

ELEMENTOS PARA UN ANÁLISIS DEL CINE ESPAÑOL EN LOS AÑOS VEINTE

JOSÉ E. BORAÑO

Este trabajo pretende mostrar las posibilidades que presenta una investigación sobre el cine español en los años veinte. No es, pues, un estudio que aporte conclusiones, y menos definitivas, sino que se limita a abrir alguna perspectiva y reafirmar muchas de las ya conocidas, así como poner de manifiesto algunos datos no suficientemente divulgados.

La elección de este período cronológico no es casual sino que son muchos los factores que concurren para hacer de estos años un algo unitario. *Políticamente* corresponde con bastante aproximación al período de la «Crisis de la monarquía de Alfonso XIII» (1917-1931), incluyendo a su vez, un período preciso, el de la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931). A nivel europeo se insertan estos años, con alguna proximidad, al ámbito de lo que llamamos la «Europa de Entreguerras» (1918-1939).

Socioeconómicamente estos años se identifican con los conocidos «felices años veinte» en que a la prosperidad económica en que vive Europa y América, corresponde un nuevo modo de vida más desenfrenado y alegre. Además la industria española de cine conoce en estos años un crecimiento parabólico (rápido ascenso con posterior baja en la producción, véase gráfico adjunto) que nos mueve a preguntarnos con más insistencia del por qué de esa pequeña edad de oro.

Técnica y artísticamente corresponde a lo que algunos historiadores¹ llaman la «gran época del cine mudo» (1918-1930), la cual empieza con el «star-system» y acaba con la gran innovación de la aplicación del sonido al cine. Es por lo tanto el último gran momento de la primera etapa del cine.

Metodológicamente también es válida la elección de estas fechas si se tiene presente el resto de publicaciones monográficas sobre el cine español; pues para el período republicano, la década siguiente, ya existe la tesis doctoral de Caparrós Lera.²

1. Así es el caso de René JEANNE y Charles FORD, *Histoire illustrée du cinéma, 1. Le cinéma muet*, Ed. Robert Laffont, París 1947 (ed. esp.: Madrid 1974).

2. CAPARRÓS LERA, J. M., *Arte y Política en el Cine de la República*, ed. Universidad de Barcelona-Siete y medio, Barcelona 1981. Este especialista supervisó el presente trabajo. Cfr. asimismo su reciente síntesis *El cine mudo*, en «Historia General de España y América», t. XVI-1, Madrid 1983, pp. 155-160.

Normalmente muchos de los estudios que se han realizado sobre el cine español se han orientado a los aspectos biográficos de directores, o a describir los argumentos de las principales películas, su calidad artística, aceptación por el público,³ su vinculación con obras de la literatura,⁴ todo lo cual nos muestra aspectos parciales del cine aunque de alto interés preparatorio para una historia de carácter más total.

Cada vez más van teniendo importancia, por influencia de la ciencia histórica, los estudios que intentan analizar en el cine no solamente el arte sino también la gran manifestación cultural que representa y su influjo social.⁵ Así, se busca si una determinada película es un arma ideológica en contra de una determinada estructura,⁶ o si el cine es reflejo de la sociedad, o por el contrario si éste le precede (o ambas cosas), también se le pone en relación con los otros movimientos artísticos y culturales de la época, etc. Estas preguntas son las que hacen verdaderamente interesante el estudio del cine bajo el punto de vista de la Historia social del Arte.

Pienso que cuando se quiere seguir profundizando en la relación cine-sociedad se debería hacer un cambio de perspectiva al analizar las películas y sus directores ya que no deberían interesar tanto las cintas que *se hacen* en un país como las que en éste *se ven*.

Tener un conocimiento de esta relación supone hacer un estudio cuantitativo que hay que afrontar. En los años veinte, como ahora, los periódicos, locales o nacionales, traían además de las carteleras la relación de actores de cada película. Aquí es posiblemente donde se esconde la información que hay que recoger y ordenar, pues la reconstrucción de las programaciones nos facilita datos muchas veces reveladores. He podido comprobar cómo en 1923 en los seis cines de una ciudad de 31.000 h., como es el caso de Terrassa, se proyectaron en el primer semestre de dicho año 400 películas diferentes, de las cuales sólo una era española (*La reina mora*, 1922) y si consideramos que en España se hicieron 18 películas en 1922, o 25 en 1923, vemos que la proporción nacional es escasísima. Evidentemente esto exige replantear la cuestión y saber qué es lo que se veía para conocer qué marcaba la pauta a la hora de crear los tipos sociales de los años veinte.

Si volvemos al ejemplo anterior notamos que la mayor parte de esas 400 películas estaban interpretadas por Harry Carey, Frank Mayo, Mary Miles Minter, Maria Jacobini, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Sessue Hayakawa, Charles Chaplin, etc., es decir, Hollywood en pleno. Aunque supongamos que este ejemplo fuera representativo de lo que ocurría en el resto de las salas de proyección del resto de

3. En esta línea estaría la obra de Fernando MENDEZ-LEITE, *Historia del cine español*, I, Ed. Rialp, Madrid 1965.

4. Por ejemplo, el libro de Luis GOMÉZ MESA, *La Literatura española en el cine nacional*, Ed. Filmoteca Nacional, Madrid 1977.

5. En castellano sería representativa la obra de Marc FERRO, *Cine e Historia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1980. Vid. también HUESO, A. L., *El cine y la historia del siglo xx*, Ed. Universidad de Santiago, 1983.

6. Un estudio de esta línea (y acorde con el período que presentamos) es la tesis de licenciatura de Joan LORENTE-COSTA, *Aproximació a la lectura d'un film: «La malcasada», de Francisco Gómez Hidalgo*, Universitat de Barcelona, s. ed.

España se debería conocer a fondo la programación de los cines de Barcelona y Madrid como mínimo, así como el de alguno de los cines de pequeñas localidades a las que con expectación llegaba el fenómeno del cine; tal como ejemplifica *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

Efectivamente en Hollywood deberíamos encontrar parte de la clave para comprender aquellos «felices años veinte», años «con un nuevo ritmo de vida, más desenfadado y alegre, en el que todo occidente vive una nueva “belle époque” en que abundan las diversiones y los espectáculos; las costumbres se hacen más frívolas, proliferan los cabarets y las salas de fiestas, las faldas de las damas se acortan por primera vez desde el Neolítico y los ritmos americanos —el fox-trot, el charleston— invaden el viejo continente. Las gentes veranean en la playa o en la montaña, se divierten en el cinematógrafo, contemplando a Greta Garbo o Maurice Chevalier, o en el fútbol, el boxeo, la opereta, el music-hall...».⁷ De cada una de estas manifestaciones sociales el cine es un buen testimonio.

Valdría, pues, la pena observar la evolución de las proporciones de las películas españolas con las extranjeras en la programación de los cines, y muy especialmente entre 1925 y 1928, momento en que la producción alcanza las mayores cotas situándose alrededor del centenar de películas.

Reconstruir «arqueológicamente» las diversas programaciones del cine mediante vaciados de revistas o periódicos es una tarea a la que tendrá que enfrentarse un estudio paciente y cuantitativo de la historia.

Más difícil es medir la asistencia al espectáculo, y por tanto la potencial repercusión de las películas en el público. A veces podemos disponer de datos aislados que, si bien pueden estar «hinchados» por motivos comerciales, pueden darnos una idea aproximada. Sabemos, por ejemplo, el dato que proporcionaba la distribuidora Saladura Ltd., en la propaganda que hacía de la película de *El Chico*, para la temporada 1922 y en Barcelona: «25.000 espectadores, 12 salones, 3 semanas».⁸

Otra tarea diferente es analizar la personalidad de los actores, su estilo e influjo en el público. Para ello contamos con abundantes diccionarios, y biografías personales, por ejemplo las de *Anthologie du cinema. Supplément à l'Avant-scène du cinema*, publicadas a finales de los años sesenta, las de *Cosmos, colección tras la pantalla*, publicadas en los años 1921-1922.

Con respecto al cine que se hace en España hay también otras cuestiones de interés. La mayor parte de las películas están hechas por directores que tienen en su haber una cierta experiencia (J. Buchs, Florián Rey, etc.) de manera que es frecuente que hagan varias películas por año. Pero hay otro grupo, ciertamente numeroso, que en toda la década hace una o a lo sumo dos películas sin dejar más aparente rastro; sería interesante saber quiénes eran, con qué medios de financiación contaban, cuál era su capacidad artística. Un caso conocido es el de Fco. Gómez Hidalgo quien tras escribir una obra de teatro, que obtiene un fracaso en el estreno, quiere rehabilitarla llevándola al cine. Se trata de *La Malcasada* (1926) en donde vierte todo su talento periodístico para hacer una película de signo ideológico.

Otro tema sobre el que podríamos hacernos preguntas sería el de las motivaciones y necesidades por las que algunos actores o directores buscan u ofrecen su

7. COMELLAS, José Luis, *Historia de España Moderna y Contemporánea*, Ed. Rialp, Madrid 1974.

8. *Boletín de Información Cinematográfica*, núm. 1 (30-IX-1922).

trabajo en el extranjero, por ejemplo, el caso de Buñuel en Francia, con *Un chien andalou* (1929), o Raquel Meller, también en Francia, o cuando Juan de Orduña es solicitado para actuar en *Nana* (la obra de Emil Zola) que era rodada en Berlín.⁹ También habría que destacar la colaboración que Fred Niblo pide a Blasco Ibáñez para su *Blood and Sand* (Sangre y arena), y la que éste ya había prestado a la Metro Picture con sus *Cuatro jinetes del Apocalipsis*.¹⁰

Teniendo presente que cada vez más cobra fuerza la idea de que el cine es un arte compartido¹¹ cabría también preguntarse por los grupos profesionales y su movilidad social. Trabajo éste que exigiría, entre otras cosas, la creación de un «corpus fílmico» que reconstruyera los créditos de las películas.

Otro capítulo sociológico a considerar es el de los temas de que trata nuestro cine. Se habla de las «españoladas» en tono despectivo, y normalmente con razón, pero al margen de la valoración estética habría que ver hasta qué tal punto hay una relación de semejanza estructural, salvando las oportunas distancias, entre un western americano —que en estos años está teniendo su consolidación como género— y las películas españolas que nos hablan de bandoleros, casticismo, toros, legionarios, etc., así, por ejemplo, tendríamos los títulos de *Diego Corrientes* (1923), de J. Buchs, *D. Juan de Serrallonga*, de R. Baños, *Memorias de un legionario* (1923) de R. Salvador, *El bandido de la Sierra* (1926), de Eusebio Fernández, etc.

Nuestro cine también recoge un fenómeno sociológico nuevo: el fútbol, del cual sabemos que se consolida en los años veinte, pudiéndose organizar el primer campeonato de Liga en 1928-29. En referencia a ello encontramos las películas de *Por fin se casa Zamora* (1926), o la de *Fútbol, amor y toros* (1929) de Florián Rey.

Por último el casticismo está muy presente en la narración de ambientes madrileños principalmente, así: *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928) de Fernando Delgado, *La verbena de la Paloma* (1921) de J. Buchs, etc. Además del marco de Madrid y el de Valencia, también muy repetido, los escenarios se llevan a lugares menos céntricos o importantes de la vida española, como si el cine tuviera una función de noticiario o de información geográfica o costumbrista; así tenemos *La sierra de Aracena* (1928) de Carlos Nazari, *Los hijos de Lagartera* (1928) de Armando Pou, *La tragedia de Xirobio* (1928), *El mayorazgo de Basterreche* (1928) de Mauro Azcona, *El misterio de la Costa Brava* (1929) de Mr. Grajtmán, *Carmiña, flor de Galicia* (1926), de Rino Lupo, *Nobleza baturra* (1926), de J. Vilà, etc.

Cine y economía

Si queremos valorar los condicionantes económicos del cine español en los años veinte es lógico que lo intentemos situar previamente en el contexto del cine mundial, más aún si se tiene en cuenta que este tipo de industria es de fácil comer-

9. Cfr. revista *Películas*, núm. 32, año III, 1925.

10. JEANNE R. — FORD, Ch. Op. cit., p. 54.

11. En esta dirección se inserta el libro de J. F. SCOTT, *El cine: un arte compartido*, Ed. EUNSA, Pamplona, 1980.

cio (por la facilidad de transporte y la amplitud del mercado) y que España se comportaba, en palabras de Miquel Porter-Moix,¹² como un mercado colonial.

A partir de los datos que nos suministra Leprohon¹³ podemos construir el gráfico 1 que nos permitirá anotar algunas observaciones. En primer lugar vemos como EE.UU., que venía teniendo una producción elevadísima, facilitada por la Primera Guerra Mundial, empieza a frenarla cuando entra en el conflicto, sin embargo cuando acaba éste se rehace, aunque sólo lo hiciera de forma transitoria pues los años 1923, 1924, 1925 y 1926 el momento más bajo de la producción lo cual nos lo justifica Mercillón de la siguiente manera: «1926 marca el punto culminante de la historia del cine USA. Las tasas de crecimiento de la industria se ralentizan, y eso inquietó fuertemente a sus dirigentes, a pesar del nivel elevado de negocios. Pareció que la política de expansión de las salas de cine había sido demasiado rápida. La industria atravesaba una crisis de supercapitalización... los costes de fabricación de los films aumentaron considerablemente. En 1920, un film de cinco bobinas, costó de 40 a 80.000 dólares (un «especial» costaba de 100 a 200.000 dólares). Un realizador costaba 50.000 dólares por film contra 20.000 anteriormente».¹⁴ Ante esta industria poco podían competir las de países europeos, algunos de ellos situados en una economía deudora de la americana.

Alemania, por su parte, añadía además una economía recortada por la pérdida de Alsacia y Lorena, a la vez que estaba sujeta a un fuerte régimen de reparaciones de guerra. No es de extrañar, por tanto, que vaya descendiendo paulatinamente su producción.

Rusia, que en los últimos años zaristas había empezado una liberalización de su economía, experimentó entonces un fuerte crecimiento en la producción cinematográfica que fue truncado de raíz por las convulsiones revolucionarias y los posteriores años de Guerra Civil en donde se orientó su economía a un «comunismo de Guerra». Con la llegada de Stalin al poder y coincidiendo con los últimos años de la N.E.P. y el Primer Plan Quinquenal podemos constatar una «edad de oro» en la producción soviética que contrasta claramente con el fuerte decrecimiento de la producción que simultáneamente tienen los países occidentales (especialmente EE.UU.) envueltos en los efectos depresivos de la crisis de 1929.

También es llamativo el hundimiento de la producción italiana tras la Primera Guerra Mundial, lo cual forma parte de la herencia de esa «victoria mutilada». Sin embargo, en la tercera década experimenta una recuperación, especialmente tras el establecimiento del corporativismo y el proteccionismo que Mussolini concedió al cine.

Aunque en los años de la depresión Francia mantenga una producción elevada, durante los años veinte, y especialmente en 1929, alcanzó las cotas más bajas de la producción hasta la Segunda Guerra Mundial.

En el caso de España vemos que, como en la mayor parte de su actividad económica, la coyuntura de la Primera Guerra Mundial le resulta favorable, pero acaba-

12. PORTER-MOIX, Miquel — ROS VILELLA, M. T., *Història del Cinema Català*, Ed. Tàber, Barcelona 1969.

13. LEPROHON, Pierre, *Historia del cine*, Ed. Rialp, Madrid 1968.

14. Vid. MERCILLON, Henri, *Cinéma et monopole. Le cinéma aux États-Unis. Étude économique*, Ed. Armand Colin, París 1953; col. «Centre d'Études Économiques, Études et memoires», n. 13.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA POR PAISES

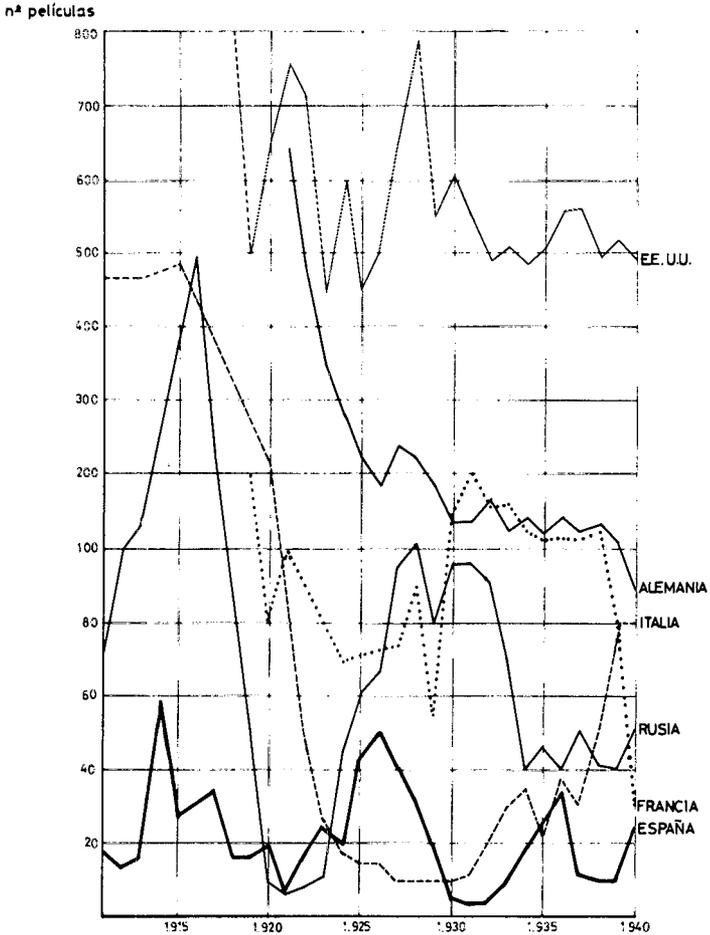


Figura 1.

do el conflicto vuelve a producciones bajísimas. Este es el mal que aquejaba al cine español: la descapitalización. Así si comparamos lo que costó a J. Buchs hacer en 1921 *La verbena de la Paloma*, o a Juan Pallejà —también en 1921— *Lilian* (42.000 y 5.000 pesetas, respectivamente) con los costes que habíamos dado para las películas americanas de 1920, nos encontramos con diferencias astronómicas, lo cual hace que no nos extrañemos ante películas como *Un paso hacia la muerte* que empezó a ser rodada en 1920 pero nunca llegó a acabarse.

Contra esto, los productores nacionales intentaron crear un clima favorable

hacia la exhibición de productos nacionales, lo cual puede ser constatado en las revistas cinematográficas de la época.¹⁵

No será hasta la Dictadura de Primo de Rivera, y al amparo de una coyuntura económica favorable, y de una política proteccionista —que preveía en las programaciones un 10% de películas nacionales¹⁶— cuando la producción vuelve a crecer, pudiendo hablar, no sin grandes reparos, de una pequeña era de esplendor entre 1924 y 1929, y más de fachada que de realidad, pues, aunque se hicieran algunas buenas películas como *El Lazarillo de Tormes* (1925), de Florián Rey, o *Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928), de Fernando Delgado o *Currito de la Cruz* (1925) de Pérez Lugín, la base fundamental del despegue cinematográfico que era la capitalización se mostraba absolutamente miserable para ser competitiva, o al menos para cumplir con decencia el decreto de Primo.

Al inicio de estos años bien lo vaticinó el productor cinematográfico José Vidal quien en una entrevista concedida a la revista *Películas* decía: «y crea Ud. que nos faltará dinero como le faltó a Italia y hasta Alemania y Francia para competir con los norteamericanos... si tuviésemos buenos directores, mejores aún que los de Hollywood sucedería que se los llevarían un día cualquiera los de la Fox, la Metro, la Universal o la Paramount porque en América ganaría 10 dólares por cada peseta que ganasen aquí... Hubo un ministro que quiso elevar los aranceles de importación de películas, creyendo que con esta medida favorecería la producción nacional, pero desistió al ver que con dos o tres copias tenemos aquí para el gasto».¹⁷

Sin embargo a principios de 1929, en pleno declive de la producción, e incluso en 1930, con una producción bajísima, y a las puertas de los síntomas tardíos de la crisis del 29 en España, todavía había quien tenía esperanzas en un cine nacional pensando que la falta de capitales podía suplirse con organización y buena publicidad. Por ejemplo Fernández Cuenca decía en 1930: «En situación parecida a la de Inglaterra se halla España en lo que se refiere a la cinematografía. Desde 1903, en que se impresionaron las primeras películas españolas hasta el momento actual todo han sido vacilaciones, alternativas. Algunas temporadas —la de 1926, por ejemplo, en la que se realizaron más de 70 films— parecieron anunciar el comienzo de una producción intensa y feliz. España posee varios artistas, directores y operadores que, encauzados en un sistema de buena organización, lograrían sin duda, una auténtica y excelente cinematografía nacional».¹⁸

La Veu de Catalunya, más realista, constataba en 1929 que «la gente no asiste con la regularidad de los años anteriores a nuestros primeros cines. Se han subido los precios de los cines y se ha constatado que la calidad general de las películas de este año es inferior a las de la pasada temporada». Sin embargo las consecuencias también las atribuía al hecho de que no hubiese un entendimiento entre la publi-

15. Una relación completa de todas ellas puede encontrarse en la obra de M. R. ARAGÓN, *Bibliografía cinematográfica española*, Publicaciones de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, Madrid 1956. Muchas de estas revistas, aunque en estado incompleto, se pueden hallar en la Hemeroteca Municipal de Barcelona (Casa del Arcediano).

16. Cfr. JEANNE-FORD, op. cit, p. 225. Para estos mismos aspectos referidos al fascismo de Mussolini, vid. la misma obra, p. 185.

17. *Películas*, núm. 32, año III, 1925.

18. FERNANDEZ CUENCA, Carlos, *Historia anecdótica del cine*, Madrid 1930.



Figura 2. Un plano de la desaparecida cinta de Fernando Delgado, *Las de Méndez* (1927), que fue un interesante acercamiento a la burguesía española de la época.

dad de los periódicos y los corredores de anuncios; insistía a continuación en la conveniencia de una reorganización de las casas de alquiler en materia de publicidad.

Por lo menos durante aquellos cinco años (1924 a 1929) sí se puso en marcha un intento de comercialización del cine en España. Es la época en que aparecen más revistas nuevas de cine,¹⁹ así como guías y almanaques. Especial relevancia tuvo la *Guía de la industria y el comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*, que apareció publicado por la revista *Arte y Cinematografía*.

Cine y política

El cine, en cuanto medio de expresión, puede servir de apoyo ideológico y por tanto político. Muchas son las ofensivas que recibe la Dictadura de Primo de Rivera, especialmente en 1926, con el conflicto del cuerpo de artillería, en septiembre, o la «sanjuanada», unos meses antes (el 24 de junio) en donde participaron militares y civiles tan prestigiosos como Aguilera, Weiler, Romanones o Marcelino Domingo, la mayor parte de los cuales aparecerán en la película de *La Malcasada*, también de 1926, que quería contribuir a crear un estado de opinión favorable al divorcio, precisamente en estas fechas en que había un proyecto de ley.

19. Llegan a formar un conjunto de 40 revistas, en la Casa del Arcediano (vid. nota 15).

Sin embargo es mayor el cine que sirve de vehículo ideológico a los órganos de poder, y especialmente cuando éste se ve más necesitado de refuerzos. Así nos encontramos el film propagandístico de Francisco Gargallo y Jaume Piquer *La España de Hoy* (1929) que tenía como finalidad dar a conocer las realizaciones de la Dictadura, y en especial la Exposición de 1929.

Por otro lado encontramos la expansión de las ideologías en películas tales como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929) de cariz conservador, *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929) de tipo liberal o *Prim* (de J. Buchs, 1930) monárquica.²⁰

Acerca de la presencia española en África, el año 1920 lo fue de éxitos: en la zona oriental del Protectorado se había ocupado Tafesit y en la occidental Xauen y Beni-Aros; en definitiva se dominaban las comunicaciones entre Melilla, Tetuán y Fez. Es de suponer, por tanto, que el documental que hizo Infantería Militar *Los sucesos de la zona de Melilla* (1920) y el de *España en el Rif* (1920) —encargados a Pérez Lugín— recogerían con estilo propagandístico estos acontecimientos.

Sin embargo, de 1921, el año del Desastre de Annual, no parece haber noticia de la existencia de ningún documental que recoja estos sucesos (en los que se perdieron 5,000 km² en pocos días) ocurridos de forma repentina y a la defensiva, lo cual tal vez nos justifique la omisión de documentales.

Tras la matanza de monte Arruit (12. VIII. 1921) Abd el-Krim se encuentra en su momento de esplendor. ¿Hasta aquél punto las películas de J. Buchs, *Alma Rifeña* (1922) y *La Reina mora* (1922), están en deuda con el caído rifeño?, e incluso ¿qué valor tendrían los documentales anteriores a la hora de abastecer imágenes e iconografía a las películas posteriores?

También sería interesante estudiar la posible relación entre el manifiesto malestar, en 1922, de los «militares africanos» (a raíz de la marcha del expediente «Picasso», que pretendía aclarar las responsabilidades del Desastre de Annual) y en concreto aquellos militares que habían creado allí las mejores fuerzas de choque (los regulares y la legión) y los nuevos documentales que tienen lugar ese mismo año, precisamente *Los regulares* y *Los novios de la muerte* de Pérez Lugín; pero ninguna de éstas películas se ha conservado.

De gran interés también hubiera sido el poder disponer de películas tales como *El héroe de la Legión* (1922) de López Rienda, *El primer combate* (1923), *La alegría del batallón* (1923) de Maximiliano Thous, *Memorias de un legionario* de M. Salvador.

Curiosamente, a partir de 1923 —coincidiendo con el golpe de Estado del general Primo de Rivera— no reaparece en las pantallas este tipo de temas, u otros similares, lo cual posiblemente sea atribuido a la llamada «censura militar» a la que, como mínimo, debía someterse la prensa. Es especialmente chocante que no reaparecieran estos temas pues a la Dictadura no le faltó ocasión a raíz, por ejemplo, del desembarco de Alhucemas (8. IX. 1925) o la pacificación de Marruecos a partir de la primavera de 1927 con la consiguiente visita de los reyes al Protectorado en octubre del mismo año.

M. Porter-Moix refiriéndose a la relación entre cine y catalanismo, el otro de los

20. En la op. cit. de CAPARRÓS LERA se aborda este tema con algo más de detalle; cfr. cap. I.



Figura 3. Una escena de *La aldea maldita* (1929), primera versión de Florián Rey, que testimonia cierta realidad campesina hispana, con influencias temático-estéticas de Calderón de la Barca y Dovjenko.

problemas de la Dictadura, decía: «la situación política tiene poco reflejo en el campo de la cinematografía. Ni intelectuales ni políticos intervienen de manera directa en la gestación o aprovechamiento del medio expresivo, y esto queda manifiesto en la ausencia de filmes con contenido ideológico preciso —catalanista u obrerista— aunque como excepción se pueda citar el apoyo que algunos hombres de la Liga Regionalista dieron a Adrià Gual para la fundación de *Barcinógrafa*».²¹ Si bien estas palabras han de verse referidas a los años 1911-1914 creo que pueden ser extensivas para los años siguientes. No obstante no faltaron esfuerzos para llevar la lengua catalana al cine, por ejemplo el artículo que publicó J. Civera el 2. V. 23 en plena euforia nacionalista tras la victoria en las elecciones del 29. IV. 1923, en el cual se pueden leer los siguientes párrafos: «Si se pudieran hacer los rótulos en catalán ¡que propaganda más grande haríamos a nuestra lengua!... En nuestra tierra hay muchas salas de cine y si las empresas que las explotan quisieran honrar nuestra lengua lo conseguirían fácilmente... En Barcelona protestarían los intolerantes e inadaptados, pero quisieran o no tendrían que aceptarlo».²² Cfr. anexo

21. PORTER-MOIX, M. (ed.), *Breu història del cinema primitiu a Catalunya*, Ed. Robrenyo, Mataró 1977, p. 89.

22. CIVERA i SORMARI, J., La catalanització del cinema, en diario «El Día» (Terrasa, 2-V-1923)

En la relación que hay entre arte y cine podemos ver en primer lugar la que éste tiene con la literatura. Son muchos los autores que, tras obtener un triunfo en la escena, encuentran trasplantada su obra al cine. Un ejemplo lo tendríamos en las obras de Arniches que se estrenaron en 1923: *Alma de Dios* (publicada en 1908), *Dolorettes* (1901), *El pobre Valbuena* (1904), *La alegría del batallón*, *Los guapos o gente brava*; o las que se estrenaron en 1924: *Los granujas*; o en 1925: *D. Quintín el amargao*, *La sobrina del cura*, (1914) *Los chicos de la escuela*; en 1926: *Es mi hombre* (1921), etc.

De los hermanos Alvarez Quintero tenemos para 1922: *La reina mora*; en 1925: *Cabrita que tira al monte* (1916); en 1926: *Malvaloca* (1912), etc. No es de extrañar que tras el éxito anterior escribieran directamente guiones cinematográficos, por ejemplo el de la película *El agua en el suelo* que en 1934 fue dirigida por Eusebio Fernández Ardavín.

Otras películas de temas literarios a destacar serían: de Ganivet: *El padre Juanico* (Mossen Janot) estrenada en 1922; de Alejandro Pérez Lugín: *La casa de la Troya*, en 1924; del Padre Coloma: *Boy* en 1925; y otras tantas de Joaquín Dicenta, Pérez Galdós, Carlos Fernández Shaw, Miguel Echegaray, Pedro Muñoz Seca, Santiago Rossinyol, Alberto Insúa, Juan Ignacio Luca de Tena, etc., que en su mayoría aparecen como actores ocasionales en la película *La Malcasada* (1926), de Francisco Gómez Hidalgo, lo cual no debe ser mera coincidencia.

Sin embargo entre quienes mejor comprendieron el cine y se dedicaron decididamente a impulsarlo se encuentran desde 1914 el gramaturo catalán Adrià Gual que contribuyó a la creación de la productora Barcinógrafo, y, por supuesto, Jacinto Benavente, quien también fundó una productora propia.

La actitud de los intelectuales y, en particular, de los literatos viene muy bien recogida en los libros de García Escudero²³ y J.M. Caparrós Lera,²⁴ y más recientemente un ensayo muy clarificador sobre el tema hecho por Rafael Utrera²⁵ en la Universidad de Sevilla. En síntesis estas obras recogen la idea de que la generación del 98 apenas se interesó por el cinematógrafo, y que a medida que iban pasando los años iban modificando su actitud «convirtiéndose» al nuevo fenómeno.

No obstante, entre la generación de 1927 se encuentran los autores que supieron captar la realidad estética del cine. Algunos de los poetas dedicaron encendidos versos a actores o temas cinematográficos y, especialmente, a partir de los años 30.

Estos efectos inversos de la influencia del cine en la literatura también podemos registrarlos en la obra que publicó Josep Pla en 1926: *Llanterna màgica*, donde hay una descripción panorámica de lugares y personas que recuerdan un documental cinematográfico. Otro ejemplo sería el de Víctor Català, que en 1919 escribe *Un film (3.000 mts)*; en sus descripciones también se encuentra un estilo de estructura fílmica, lo cual nos los explica en la introducción, a la vez que nos da su

23. GARCIA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Ed. Rialp, Madrid 1962.

24. CAPARRÓS LERA, J. M., *op. cit.*, cap. III.

25. UTRERA, Rafael *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Ed. Universidad de Sevilla, 1982.



Figura 4. Plano de conjunto de *El dos de Mayo* (1927), una de las películas «históricas» del veterano Jose Buchs, el más prolífico realizador del período.

visión del cine: «... así pues, querido lector, si traspasas el inicio de este libro y te pones a seguir el argumento que en sus páginas se desarrolla no te lla mes a enga ño, no te quejes después por lo que encuentres pues... hoy te he prometido una pe lícula, con toda su simplicidad, con todo su enredo, con todas las arbitrariedades, con todas las desmesuras... es decir con todas las libertades que el género com porta... consecuentemente con esta inocencia de propósitos y de realizaciones el autor ha puesto al servicio del argumento leyendas despojadas de palabras retó ricas y vanidosas, de perfiles y matices delicados, de casticismos ciudadanos, de jue gos vistosos y luminosos... No, no; a cada cosa lo suyo, como he dicho al prin cipio».²⁶

Si de lo que se trata es de valorar la calidad artística de algunas películas trope zamos con algunas dificultades, en especial cuando el film se ha perdido. Enton ces hay que recurrir a las referencias indirectas, noticias de prensa (siempre difíciles de valorar), o detenernos a observar, cuando ello sea posible, el lugar de importancia que ocupaban en los lotes cuando la distribuidora los ofrecía a las salas de proyección.

Indirectamente también podemos juzgar de su calidad cuando algunas de las películas de éste periodo silente vuelven a realizarse en la época del cine sonoro, con la esperanza de alcanzar un mismo éxito precedente.

26. CATALA, Victor, *Un film (3.000 mts.)*, Llibreria Catalònia, Barcelona 1926.

PELÍCULAS ESPAÑOLAS DE LOS AÑOS VEINTE

Años	Largometrajes*	Documentales	Total
1920	21	7	28
1921	7	2	9
1922	18	2	20
1923	25	2	27
1924	20	1	21
1925	43	10	53
1926	52	1	53
1927	40	2	42
1928	31	3	34
1929	20	2	22
1930	8	1	9
	285	33	318

Fuente: F. Méndez-Leite, *Historia del cine español*, t. I, pp. 527-555; índice de películas, original de Ángel Falquina.

* O films argumentales, aunque no lleguen a largometrajes (LM).

Al disponer actualmente de pocos de los filmes realizados en los años veinte en España, no podemos apenas emitir juicios sobre las características estilísticas que les envolvían. En los años veinte, y coincidiendo con el expresionismo alemán hay algunos títulos que sugieren esta influencia, así *El espectro del castillo* (1920), *Los buitres de la aldea* (1920), *La barraca de los monstruos* (1924), etc., pero difícilmente podremos comprobarlo. Es importante destacar como en estos años la corriente artística surrealista encuentra el ejemplo de *Un chien andalou*, de Dalí y Buñuel.

Pero en general las películas tienden a hacerse sin personalidad artística, cayendo más bien en la rutina folklórica. Joan Lorente-Costa nos lo describe de esta manera: la producción «es de tipo populista, marcadamente localista, alejada de las realidades del país, limitada a reproducir tópicamente aquello que sus autores pretendían hacer creer al público lo que éste pensaba, sentía o admiraba».²⁷

27. LORENTE-COSTA, J., op. cit., p. 69.

ANEXO I

RELACIÓN DE PELÍCULAS CONOCIDAS DEL PERÍODO (las señaladas con asterisco son los títulos que se conservan en la Filmoteca Española).

1920

EL ESPECTRO DEL CASTILLO (A. Sidney)
EL EXPÓSITO (M. Murià)
EL JUDÍO POLACO (R. Baños)
EL LEÓN (A. Sidney)
EL LOBO (G. Suñer)
EL OPROBIO (B. Abadal)
LA INACCESIBLE (J. Buchs)
LA MÁRTIR (F. Xandri)
LA PRINCESA EMBRUJADA (T. Duch)
LA VIRGEN BRUJA (J. Gaspar)
LAS DELICIAS DEL CAMPO (M. Caserini)
LOLÓ (R. Allen)
LOS BUITRES DE LA ALDEA (B. Abadal)
NOCHE DE ESTRENO (J. Gaspar y J. Durany)
NURY (B. Castelló)
POR TELÉFONO (R. Allen)
TENACIDAD (B. Abadal)
UN MILLONARIO VA A CASARSE
UN PASO HACIA LA MUERTE
VIDA CRUEL

Documentales

Operaciones del doctor Mas (F. Gelabert)
Los sucesos de la zona de Melilla (*Inf. Militar*)
La patrona de Berga (F. Gelabert)
España pintoresca
España en el Rif (*Ministerio de la Guerra*)
Cogida y muerte de Gallito (F. Gelabert)
Biografía y muerte de Joselito (J. Gaspar)

1921

CORAZÓN DE ESPAÑA O EL TRIUNFO
DEL GRANERO
*DON JUAN TENORIO (R. Baños)
LA SEÑORITA INÚTIL (J. Buchs)
LA VERBENA DE LA PALOMA (J. Buchs)
LILIAN (J. Pallejà)
POBRES NIÑOS (H. Vorins)
VÍCTIMA DEL ODIO (J. Buchs)

Documentales

La Nueva España (A. Arroyo y A. Pou)
La tragedia de Talavera (R. Salvador)

1922

ALMA RIFEÑA (J. Buchs)
AVENTURAS DE UN ESTUDIANTE (L. Petri)
BOMBONES Y CAYRELES
CARCELERAS (J. Buchs)
COMO EL PERRO DEL HORTELANO (R. Allen
y J. Gaspar)
EL HÉROE DE LA LEGIÓN (R. López Rienda)
EL MARTIRIO DE VIVIR (E. Santos)
*EL PADRE JUANICO (A. Guimerà)
ISIDRO LABRADOR (S. A. Micón)
LA DAMA DE LA FLOR (M. Miguel)
LA DULCE PAZ (NIDO DE ÁGUILAS) (J. Garrigó)
LA HISTORIA DE CATALUÑA (L. Petri)
LA NINFA DEL RÍO (S. Castelló)
LA REINA MORA (J. Buchs)
LAS ENTRAÑAS DE MADRID (R. Salvador)
LOS CUERVOS (J. Claramunt)
MILITONA O LA TRAGEDIA DE UN TORERO
(H. Vorins)
VIAJAR SIN BILLETE (F. Gelabert)

Documentales

Los novios de la muerte (A. Pérez Lugín)
Los regulares

1923

ALMA DE DIOS (M. Noriega)
AMOR DE CAMPESINO
BRAZOS DE HIERRO
BUSCANDO UN TESORO
CURRO VARGAS (J. Buchs)
DIEGO CORRIENTES (J. Buchs)
DOLORETES (J. Buchs)
EL MONJE DE PORTACOELI (R. Orrico Vidal)
EL POBRE VALBUENA (J. Buchs)
EL PRIMER COMBATE
EL PUÑO DE ROSAS (R. Salvador)
LA ALEGRÍA DEL BATALLÓN (M. Thous)
LA BRUJA (M. Thous)
LA DOLORES (M. Thous)
LA SARDANISTA (A. Roure)
LA SIN VENTURA (B. Perojo)

LOS GUAPOS O GENTE BRAVA (M. Noriega y E. Santos)
LOS MÁRTIRES DEL ARROYO (E. Santos)
MARUXA (H. Vorins)
MEMORIAS DE UN LEGIONARIO (R. Salvador)
PROBLEMA RESUELTO (M. Noriega)
*ROSARIO LA CORTIJERA (J. Buchs)
SANTA ISABEL DE CERES (J. Sobrado)
SOL Y SOMBRA (J. Sobrado y A. Cañero)
UN DRAMA EN BILBAO (J. Echeverría)

Documentales

Sanromá (F. Gelabert)
Valencia cock-tail (M. Thous)

1924

A FUERZA DE ARRASTRARSE (J. Buchs)
ALMA DE ESTUDIANTE (F. Rodrigo)
AMOR DE ARTISTA (T. Duch)
*EDURNA O LA MODISTA BILBAINA (T. Gil)
EL MONAGUILLO DEL CARMEN
EL PLAÑIR DE LAS CAMPANAS (L. Ventura)
HONOR DE ARTISTA (T. Duch)
LA BARRACA DE LOS MONSTRUOS
(M. L'Herbier)
*LA BUENAVENTURA DE PITUSÍN
(L. R. Alonso)
*LA CASA DE LA TROYA (A. Pérez Lugín)
LA EXTRAÑA (R. Orrico Vidal)
LA HIJA DEL CORREGIDOR (J. Buchs)
LA MALA LEY (M. Noriega y J. Vilá Vilamala)
LA MEDALLA DEL TORERO (J. Buchs)
LOS GRANUJAS (F. Delgado)
MANCHA QUE LIMPIA (J. Buchs)
*MÁS ALLÁ DE LA MUERTE (B. Perojo)
MIN Y MAX (P. Fernández y J. Andreu)
PARA TODA LA VIDA (B. Perojo)
PEDRUCHO (H. Vorins)

Documentales

Una boda en Castilla

1925

AMAPOLA (J. Pardo y J. Martín)
ANASTASIO EN BUSCA DE UNA NOVIA
(B. Núñez)
BOY (B. Perojo)

*CABRITA QUE TIRA AL MONTE (F. Delgado)
CIPRIANO, COMENDADOR (J. Andreu)
CORAZÓN O LA VIDA DE UNA MODISTA
(A. G. Carrasco)
CRAC Y COMPAÑÍA (A. G. Carrasco)
*CURRITO DE LA CRUZ (A. Pérez Lugín y F. Delgado)
DON QUINTÍN EL AMARGAO (M. Noriega)
*EL ABUELO (J. Buchs)
EL CRISTO DE LA VEGA (F. Deán Sánchez y R. Baños)
EL LAZARILLO DE TORMES (F. Rey)
EL NIÑO DE LAS MONJAS (J. Calvache)
EL NIÑO DE ORO (J. M.ª Granada)
EL SEÑOR FEUDAL (A. G. Carrasco)
EL TINTORERITO (L. Couderq)
EN LAS ENTRAÑAS DE MADRID (R. Salvador)
FLOR DE VALENCIA (M. Roncoroni)
*FUE UNA PESADILLA (M. Ballesteros)
*GIGANTES Y CABEZUDOS (F. Rey)
JOSÉ (M. Noriega)
LA BARRAQUETA DEL NANO (P. Fernández y J. Andreu)
*LA BEJARANA (E. Fernández Ardavín)
LA CHAVALA (F. Rey)
LA M'A DEL MICO (P. Fernández y J. Andreu)
*LA REVOLTOSA (F. Rey)
LA SANTA (R. Orrico Vidal)
*LA SOBRINA DEL CURA (L. R. Alonso)
LA TRAPERA (P. Fernández y J. Andreu)
LAS BARRACAS (M. Roncoroni)
LOS CHICOS DE LA ESCUELA (F. Rey)
MADRID EN EL AÑO 2000 (M. Noriega)
MEFISTÓFELES EN EL INFIERNO (B. Núñez)
NOBLEZA BATURRA (J. Vilá Vilamala)
NOBLEZA DE CORAZONES (J. Andreu y A. Gil Valera)
NOCHE DE ALBORADAS (M. Thous)
OJOS TRISTES (J. Pallejà)
PEPITA JIMÉNEZ (A. G. Carrasco)
REJAS Y VOTOS (R. Salvador)
RUTA GLORIOSA (F. Delgado)
SANGRE AZUL Y SANGRE ROJA (M. del Villar)
TIENE SU CORAZONCITO (B. Martín)
VENGANZA ISLEÑA (M. Noriega)

Documentales

Bellezas de Mallorca (J. Andreu)
Costa Brava (F. Gelabert)
Deportes sobre la nieve en Guadarrama

Documento familiar (F. Gelabert)
Excursión a la boca del asno
Espíritu y acción de Valencia
La fabricación de muebles curvados
(J. Andreu)
La pedriza del Manzanares
Un día en Siete Picos
Vizcaya pintoresca (M. Azcona)

1926

A BUEN JUEZ MEJOR TESTIGO (Piñeiro y Baños)
BAJO LAS NIEBLAS DE ASTURIAS
(M. Noriega)
*BROMA PESADA (C. Gómez Grau)
*CARMiÑA, FLOR DE GALICIA (R. Lupu)
CAROLINA, LA NIÑA DE PLATA (J. Codornié)
CORAZÓN DE REINA (G. Muñoz y Beringola)
CORAZONES Y AVENTURAS (Amichatis)
DRAMAS EN LA ARENA (R. Villar y T. Duch)
*EL BANDIDO DE LA SIERRA (E. F. Ardavín)
*EL CONDE DE MARAVILLAS (J. Buchs)
*EL CURA DE LA ALDEA (F. Rey)
*EL IDIOTA (J. Andreu)
*EL LADRÓN DE GUANTES BLANCOS
(J. G. Rivero)
EL MÉDICO A PALOS (S. A. Micón)
EL MÍSTICO (J. Andreu)
EL NEGRO QUE TENÍA EL ALMA BLANCA
(B. Perojo)
EL PATIO DE LOS NARANJOS (G. Hernández Mir)
EL PILLUELO DE MADRID (F. Rey)
EL POLLO PERA (L. Artola)
EL QUERER DE LA PALOMA (A. Sobrado de Onega)
*EL RELOJ DEL ANTICUARIO O DEL RASTRO A LA CASTELLANA (E. Fernández Ardavín)
EL SECRETO DE LA PEDRIZA
*EL SEXTO SENTIDO (N. M. Sobrevila)
EL TIRO DE GRACIA (J. y A. Vázquez)
ETHEL FUE UNA MUJER INGENUA (A. de Benavides)
FRIVOLINAS (A. Carvallo)
GRATITUD (J. M. Maristany)
HISTORIA DE UN TAXI (C. E. Nazari)
JUSTICIA DIVINA O SECRETO DE CONFESIÓN (P. Fernández)
LA CHICA DEL GATO (A. Calvache)
LA HIJA DEL ARROYO (J. Novella)

LA LOCA DE LA CASA (L. R. Alonso)
*LA MALCASADA (F. Gómez Hidalgo)
LA SIRENA DEL CANTÁBRICO (A. G. Carasco)
LA VIRGEN DE CRISTAL (M. L. Piñeiro)
LO MÁS SUBLIME (E. Ponsá)
LOS AMORES DE UN TORERO (J. Andreu)
«LOS APUROS DE OCTAVIO (M. Azcona)
LOS CUATRO ROBINSONES (R. Blothner)
LOS NIÑOS DEL HOSPICIO (P. Fernández)
LUIS CANDELAS O EL BANDIDO DE MADRID
(A. Guerra)
MALVALOCA (B. Perojo)
MARTINCHU PERRUGORRIA (J. Echeverría)
MIENTRAS LA ALDEA DUERME (L. Artola)
*MIESES DEL CAMINO
MOROS Y CRISTIANOS (M. Thous)
MUÑECAS (M. Roncoroni)
*PILAR GUERRA (J. Buchs)
POR FIN SE CASA ZAMORA (P. Fernández)
TIERRA VALENCIANA (ROSA DE LEVANTE)
(M. Roncoroni)
*UNA EXTRAÑA AVENTURA DE LUIS
CANDELAS (J. Buchs)
UNA MUJER ESPAÑOLA (M. Roncoroni)

Documentales

La terrible lección (F. Delgado)

1927

AL HOLLYWOOD MADRILEÑO (N. M. Sobrevila)
ÁGUILAS DE ACERO O LOS MISTERIOS DE TÁNGER (F. Rey)
BAIXANT DE LA FONT DEL GAT (Amichatis)
BATALLA DE DAMAS (A. Guerra)
DEL CHOTIS AL CHARLESTON (E. González)
EL CAPOTE DE PASEO (J. de Aspa)
*EL DOS DE MAYO (J. Buchs)
EL LEÓN DE SIERRA MORENA (M. Contreras Torres)
EL REY DE COPAS (J. Andreu y Muro)
EL SEÑOR DON JUAN TENORIO (J. Andreu)
EL TREN O LA PASTORA QUE SUPO AMAR
(F. Delgado)
EL ÚNICO TESTIGO (M. Roncoroni)
*ES MI HOMBRE (C. Fernández Cuenca)
ESPERANZA O LA PRESA DEL DIABLO
(J. Ruiz Mirón)

***ESTUDIANTES Y MODISTILLAS**

(J. A. Cabero)¹

FATAL DOMINIO (C. Sierra)
FLORES SILVESTRES (J. Ruiz Mirón)
JACOBITO CASTIGADOR (R. López Rienda)
JUSTICIA DE DIOS (H. Negre)
LA CONDESA MARÍA (B. Perojo)
LA DEL SOTO DEL PARRAL (L. Artola)
LA HERMANA SAN SUPPLICIO (F. Rey)
LA ILUSTRE FREGONA (A. Zomeño)
LA MUÑECA ROTA (R. Blothner)
LA TÍA RAMONA (N. Winter)
LA VIRGEN DEL MAR (M. Roncoroni)
LAS DE MÉNDEZ (F. Delgado)
LAS ESTRELLAS (L. R. Alonso)
LOS APARECIDOS (J. Buchs)
LOS HÉROES DE LA LEGIÓN (R. López Rienda)
LOS HIJOS DEL TRABAJO (A. G. Carrasco)
LOS VENCEDORES DE LA MUERTE (A. Calvache)
RAZA DE HIDALGOS (A. d'Algy)
ROCÍO DE ALBAICÍN (M. Roncoroni)
ROSA DE MADRID (E. Fernández Aradvín)
ROSAS Y ESPINAS (A. Sánchez)
SORTILEGIO (A. de Figueroa)
TERESA DE JESÚS (Hnos. Beringola)
UNA AVENTURA DEL CINE (J. de Orduña)
VOLUNTAD (M. Roncoroni)

Documentales

El secreto de Jipi y Tilín (M. Azcona)
En la tierra del Sol (R. Martínez de la Riva)

1928

AGUSTINA DE ARAGÓN (F. Rey)
ALMAS ERRANTES (J. Martínez Botey)
COLORÍN (A. Aznar)
CORAZONES SIN RUMBO (B. Perojo)
CHARLOT ESPAÑOL, TORERO (Walken)
EL CHAVAL DE LAS FLORES (P. Blanco)

EL EMPECINADO (J. Buchs)

EL LOBO (J. Dicenta)

***EL MAYORAZGO DE BASTERRECHE**

(M. Azcona)

EL ORGULLO DE ALBACETE (L. R. Alonso)
EL TONTO DE LAGARTERA (A. G. Carrasco)
EN LA SIERRA BRAVÍA (L. R. Alonso)
FABRICANTE DE SUICIDIOS (F. Elías)
GLORIA (A. Aznar)
GOYA QUE VUELVE (M. Alonso)
HISTORIA DE UN DURO (S. A. Micón)
LA COPLA ANDALUZA (E. González)
LA MARIETA DE L'ULL VIU O LA MOZA DEL CANTAR (Amichatis)
LA PATA DEL MUÑECO (J. Cabello La Piedra)
LA PUNTAIRE (J. Claramunt y F. Gelabert)
LA SIERRA DE ARACENA (C. E. Nazari)
***LA TRAGEDIA DE XIROBIO²**

LA ÚLTIMA CITA (F. Gargallo)

LOS HIJOS DE LAGARTERA O LOS LAGARTERANOS (A. Pou y A. G. Carrasco)
LOS MISTERIOS DE LA IMPERIAL TOLEDO (J. Buchs)

NO HAY QUIEN LA MATE (J. García González)

PEPE HILLO (J. Buchs)

POR UN MILAGRO DE AMOR (L. R. Alonso)

UNA AVENTURA DE HILARIO MARTÍNEZ

(R. Blothner)

¡VIVA MADRID QUE ES MI PUEBLO!

(F. Delgado)

YA T'OYÍ (Suárez Arango)

Documentales

Ávila y América (J. M. Sánchez Bermejo)
Barcelona bajo la nieve (F. Gelabert)
Valencia protectora de la infancia (M. Thous)

1929

LAS CARAMELLAS (Amichatis)
CUARENTA Y OCHO PESETAS DE TAXI (F. Delgado)

1. Desaparecido crítico que sería el autor de la fuente coetánea más importante del período: CABERO, Juan Antonio, *Historia de la Cinematografía Española* (1896-1948), Ed. Gráficas Cinema, Madrid 1949. Libro agotado, del cual quedan muy pocos ejemplares y que puede consultarse en la Biblioteca de Cinema Delmiro de Caralt (Barcelona).

2. Copia recientemente encontrada, que se conserva en el Cine-Club de la Universidad de León.
— Se conservan en España 36 LM. Los documentales (D) consignados son los más relevantes de la época estudiada.

DÉJATE DE AMIGOS (J. Estiarte
y D. Aragónés)
EL GORDO DE NAVIDAD (F. Delgado)
EL HÉROE DE CASCORRO (E. Bautista)
EL MISTERIO DE LA COSTA BRAVA
(Mr. Grajtman)
EL MISTERIO DE LA PUERTA DEL SOL
(F. Elías)
EL REY QUE RABIÓ (J. Buchs)
EL SUCESO DE ANOCHE (L. Artola)
EL TÍO DE JUANITA (A. Ferri)
FÚTBOL, AMOR Y TOROS (F. Rey)
L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE (L. Argilés)
*LA ALDEA MALDITA (F. Rey)
LA BODEGA (S. Castelló)
LOS CLAVILES DE LA VIRGEN (F. Rey)
LOS GORRIONES DEL PATIO (M. Roncoroni)
MAL ESTUDIANTE (E. Bautista)
NOBLEZA DE ALMAS (A. Revel)
SAN IGNACIO DE LOYOLA (N. M. Sobrevila)

ZALACAÍN EL AVENTURERO (F. Camacho)

Documentales

Alicante (M. Thous)
La España de hoy (F. Gargallo)

1930

EL NANDU VA A BARCELONA (B. Abadal)
EL RIVAL DE MANOLÍN (M. Azcona)
EL SENYOR RAMON (B. Abadal)
ISABEL DE SOLÍS (J. Buchs)
LA ALEGRÍA QUE PASA (S. A. Micón)
LOS HIJOS MANDAN (A. Ferri)
PITOUTO, MOZO DE GRANJA
*PRIM (J. Buchs)

Documentales

El intrépido Raúl (F. Pérez)

ANEXO II

LA CATALANITZACIÓ DEL CINEMA

El cinema és un espectacle combatut gairebé per tots els moralistes. No escatirem nosaltres si són encertades o no les opinions contràries al més popular del espectacles, car ens apartaríem del nostre camp d'acció; però volem parlar-ne des del punt de vista patriòtic. És innegable que el cinema s'ha estès arreu de la nostra terra. Àdhuc en les més petites contrades hi trobeu una sala en la qual s'hi projecten pel·lícules. En els pobles petits gairebé no es llegeix i, per tant, la influència del llibre i dels diaris castellans és nul·la. Però, en canvi, els que no llegeixen acuden al cine, i aprenen el castellà llegint les llegendes que apareixen damunt de la pantalla. La llengua catalana és bandejada de l'escola, el castellà, per mitjà d'un espectacle combatut únicament pels moralistes, es va extenent arreu de la nostra terra.

Sembla aquest un fet sense transcendència i nosaltres creiem que en té molta. La llengua que entra pels ulls és la que s'aprén més fàcilment. És que volem suposar que els camperols bandejaran la llengua pròpia i empraran la que ha estat plasmada per la raça que a poc a poc va desnacionalitzant el nostre poble? Naturalment que no. Catalunya no serà mai assimilada; però tots els que ens captenim de la divulgació de la nostra llengua cal que evitem que s'introdueixi la parla castellana als pobles en els quals no hi tenia entrada. Si poguessin fer-se les llegendes en català, quina propaganda més gran faríem de la nostra llengua! Els infants aprenen llegint. Potser no sabran perquè un mot s'escriu amb una o dues esses; però l'escriuran correctament per haver-lo vist escrit mantes vegades en els llibres de lectura. El mateix passaria amb el poble si poguéssim aconseguir que l'ortografia li entrés pels ulls. És molt difícil que les llegendes de les pel·lícules es facin en català? Nosaltres creiem sincerament que no. El que manca és patriotisme. A la nostra terra hi ha moltes sales de cinema i si les empreses que les exploten volguessin honorar la nostra llengua, ho aconseguirien fàcilment. No s'han unit mantes vegades per a defensar interessos materials, perquè no s'uneixen també

per tal de retre públic homenatge al nostre verb nacional? És que els pobles rurals protestarien si les llegendes fossin catalanes? És segur que no. A Barcelona protestarien els intolerants i els inadaptats; però, vulgues o no vulgues, haurien d'acceptar-les. Podem transigir en moltes coses d'ordre material; però amb la llengua no. Cal que ens mostrem irreductibles amb les coses relacionades amb el nostre esperit. Mentre hi hagi catalans temoregues que creguin que és una descortesia parlar català davant de gent no catalana, és impossible que la nostra llengua ocupi el lloc que li pertoca. Cal deixar de banda aquests prejudicis provincians, i avesar-nos a usar el català en tots els actes de la nostra vida. Si el nostre patriotisme fos més viu i el nostre esperit fos amarat de catalanitat, avui la nostra llengua hauria gairebé triomfat. És dolorós confesar-ho, però ningú ens pot negar que si el català no és més estès és «perquè no volem».

Cal, patriotes catalans, que fer un esforç suprem per tal que la nostra llengua, aquest tresor espiritual que Déu ens ha donat, triomfi esplendorosament i sigui instrument d'expressió de la raça catalana.

J. Civera i Sormani

*Publicado en EL DIA
(Terrassa, 2-V-1923)*

José E. Borao

Professor agregat d'Institut
(Univ. Saragossa)