

Disertaciones académicas.

El Cinematógrafo.

(Consideración académica de algunos de sus problemas.)

Comunicación de D. Pedro Sangro y Ros de Olano.

El tema objeto de esta Comunicación entra titubeante, inseguro de sí mismo, en una Academia como la nuestra.

Hube de apadrinarle, hace unos años, ante la de Jurisprudencia y Legislación, en la que diserté sobre este problema ante un público que le recibió con sorpresa en aquellos ámbitos de la juridicidad, y le apadrino ahora en la de Ciencias Morales y Políticas, convencido de que con éstas tiene múltiples relaciones que le hacen revestir rango académico, como conjunto de problemas vivos, candentes, complejos, reconocidos con preocupación en todo el mundo.

Ha recibido además el espaldarazo de algún destacado Académico en solemne ocasión, pues recordamos que en Madrid se celebró el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en cuyos trabajos alguna parte me tocó tomar, y que fué clausurado por el Sr. Alcalá-Zamora, Presidente de la República, que pronunció palabras que demostraban el interés extraordinario que tienen los problemas del cinematógrafo. Otro ilustre compañero, en un trabajo reciente, jugoso—como suyo—, hablaba del cine en términos favorabilísimos como asiduo del mismo y porque su espíritu le impulsa al aprecio de las cosas nuevas. Se trata del Sr. Zozaya, el cual, en una crónica del *Mundo Gráfico* (“La vida y el proscenio”) del 6 de febrero de 1935, llegaba a afirmar que el cinematógrafo “tiene ya un valor artístico y cultural mayor que las comedias

del siglo de Calderón y Tirso (salvo excepciones)". Esperamos que el Sr. Zozaya, como otros Sres. Académicos, contribuirán a tratar este tema, esclareciendo porción de problemas que giran alrededor del mismo.

Con un criterio severo, clásico, rígido, de lo que una Academia es, quizá pudiera creerse que el cinematógrafo no tiene rango académico; pero si nos asomamos al mundo y paramos mientes en los problemas vastos e interesantísimos que crea, en la importancia que se le da en todos los países, especialmente en aquellos que podemos llamar nuevos, que marcan una nueva dirección a la vieja Europa, acabaremos por reconocer que es digno de que aquí lo estudiemos, porque entre esos problemas del cine los hay económicos, sociales, morales, profesionales, culturales y estéticos. Y aunque así no fuera, creo que una Academia de Ciencias Morales y Políticas no puede rechazar nunca de plano, cualquiera que sea la opinión, adversa o favorable al cine, de sus miembros, un hecho social verdaderamente formidable de la época. Para valorar cuantitativamente su importancia, bastará decir que se calcula que el número de seres humanos que asiste diariamente al cinematógrafo se eleva a 25 ó 30 millones; y si se toma simple posición de observador, no habrá más remedio que reconocer la importancia que tiene un asunto que así mueve a la sociedad contemporánea, que interesa vivamente a las altas mentalidades de la Humanidad, a los Gobiernos, a las escuelas y a las confesiones religiosas. Para esos países nuevos, el cinematógrafo es asunto de especial primerísima importancia. Rusia es un ejemplo. Desde el advenimiento del régimen que allí impera, al cinematógrafo se le considera industria de Estado, y el desarrollo que allí ha obtenido es extraordinario. Italia, en el régimen fascista, ha concedido también enorme atención al cine, lo mismo que Alemania y el Japón.

Me propongo examinar el asunto cinematográfico desde diversos puntos de vista: el económico, el cultural y artístico; las pasionales controversias sobre el cine y sus influencias morales; los problemas jurídicos, sociales y profesionales, esperando que otros Sres. Académicos se interesen por esta comunicación e intervengan en ella, aportando sus opiniones especializadas. Lo difícil para una persona que sienta el tema es seleccionar la multi-

tud de caracteres y de rasgos que marcan su importancia, sin abusar de la atención de los Sres. Académicos. Lo intentaré, devoto del asunto, en primer término, porque he sido siempre agradecido a las cosas que me recrean; en segundo lugar, porque, habiendo formado parte del Instituto Internacional de Cinematografía de Roma, demostración palmaria de la importancia que al cinematógrafo se concede en el mundo, no he renunciado, al ausentarme de él, a ocuparme de los asuntos que estudia. Se trata de una institución creada por el Gobierno italiano, acogándose al Pacto de la Sociedad de Naciones, asegurando su funcionamiento dicho Gobierno mediante cuantiosas dotaciones, y dándole además para residencia la Villa-Torlonia y la Villa-Falconieri, todo el menaje y cuanto pudiera hacer falta para un normal y progresivo funcionamiento. El Gobierno italiano nombró Director del Instituto al hombre más indicado para el puesto: el Dr. Luciano De Feo, una de las mentalidades más selectas y eficientes de la nueva Italia.

Desde el punto de vista de la propaganda, el Gobierno italiano tuvo interés, y lo manifiesta espléndidamente, en dar carácter internacional a una iniciativa nacional, porque el Instituto Internacional de Roma es hijo de un Instituto nacional que ya existía en Italia: me refiero a la "Luce". Este Instituto nacional fué posible realizarlo gracias al sistema político imperante en Italia, porque descansa sobre la idea de la concentración de esfuerzos y sobre la base financiera de una imposición del Gobierno a todos los cines de Italia. Creada la "Luce" por De Feo, Mussolini le sometió a un período de prueba de sus planes cinematográficos, y le prometió que si, al cabo de unos meses, le había convencido, podría contar con el apoyo del Gobierno. El ensayo dió excelente resultado, y la "Luce" acabó siendo un Instituto oficial a base de las siguientes reglas: todas las producciones cinematográficas y fotográficas italianas oficiales de cualquier servicio (Museos, monumentos, laboratorios, bibliotecas, etc.), aparte de todo lo que la iniciativa privada quiere llevar a la "Luce", queda allí concentrado para su realización. La "Luce" presta así un servicio a todos los organismos del Estado, evitando duplicidad de funciones y simplificando gastos, con una garantía absoluta; porque la "Luce"

reúne a los técnicos de la fotografía y de la cinematografía, y, además, a los técnicos de todas las especialidades científicas, artísticas y culturales, organizados en Comisiones *ad hoc*. Se proyecta, por ejemplo, la realización de una cinta sobre labores del campo; el plan de desarrollo lo hacen los técnicos agrarios y los técnicos cinematográficos conjuntamente, quienes dicen si es o no posible su realización, y, de serlo, la llevan a efecto. La finalidad de la "Luce" es que todos los productos cinematográficos que salgan de ella sirvan para esparcir el cinematógrafo como vehículo de cultura por todos los rincones italianos, no sólo merced a los cinematógrafos públicos, a los de las escuelas y obras sociales, sino también a las ambulancias cinematográficas, las cuales trazan itinerarios de viajes que duran uno, dos o tres meses, y llevan el cinematógrafo a las más apartadas ciudades y aldeas de Italia. Para realizar esta idea hace falta mucho dinero. El apoyo económico prestado por el Gobierno italiano a esta empresa consistió en obligar a que no haya una sesión de cine en que no se pase un número determinado de metros (diez minutos, por ejemplo) de una cinta de la "Luce", pagándola a un precio por bajo del que exigen las Casas productoras por sus películas, lo cual supone ingresar una gran cantidad que permite sostener la "Luce".

Sería acaso indiscreto penetrar en el punto de vista de la política italiana cinematográfica, no ya interior, sino irradiada hacia el Extranjero, principalmente hacia Hispanoamérica. No faltan datos muy interesantes reveladores del interés que Italia pone en la captación de simpatías, que antecede a la siembra de intereses, por medio del cinematógrafo. El hecho es que, creado más tarde el Instituto Internacional del Cine Educativo de Roma, desde el primer momento (no me hago la ilusión de que mi intervención influyera en ello) dió carácter oficial al idioma español, y una de las cinco ediciones de su *Boletín* mensual se publica en nuestra lengua. Esto es muy de agradecer; pero es también un síntoma que revela el interés, legítimo desde su punto de vista, que tienen los italianos en aprovechar un instrumento de cultura y propaganda como éste.

Explicadas las razones de traer el tema a la Academia y el porqué lo apadrino, intentaré ya penetrar en el exa-

men de los aspectos de mayor interés de los problemas cinematográficos,

Somos harto severos con el cine. Frente a la pantalla, el moralista exige que se le eduque, que se le instruya, que se huya de todo lo que sea o él tenga por inmoral; exige al cine lo que no pide al teatro ni a la literatura. Basta contemplar la cartelera de los espectáculos de Madrid para ver que están llenos de títulos teatrales que debían causar justificado recelo o molestia al severo moralista que se enfrenta con la pantalla; y no hablemos de lo que nos ofrece corrientemente lo que se escribe bajo pabellón de literatura. El padre de familia llega a más, porque quiere que la pantalla entretenga, instruya y eduque a su hijo, pero al mismo tiempo pide que le divierta también a él, con la exigencia de que, después de haber estado trabajando siete u ocho horas, no se le ofrezcan, por espacio de más de diez minutos, películas en las cuales aparezcan catedrales o escenas folklóricas, porque su cerebro está cansado y necesita sedante diversión. De modo que pide al cine una responsabilidad artística por encima de la que exige a otros instrumentos de cultura. El artista reclama belleza. No para mientes en que las obras maestras del teatro, con tradición de siglos, apenas pasarán de veinte o treinta, y no se pueden reiterar eternamente sin provocar hastío. El nacionalista es más exigente aún, porque clama contra la propaganda de ideas que afectan a lo que se siente o piensa en su país. Uno se pregunta cómo cooperan el moralista, el padre de familia, el artista, el nacionalista, a esa obra del cinematógrafo, porque es en vano exigir que se modifique un instrumento de cultura como éste por su propio esfuerzo, sin la cooperación de todos, cuando supone una complejidad de factores, algunos de los cuales vamos a repasar.

Todo el mundo opina, pero nadie penetra, y contados contribuyen. En toda industria compleja pasa algo de esto. Es algo parecido a lo que ocurre en el ferrocarril. En cuanto dos viajeros entablan conversación, ya desearían que el tren, que va a 80 kilómetros por hora, fuera a 160, pero sin que ocurran accidentes; que no pare en las estaciones que a ellos no les interesan; que los asientos sean cómodos; si puede ser, que les den una cama y hasta una cabina aislada. Pero ¡cuidado con el precio! Todo esto lo resuel-

ven los dos viajeros con una grandísima facilidad; pero generalmente ninguno ha comprometido cinco céntimos en acciones de la Compañía que critican. Este es un poco el caso del cine. Por eso he preferido anteponer a otros aspectos, quizá de más interés o, por lo menos, de más amenidad, la consideración del cinematógrafo desde el punto de vista económico o industrial.

Según una estadística norteamericana, se calcula en 80 a 100.000 millones de dólares el capital invertido en la industria del cine en el mundo. Salas de cinematógrafo en el mundo, unas 65.000; sólo en los Estados Unidos hay 27.000 salas; sigue Rusia, con 26.000 y 13.000 cinematógrafos ambulantes, y habiendo establecido multitud de cinematógrafos escolares, Alemania, con 6.000 salas, Francia, con 3.500. España viene a tener unas 2.000 salas, la mitad, al menos, con aparato sonoro.

En los Estados Unidos asisten semanalmente al cine más de 70 millones de personas; los ingresos que produce el espectacular pasan de 750 millones de dólares al año, y el capital invertido en la misma se cifra en 1.000 millones, siendo de 1.500 el de la industria global de cine, porque es de advertir que, fuera de las salas de espectáculo, hay montados más de 360.000 aparatos. De 38.000 escuelas, tienen cine 32.000. En templos y entidades de carácter religioso hay instalados más de 50.000 aparatos, y en fábricas y talleres más de 10.000. La ganancia de los distribuidores, en el Extranjero, de películas norteamericanas (la mayoría de las cuales salen del país con su coste amortizado), se calcula en 80 millones de dólares anuales.

Si nos fijamos en la producción, veremos que el 85 por 100 es americana. Rusia ha reducido la importación de películas americanas al 35 por 100 de las que exhibe, aumentando su propia producción. Los Estados Unidos han venido produciendo estos últimos años unas mil películas espectaculares y 2.500 de toda clase. Alemania produce unas 200 películas al año. Rusia produjo, en 1931, 943 películas espectaculares y 988 educativas. El Japón, casi tanto. España, en 1926, ha producido 60; en 1927, 25; en 1928, 19; en 1931, 3; pero últimamente aumenta su producción en términos insospechados.

Es extraordinaria la complejidad de factores que intervienen en esta industria; esos factores pudieran for-

mar tres grupos: producción del material, realización de la película y explotación. Cada una de estas ramas se subdivide en otras numerosísimas actividades, que es difícil repasar rápidamente. Lo primero es la constitución de la empresa, asunto complicado que presenta particularidades múltiples y complejas; luego, el establecimiento de la industria, la provisión de primeras materias, la financiación, etc.; después vienen los factores básicos de la instalación. Es esta una industria que ha permitido crear ciudades. Hollywood era un páramo. Contra la idea corriente de los que se inician en cinematografía, que creen que es país cinematográfico el que encierra tesoros artísticos o bellezas naturales, los americanos, sin tradición artística, lo han creado todo. Las instalaciones son complicadísimas. Con haber asistido atentamente a una sola sesión cinematográfica se comprende que se reproduce artificialmente casi todo, y los cineastas aseguran que hay cosas artificiales que tienen más valor cinematográfico que las naturales. Después viene el plan de producción, que no se improvisa. En los Estados Unidos, como en las naciones europeas productoras de cinematografía, es uno de los sectores de la industria para el que se escogen personas de práctica cinematográfica extraordinaria. A pesar de todas las precauciones para elegir argumentos, cuya realización se reforma constantemente antes de lanzar al mercado las películas, hay muchos casos en que las esperanzas fracasan. Se calcula que se reciben en Hollywood unos 10.000 a 15.000 argumentos al año, de los cuales se tiran al cesto el 98 por 100. Cuando alguno conviene, pasa a examen del sector especial de estudio de argumentos. Este sector, desde que recibe la idea hasta que la presenta a los otros sectores industriales realizadores, tarda cuatro o seis meses, y algunas veces ha tardado dos años. Como detalle de interés diré que se ha llegado a afinar tanto, que una de las bibliotecas sobre Historia de América más interesantes es la de Hollywood, biblioteca que se ha completado con una especie de museo folklórico, de trajes, usos del pueblo, estampas, con vista a la realización de películas de carácter histórico americano.

Ya tiene el argumento forma cinematográfica. Entonces llega el reclutamiento del personal, porque es inútil

pensar en compañías fijas de tipo teatral, y hay que buscar gente adecuada para cada caso, tarea complicada y llena de pintorescos incidentes. La población de Hollywood se compone de gente de todos los países del mundo, aspirantes a ser actores de cine. Allí acuden los físicamente perfectos y los imperfectos en gran número, porque puede llegar el momento en que hagan falta. Hay que contratar las llamadas estrellas; hay que acoplar los elementos de que se dispone, y después de hechas las primeras figuras, hay que hacer las segundas y terceras partes con los llamados *extras* o *atmósferas*, adaptando el personal que se precisa al tipo de película que se ha ideado. Después de esto viene la impresión de la película. Se dice que a Job le faltaba la prueba de haber sido director escenográfico de películas, porque es labor que requiere paciencia, cuidados y asiduidad extraordinarios. Después de impresionada la película viene el tiraje en los laboratorios, sector importantísimo de la industria. Luego la autocensura de lo que se produce, que se hace con mucho rigor. Por ejemplo, si una película tiene una escena cómica, cuya comicidad ha ideado el director que no pase del nivel tres y se ríe el público como diez, hay que corregirla, porque no se ha logrado el efecto apetecido. Si en una escena que no es cómica se ríe el público, el fracaso es rotundo. La censura obliga a un retroceso, porque hay que repetir la escena, recogiendo la sensación producida en el público. Más tarde viene el reclamo y toda la parte comercial de la salida de la película, que se hace, o por venta directa, o por intermediario, o por alquiler.

Para que los Sres. Académicos se den idea de la complejidad de esta industria, voy a leer nada más que lo referente al personal de ella, que es su parte más esencial. En el año 1929, que es el último dato que he encontrado, bien entendido que aquí no figuran los llamados *atmósferas*, siluetas o figurantes, ni los actores que no pertenecen con regularidad a una firma productora, sino que se contratan para una determinada película, en el año 1929, digo, el personal permanente de la industria de Hollywood era el siguiente:

SERVICIOS Y PROFESIONES	Número de empleados.	SERVICIOS Y PROFESIONES	Número de empleados.
A) <i>Departamento de dirección y creación.</i>	2,542	Bibliotecarios	25
Personal director.	451	Varios.	58
Directores de escena	485	D) <i>Departamento sonoro.</i>	949
Escenaristas	692	Operadores.	114
<i>Vedettes.</i>	108	Productores de ruidos.	278
Actores de segunda fila	806	Varios.	557
B) <i>Departamento de la producción.</i>	8,300	E) <i>Departamento de publicidad.</i>	431
Operadores.	348	Directores.	149
Idem ayudantes.	412	Redactores.	59
Asistentes.	300	Fotógrafos.	105
Oficina de reclutamiento.	60	Varios.	118
Vestuario y taller de costura.	484	F) <i>Administración.</i>	1,303
Accesoristas	782	Contables.	296
Personal ocupado en los transportes	475	Policía y vigilancia.	312
Electricistas	1,711	Mecanógrafos	501
Pintores	639	Varios.	194
Maquinistas.	510	G) <i>Departamento de las construcciones.</i>	2,331
Carpinteros.	1,834	Ingenieros arquitectos	92
Maestros de baile.	38	Peones	750
Bailarines	347	Carpinteros.	750
Dibujantes y artistas.	225	Electricistas	559
Varios.	135	Varios.	180
C) <i>Departamento musical.</i>	949	H) <i>Laboratorio.</i>	1,274
Personal director.	18	Empleados de laboratorio	679
Compositores y artistas líricos.	173	Montadores de positivos.	237
Directores de orquesta	51	Idem de negativos	188
Músicos (de orquesta).	116	Montadores-ayudantes	170
Adaptadores.	43		
Personal total empleado con regularidad.		17,614 personas.	

La estadística de Hollywood para 1929 se amplía con los datos siguientes:

Personal empleado con regularidad.	17,614
Figurantes (extras) inscritos en la oficina de reclutamiento	17,541
Actores contratados para una película dada	2,455
Personas ocupadas fuera de los estudios, pero dependientes de la industria cinematográfica.	9,800
<i>Total de personas dependientes de esta industria.</i>	<u>47,400</u>

Para penetrar más en la especialización del trabajo, me voy a permitir leer la lista del personal empleado en una subdivisión de estos sectores. De empleados de laboratorio hay las siguientes especialidades: asistentes-superintendentes, super-revisadores, agentes de enlace, asistentes super-revisadores, desarrolladores de negativas y de positivas, cortadores de negativas, montadores de negativas y de bandas sonoras, químicos, ayudantes químicos, tres grados de tiradores y tres grados de montadores de positivos, técnicos que se ocupan de los aparatos de sonorización, obreros ocupados en la cámara de secado, ayudante empleado en la cámara oscura, pulidores, obreros ocupados en las cámaras de lavado, almacenadores, fotógrafos, retocadores, tiradores de fotografías. En Europa, una misma persona acumula generalmente varias de estas funciones.

Tomando como tipo de organización cinematográfica a la europea los estudios franceses de Joinville, nos referiremos a un artículo muy interesante, que se titula *El centro nervioso*, publicado últimamente en la revista francesa *Choisir*. Los datos que en él figuran se acercan más a la realidad europea y a las posibilidades de la realidad española. Una película corriente, de 2.500 a 3.000 metros, cuesta unos 800.000 francos. El articulista asegura que una *superhiperproducción* (!!) llega a costar 7 u 8 millones de francos. Una película hecha en esos estudios que ha costado 14 millones de francos, exhibida en Madrid, llamada *El Rey Pausole*, ha sido un fracaso absoluto. La primera materia, celuloide, se gasta enormemente. Para 2.000 ó 3.000 metros de cinta lograda hay que inutilizar unos 20.000 ó 30.000, porque cada escena se pasa de cinco a diez veces, y hay que calcular que cuesta 4 francos el metro de negativo-imagen, y dos el de negativo-sonido, aparte el revelado, sin contar con que antes ha habido que comprar el argumento.

El Estado mayor de la producción de Joinville comprende elementos tan caros como estos: director de escena, alrededor de 100.000 francos por película; el de producción, 3.000 por semana; dos auxiliares del director de escena a 2.000 francos por semana; contable de la película, de 800 a 1.000; regente de plataforma, lo mismo; dialoguista, 1.500; modistos, de 400 a 500 francos; meca-

nógrafos, peluqueros, operarios de plataforma, jefes y ayudantes de publicidad mecánicos, carpinteros, tramo-yistas, ordenanzas, etc.

Un buen jefe de aparato se hace pagar 5.000 francos por semana, como mínimo, habiendo algunos que cobran 15.000 francos. Sus ayudantes perciben de 1.200 a 1.500 francos por semana.

Hay que contar además con los actores y figurantes y sus gastos de viaje, hotel, etc. Algunos de los actores de Joinville han llegado a cobrar 80.000 francos por semana. (En Hollywood ha habido estrella que ha llegado a ganar 20.000 dólares por semana.....) Hay película en la que han tomado parte más de 2.500 figurantes.

Sería enojoso citar el precio de coste de algunas películas. Baste decir que el de la versión cinematográfica de *El sueño de una noche de verano* se eleva a 11 millones de pesetas.

Examinemos ahora, siquiera sea brevemente, el aspecto económico-industrial de la cinematografía en España. Adelanté a los Sres. Académicos que, según las estadísticas, existen en España alrededor de 2.500 salas de espectáculos cinematográficos, y creo haber dicho que de las producciones que se han venido exhibiendo en España, el 90 por 100, por lo menos, eran extranjeras, pudiendo calcularse en un 70 ó 75 por 100 las norteamericanas.

Según algunos, la importación de películas extranjeras en España representa, en nuestra balanza de pagos, más de 20 millones de pesetas, cifra que no nos ha sido dable comprobar. Si añadimos la ganancia de los intermediarios, nos acercaremos al precio exacto a que pagamos la influencia extranjera sobre la mentalidad y costumbres de un pueblo cuyo exponente cultural, idioma, hablan, después del inglés, mayor número de seres humanos.....

El negocio cinematográfico en España se considera, por la opinión general, de manera un tanto simplista; sin duda, por la alucinación de lo que es en el mundo, y singularmente en Norteamérica, por las salas lujosas y por la cantidad de cinematógrafos que se van abriendo en Madrid y otras grandes ciudades, la gente cree que es un negocio fantástico. Para formar juicio de lo que significa la industria cinematográfica en España habría que agru-

par y analizar un poco las cosas y examinar: lo que es la industria productora propiamente dicha; la de laboratorios; la industria de exhibición, y dentro de ésta, las empresas que se dedican a la exhibición de producciones extranjeras como simplemente filiales, alquiladoras, arrendatarias o intermediarias de las Casas extranjeras, y, por último, la de empresa y dueños de locales. En conjunto, podría admitirse la afirmación de quienes aseguran que España vive en un régimen de colonia cinematográfica.

La producción cinematográfica española ha sido, hasta ahora, rudimentaria, escasa, pobre, y quizá, y esto es lo más grave, no bien orientada. Como ejemplo, citaré el caso de una empresa productora que ha publicado recientemente los resultados de su primer ejercicio económico. Recuérdense las cifras que hemos barajado antes. Esta empresa se las promete muy felices, porque, según sus balances de fin de ejercicio, ha obtenido un producto líquido de 287.000 pesetas, y reparte un dividendo de un 7 por 100; tiene un capital autorizado de 4 millones de pesetas y ha desembolsado 1.800.000 pesetas aproximadamente. Comparadas estas cifras con las antes citadas de producciones cinematográficas extranjeras, se deducirá que con un capital desembolsado de tan corta importancia apenas se puede hacer nada. Desde el punto de vista de la producción, la impresión es que todos los intentos que se han hecho en España se encaminan a la constitución de empresas cinematográficas con miras a régimen de privilegio o de favor, o al amparo de un solicitado contingente, de un impuesto que grave la importación de producciones extranjeras o de una política de exención de derechos fiscales. Desde el punto de vista patriótico, es de desear que haya industria española de cine, pero no una de tantas industrias artificiales como en España se han ido creando. No quiere esto decir, ni mucho menos, que España no deba aspirar a producir películas cinematográficas. España tiene un camino claro que seguir, un volumen de negocio importantísimo; hay todo un horizonte propio en nuestro tesoro de riqueza espiritual y artístico, y, sin necesidad de meternos en empresas raquílicas e imitativas que conducen al fracaso, España puede producir extraordinarias películas documentales e históricas.

Si, dejando la producción nacional a un lado, pasamos al régimen en que vive España en cuanto a la explotación de la producción extranjera, podemos insistir en la afirmación de que nos hallamos en un régimen cinematográfico de colonia. Las cosas han mejorado, de algún tiempo a esta parte, un poco nada más, puesto que, hasta fecha bien reciente, la producción norteamericana en España se imponía, como en otros países que ya han conseguido libertarse de este yugo, como un círculo de hierro. Los productores norteamericanos, en vez de dar facilidades, establecieron un sistema de patente para los aparatos productores sobre lo ya costoso de las instalaciones. Las del cinematógrafo sonoro costaban, hasta hace muy poco tiempo, alrededor de 300.000 pesetas, y ya hay equipos sonoros, como el de Marconi, que cuestan unas 70.000. El equipo sonoro se vendía además condicionado a las películas de ciertas Casas. Una de las combinaciones al uso consistía en que para facilitar los equipos sonoros imponía Norteamérica la adquisición de su producción de películas buenas, medianas o malas. Otra de las combinaciones de los norteamericanos ha consistido en crear en España entidades distribuidoras con capital perfectamente controlado por la producción norteamericana, y que no tienen de españolas más que el nombre, empresas que se constituían con capital superior al que fija la Ley para el pago de la Contribución industrial, haciéndolo por Utilidades, y, por liquidar aparentemente con pérdidas, contribuían al Tesoro español a razón del 3 y 1/2 por 100. Con esta constitución de empresas con nombre español han podido, además, exportar moneda española en pago de las exclusivas, alcanzando cifras verdaderamente importantes las pagadas por España a los Estados Unidos por la compra de sus equipos sonoros, pues, según cálculos no muy exagerados, la compra por España de 150 aparatos en un año representaba 39 millones de pesetas, entre arrendamiento, entretenimiento y pago de canon. El arrendamiento se hacía, muchas veces, en condiciones parecidas a las del pacto de retro, fijándole un canon anual, más un canon de 30 dólares semanales durante diez años.

En el negocio de empresas o exhibición, los fracasos son frecuentes, porque nunca se llega a conocer la reacción del sentido artístico del público. *Vuelan mis cancio-*

nes, una de las más bellas producciones del cine, vino a España en un lote, del que fueron eligiéndose todas menos esa. El empresario de un céntrico cinematógrafo, en un momento de apuro por falta de éxito de una película, en la que cifraba grandes esperanzas, acudió a la Casa distribuidora, que conservaba despreciada *Vuelan mis canciones*, la única de que disponía en aquel momento. El éxito, inesperado, fué tal, que el mismo público fué quien hizo el reclamo a medida que la fué viendo. Los precios de las localidades aumentan a causa principalmente del tanto por ciento de los beneficios brutos que exigen los distribuidores a las empresas, aparte, a veces, del seguro de recaudación mínima.

Contra las grandes Casas distribuidoras luchan los distribuidores españoles, constituídos en pequeñas empresas; los distribuidores tienen que acudir a los principales centros de producción o exhibición, y allí efectúan la compra de la exclusiva en España. Son empresas que suelen disponer de un capital de un millón de pesetas, con el que pueden adquirir hasta diez películas. Al efecto, tienen que contar con jefes encargados de compras, de ventas y de contratación. Con la película se compran sus elementos de propaganda y reclamo, que alcanzan precios elevados, y cinco o seis copias de la película, cuyo precio oscila entre 3.000 y 10.000 pesetas cada una.

Existen muchas Casas distribuidoras, y la competencia entre ellas es grande. Los sueldos y jornales a cargo de esas Casas están fijados por el Jurado mixto correspondiente, exigiendo un mínimo de personal contratado.

El beneficio corriente de una Casa tipo con capital de un millón de pesetas no pasa de 50.000 pesetas. Pesa sobre las Casas distribuidoras un impuesto del 7,50 por 100 sobre el movimiento de capitales. Pasa, pues, con estas empresas lo mismo que con tantas otras comerciales que "viven del cajón", que viven al día. Y no se diga nada de las empresas meramente exhibidoras. El público sólo se fija en los grandes y suntuosos locales llenos; pero no cuenta ni lo que costaron, ni lo que supone su amortización y sostenimiento, ni las noches que no va nadie, ni los días de entrada barata.

La alucinación de los grandes locales..... La mayoría de ellos, en Madrid, están hipotecados varias veces. Algunos

están hipotecados antes de abrirse. Explotan el negocio con mucho riesgo y trabajo, y defienden su negocio gracias a múltiples combinaciones. La principal es la de los circuitos. Como no es igual el riesgo de pérdida entre los llamados cines de estreno y los cines de barrio o de pueblo, las empresas han establecido circuitos que abarcan cines de estreno, cines de barrio, cines de provincias y cines de pueblo, y, aprovechando el material, combinan las exhibiciones para ir compensando las pérdidas de unos locales con las ganancias de otros. La población cinematográfica española es relativamente escasa, y más escasa aún la que puede pagar por sesión 4 ó 5 pesetas. El exhibidor español tiene un tope de precio de la localidad; pero su público le pide las mismas películas que en otros países no se pagan sino a la equivalencia de 10 a 15 pesetas butaca.

Es frecuente el caso de locales de teatro arrendados para cine. Piensen los aficionados al teatro y detractores del cine que muchas veces es éste el que salva la crisis de aquél gracias a la compensación que una buena temporada de cine da a una mala temporada de teatro.

El producto de este ingente esfuerzo humano nos deleita durante brevísimos instantes. Cada imagen que pasa ante nuestra retina la impresiona durante un $1/150$ de segundo. La vida útil de esas imágenes, habida cuenta de la de las positivas cinematográficas, es tan sólo de dieciocho a treinta segundos en total; y ese producto, que necesita para su elaboración un conjunto de factores de trabajo y una suma de dinero tales, una vez terminado, se puede encerrar en una caja de latón de 50 centímetros de diámetro y es transportable en un avión, pudiéndose disfrutar de su exhibición a los pocos días de concluído, lo mismo en Nueva York que en cualquier lugar apartadísimo del sitio donde se ha producido. Imaginemos lo que sería transportar una obra de conjunto de naturaleza pa-recida a través del espacio.

La industria del cinematógrafo, en su sistema comercial y procedimiento de explotación, está dominada por los beneficios calculados en ofrecer al mayor público posible las obras que más puedan interesar al término medio de ese gran público, a base de ganancias que giran alrededor de la competencia de Casas productoras y que están

sometidas al trato de los hombres de negocios. En la explotación comercial de la película influyen el progreso de la técnica de propaganda y las modificaciones que van sufriendo la propia industria y las leyes económicas que al cine van afectando. Así, por ejemplo, el establecimiento de la política llamada de contingentes ha hecho variar mucho esta industria, desde el punto de vista cultural, y ha modificado mucho el mercado de las películas espectaculares, porque, de una parte, las naciones que, merced al contingente, tienen asegurado cierto margen de exhibición de sus películas, tienen mucho menos interés en producir cosas selectas que los centros de mayor cuantía y más celebrada producción, como el norteamericano, donde saben que pueden compensar ese tanto por ciento de pérdida por contingentes reservados a la industria nacional, produciendo mejores películas que interesen al gran público.

¿Qué hay detrás de una industria de esta importancia y de esta fuerza de sugestión? Muchos se lo preguntan. La literatura cinematográfica, tan abundante en muchos aspectos, es en éste particularmente interesante. Elegimos al azar, entre tanto libro que alude a la influencia judaica en el cine, el de Henry Ford, titulado *El judío internacional*, en el que se ocupa extensamente del cinematógrafo. (Capítulos: "La cara judía del problema cinematográfico" y "Preponderancia judía en el mundo de la pantalla".) Podría argüírse que he elegido a un autor antisemita, pero nadie negará que es un prestigio reconocido. Entre otras cosas, dice que la oposición a la censura del cinematógrafo es obra de las grandes empresas que son judías; que no se puede decir que los judíos favorezcan todo lo abyecto, pero sí que no dejan prevalecer una interpretación de la vida no judía; que han convertido el cinematógrafo en "un pozo negro"; que los norteamericanos están desamparados contra esta influencia judaica, y que el mal está en que una película decente produce tres o cuatro veces menos que otra inmoral.

Es de advertir, sin embargo, que, según datos recientes, al influjo de una política moralizadora determinada, a que más adelante aludiré, parece que las corrientes no van por ahí, pues se van invirtiendo los términos, y las ganancias son precisamente para las películas más mo-

rales. Hay que enfocar—continúa Henry Ford—hacia lo que hay detrás del problema, y ello es que los fabricantes de inmundicias no son asequibles a la voz de la conciencia. Nueve décimas partes de la producción de películas está concentrada en diez grandes Consorcios, radicantes en Nueva York y en Los Angeles, que disponen de Consorcios secundarios distribuidos por todo el mundo. Esos Consorcios, dominadores de la producción, son en un 85 por 100 judíos; la mayoría de los propietarios de cines lo son también, y el mercado libre no puede luchar contra unos y otros.

Por todo esto se anuncian las películas inmorales con más ruidosa propaganda, escudando su producción tras el pretexto de que eso es lo que pide el público. El pequeño exhibidor es poco menos que inocente del mal que hace. Compra películas como podría comprar queso; no tiene libertad de elegir, y carga con lo que le quieren dar para satisfacer la insana voracidad del vulgo.

Explica cómo los judíos se han organizado para que el cinematógrafo no les ataque ni ridiculice, y añade que por mucho que se quisieran esforzar, no penetrarían en nuestra moral. El cine, dominado por ellos, desfigura y socava la vida familiar, falsea con perversa intención la vida de las clases acomodadas y hace “educación práctica” de la revolución social.

Los judíos, según Ford, no han creado nada en el mundo del cine, pero lo han prostituído todo.

Sobre la preponderancia judía en el mundo de la película, dice Ford: “A la cabeza de la “Famous Players” figura el Sr. Adolfo Zukor, un judío húngaro. Anteriormente fué este individuo traficante en pieles, que iba mercando de puerta en puerta. Hoy es un hombre inmensamente rico y personaje preminentísimo en la quinta industria mundial.

Hiram Abrams se llama el jefe de la “United Artists Corporation”. Éste empezó como repartidor de periódicos; fué luego empresario de un bióscopo, en el que exhibía fotografías sicalpticas.

La “Fox Film Corporation” obedece al judío húngaro William Fox (antiguamente Fuchs, y que significa zorro). También éste empezó su carrera como empresario de un bióscopo, habiendo sido antes dependiente de una tienda

de tinte. Él es quien hoy día decide sobre lo que millones de espectadores de cines han de saber y pensar sobre los más variados problemas de nuestra vida.

Marcus Loew, jefe de la "Metro Pictures Corporation", proviene igualmente del bióscopo, y, según dicen, tiene hoy bajo sus órdenes a ocho Compañías pelicularas repartidas sobre el mundo entero, mientras que personalmente dirige 105 cines.

Carlos Laemmle dirige la "Universal Film Company". Laemmle es el apellido de su madre, mientras que por su padre se llama Julio Baruch, siendo judío de procedencia alemana. Hasta el año 1906 fué propietario de una tienda de ropas hechas.

Estos son únicamente unos pocos nombres y apellidos de los personajes predominantes en esta industria. Pero cuando se va bajando cada vez más, hasta los más mezquinos cines en los oscuros rincones de las capitales, se observará que todo el negocio cinematográfico es enteramente judío. Según hemos demostrado, los jefes de hoy fueron antes traperos, mozos, empresarios de baja estofa y productos del *ghetto*. Tal procedencia de por sí no constituye un reproche para un buen hombre de negocios. Pero no se puede esperar de ellos que del drama cinematográfico tengan un concepto que envuelva en sí elementos artísticos y morales....."

Hasta aquí Henry Ford. Indiscutiblemente, hay una influencia grande judaica sobre la industria cinematográfica; pero se pregunta uno después de leer la obra de Henry Ford: ¿Y dónde está el remedio? Porque hay uno simplista y no al alcance de todo el mundo, aunque intentado por el nacional-socialismo alemán: acabar con los judíos. Se nos antoja el conseguirlo un poco difícil; pero además, aunque todo lo que indica Henry Ford sea cierto, ¿es esto una nota original de la industria del cinematógrafo? ¿No pasa lo mismo en otras que están dominadas por los judíos? El caso sería concretar la cuestión y señalar el cargo exacto, que podría ser este: el cinematógrafo es una industria inmoral, porque está en manos de judíos; pero a renglón seguido habría de preguntarse también: ¿Y por qué lo está? Los judíos no tienen la exclusiva originaria; esta industria no se ha creado para que exploten sus patentes los judíos;

disfrutaban en ella de una posición que otros no han querido ocupar. Es más cierto convenir en que la inmensa mayoría de los capitalistas, grandes y chicos, lo que buscan es el máximo interés y la mayor seguridad del dinero. Ocasión tuvieron los ricos moralistas de adueñarse del cine, pero no la aprovecharon. Cuando nació el cinematógrafo sonoro, las Casas que habían adquirido la patente cotizaban sus acciones en la Bolsa de Nueva York a 9 dólares, y, al año y medio, esas mismas acciones se cotizaban a 132 dólares. Recuerdo bien que esto coincidía con una época en que recibí el encargo del Instituto Internacional de Cinematografía de Roma de solicitar de un autor español el guión de una película española, que quedaba a su discreción. Me dirigí a un insigne autor dramático, y aunque no se le ofrecía una cantidad extraordinaria (creo que no pasaba de 2.000 pesetas), no contestó a mi carta. Era la época en que los españoles decían que el cinematógrafo sonoro era una cosa sin la menor importancia artística, que jamás se desenvolvería. Años más tarde hemos visto a los autores españoles constituir Sociedades para explotar la industria cinematográfica. El hecho es que ha habido y hay ocasiones como esta en que emplear en esa industria dinero, y que probablemente no será la moral la que hace que el capital no se interese en la industria cinematográfica. Pocas veces, por desgracia, se preocupa el capitalista del aspecto moral del destino que da a su dinero; lo corriente es que la gente se forme lo que se llama cartera del buen padre de familia, con sus valores fructíferos y seguros que no estén sujetos al riesgo de las acciones de la industria cinematográfica.

Por otra parte, ¿variaría esencialmente el rumbo moral del cinematógrafo si lo explotasen los no judíos? En el negocio cinematográfico, el espíritu de lucro domina sobre la responsabilidad moral. Está dedicado, por otra parte, a una masa de la Humanidad que no es judía, pero que tal vez se haya adaptado, como el capital, a los procedimientos y al ambiente de los judíos.

La *Rerum Novarum* y la *Quadragesimo Anno*, ¿han sido escritas para los judíos?

El remedio no está más que en el saneamiento de las conciencias de unos y de otros en creer en el cine, en interesarse por él seriamente.

A poco de florecer el cine, un italiano, Ricioto Canudo, dijo que el cinematógrafo, que era industria, debía ser el séptimo arte. ¿Por qué no simplemente arte? ¿Por qué no considerar al cinematógrafo como creador o revelador de una sensación o emoción estética? Canudo, como los que se obstinan en calificar al cinematógrafo de séptimo arte, quizá incurra en la tendencia de los hombres sedientos de clasificación. En los tiempos en que el hombre no podía tener fe en el progreso, cuando se operaba sobre una serie reducida de creaciones estéticas, me explico el afán concretista que justifica que los filósofos clasificaran limitativamente las artes. Pero el progreso humano, con el adelanto de la técnica y la aspiración insaciable de más allá, ha ensanchado tanto el campo de las posibilidades, que ya acaso no se pueda hablar de un número tan limitado de Bellas artes.

Tal vez por esta influencia concretista, limitativa, es por lo que predijo Renán la muerte de las artes; quizá Renán entrevió un proceso histórico, en el cual, o las artes se desgastaban con el tiempo, si cabe decirlo así, o en fuerza de buscar perfeccionamientos, una sensibilidad mayor en sus manifestaciones, llegaban también a una degeneración a su modo. Sin embargo, no es así, o a mí no me lo parece. Yo creo que las artes han evolucionado, que han cambiado, que se han transformado al buscar nuevos estadios donde desarrollarse y nuevos progresos ante el agotamiento de las fórmulas; y pienso, además, que nacen otras manifestaciones, que si no pueden llamarse de momento puramente artísticas en el sentido dogmático de antes, habrá que reconocer algún día que son manifestaciones de expresión estética, aunque no tengan aún clasificación determinada en el grupo de las Bellas artes.

Para abarcarlas sin imposiciones limitativas parece más discreto considerarlas por el aprecio a las virtudes de las artes hasta ahora tenidas por tales, sin prejuzgar con menosprecio de las perspectivas del genio humano las posibles expansiones del concepto artístico. Lo cierto es que ninguna que lo sea muere, que todas evolucionan y que otras pueden nacer.

El alborear de un posible arte entre vacilaciones y ensayos sorprende al hombre que, habituado a las manifestaciones estéticas consagradas, percibe, siente, pero no lo-

gra rendirse ante la nueva floración del espíritu creador. Un hombre de 1935, de cultura media, que se asoma al mirador del tiempo, ve desfilan la cabalgata de las hadas inspiradoras entre las nubes desgarradas. Corren veloces, porque son pocas y tienen que atender a toda la Humanidad. Pasa una y reconoce en ella a la Música; pero en seguida desaparece, y viene otra figura, que le parece la Arquitectura, y vacila, y entre las figuras que quiere reconocer como las Bellas artes que tiene en su mente aparecen siluetas, albores de cuerpos que no identifica, y como él está acostumbrado a *sus musas*, las clásicas, las tasadas, no sabe bien qué es lo que ve, ni si lo ve o lo sueña, y como no comprende, niega y rechaza. A este hombre de 1935 le pasa lo mismo que en su tiempo pasó al de 1835 o al de 1735. El progreso humano, el progreso de la técnica, la inextinguible llama del genio, le han mostrado, entre esos jirones de nubes, formas nuevas estéticas. Este hombre, a veces, se ha impresionado ante el ensayo de una nueva manifestación estética. Por ejemplo, ha estado en la Exposición de Barcelona, ha visto el concierto de las fuentes luminosas y le ha parecido bello; pero la impresión ha sido fugaz, y una resistencia a lo nuevo le impide rendirse súbito y reconocer que la luminotecnia puede ser un valor que no me atrevo a predecir, y que pueden encontrarse armonías de luz que pueden competir con manifestaciones estéticas consagradas por los hombres, bien por convencimiento, bien por hábito de sensibilidad.

Las Bellas artes evolucionan. Fijémonos, por ejemplo, en la Arquitectura, sobre todo en la urbana. Hay un imperativo categórico social, y es que hace falta elevarse. La Arquitectura apacible de la serena única planta va pasando a la Historia, porque ya no es posible, y la Arquitectura, sin renunciar a su fuero de Bella arte, se remonta y busca su inspiración en sentido vertical sobre varios planos, no sobre uno. La Pintura se sintió, hace tiempo, insatisfecha de su estatismo, y luchó mucho hasta que se le entregaran la luz y el movimiento con el impresionismo y el sorollismo. Los pintores españoles no habían captado la luz, regalo del cielo a nuestro país; y Sorolla coge la luz, la posa en la paleta y la traslada al lienzo, y a su conjuro acuden una serie de pintores que marcan una etapa de la evolución de la pintura. ¿Qué juicio

formarían los artistas pretéritos, los antiguos pintores, de las exquisiteces del arte japonés contemporáneo?

La Escultura. Si pudiéramos hacer la experiencia de imaginar un atleta que en París pudiera coger con sus manazas el "Pensador", de Rodin, un nuevo valor en la evolución de la Escultura, en el que lo hondo del alma está clavado en la desnuda materia como un puñal de fuego; si pudiera, digo, cargar con esa estatua y trasladarla al Museo de las Termas y colocarla junto a la Venus de Cirene, ¡qué disonante contraste! Y, sin embargo, es escultura, y son dos productos, dos tipos de arte reconocidos por todo el mundo como cosas logradas. ¿Qué pensarían los griegos del "Pensador", de Rodin?

Y si pasáramos a la Música, ¿no existe un tránsito brusquísimo entre la música melódica, sencilla y apacible de otras épocas y las producciones musicales de clase posteriores a Wagner? Debussi, Ravel, los rusos, ¿no representan una modalidad evolutiva del llamado divino arte?

En la misma Literatura, sin fijarnos más que en la nuestra propia, ¿no advertiríamos una evolución señaladísima y sorprendente si nos atenemos a la clásica? Pensemos en obras bien conocidas de poetas de lengua española contemporáneos. ¿Qué pensarían nuestros poetas clásicos de Rubén Darío, de los Machado, de Gerardo de Diego, de Luna y de tantos otros?

¿Por qué resistirse sistemáticamente (posición subjetiva, la menos bella imaginable) a aceptar nuevas modalidades en las Artes consagradas o nuevas posibles Bellas artes? ¿Por qué aprisionarlas entre reglas tiránicas y exclusivistas?

Creo que acertó Remy de Gourmont al decir (*Le chemin de velours*) que "el arte no admite Códigos ni se somete a obligatorias expresiones de lo bello", pues, a la postre, lo que es eso *bello* se impone.

Por otra parte, ¿se ha resuelto ya el problema de si hay arte o hay simplemente artistas?

Y si es subjetivo, ¿a qué preceptiva hemos de encadenar al genio?

La discusión sobre el encasillado del cine entre las Bellas artes nos parece, en definitiva, pueril. Lo esencial está en las posibilidades que existen para que se desarrolle y

florezca esta nobilísima fuente de emociones estéticas, teniendo en cuenta que no todas las emociones estéticas son artes plasmadas, y, sin embargo, son las que más alto valor dan a la vida. Repasaremos cada uno nuestros recuerdos personales y reconoceremos que es así. Recuerde el padre de familia consciente de su misión como tal el nacimiento de su primer hijo, momento que tiene tanto de dramático y tanto de prosaico, y en el que el pensamiento ve cómo la nave que conducía su existencia varía la vela, y en un instante, al primer vagido del hijo, se da cuenta de la inmensa transformación que se ha operado en su vida. Una tempestad en alta mar es algo horripilante, produce una sacudida anímica tremenda; pero si ante ella conservamos presencia de espíritu, nos produce una emoción estética de trágica grandeza, que vence a los sentimientos de temor, de miedo, de intranquilidad.

Cuando nos retrotraemos a los días de la gran guerra y, dando al olvido las emociones imborrables de repulsión hacia la humanidad que se sentía al ver que todo procedimiento de destrucción era considerado admisible, recordamos la actitud del Cardenal Mercier invocando augusto, magnífico, el derecho contra la fuerza, sentiremos renovarse una honda emoción estética. Cabe, pues, la posibilidad—yo no digo terminantemente que lo sea el cine—de una nueva fuente de emociones estéticas.

¿Dónde está realmente el Arte? La Naturaleza, sin la obra del hombre, no es ni bella ni fea, es *anestésica*, es belleza latente que el Arte traduce y enseña a traducir. Por algo Bacon aseguraba que el Arte es el hombre añadido a esa naturaleza.

Para Kant, el problema básico de la Estética no es como en lo antiguo, que es en sí la belleza, qué cosas son bellas, sino cómo son posibles los juicios estéticos y qué facultades del sujeto ponen en juego pensante.

(Continuará.)