

*El estudiante de Praga*, obra de Paul Wegener realizada en ese mismo año de 1913, a la que seguiría el año siguiente *El Golem*, del mismo realizador, siendo consideradas ambas antecedente directo del expresionismo alemán. Son los momentos en los que se prepara la aparición de la todopoderosa U.F.A. nacida el 18 de diciembre de 1917 como organismo rector de toda la cinematografía alemana.

Apoyándose en las ideas de Julio Bob, escritor del semanario progresista *Die Hilfe*, Maeztu, que en aquellos momentos se siente enormemente influido por las ideas liberales del socialismo fabiano inglés, considera que el problema del cine no tiene remedio. Cree, como Unamuno, que sólo se puede defender como espectáculo en el caso de que se presente como un documental, mostrando paisajes, ciudades, o la vida de los animales. Pero como soporte de dramas y comedias, el cine estaba irremediamente condenado al fracaso, porque entonces no hacía más que mostrar acciones humanas sin palabras, y como lo que caracteriza las acciones humanas es precisamente la palabra, al despojar a éstas del verbo «quedan reducidas a meros afectos, a mero movimiento». Y como para Maeztu los afectos no son otra cosa que los instintos, las pasiones, es decir la ambición, la codicia, la sexualidad y la sangre, dramas como *Una noche de amor*, *La venganza del bandido* o *Los tormentos de la Inquisición*, no tendrán otro efecto sobre el público indefenso que «encender y poner al rojo blanco los afectos del dinero, de la sangre, de la sensualidad». Consumo, violencia, sexo, ¿no nos recuerda esto algo?

Tampoco la comedia se salva, ya que en el cine el efecto cómico se alcanza destruyendo casas, rompiendo cristales o apaleando personas, lo cual no hace sino completar el panorama. Y así, aunque se buscara mejorar la calidad de los filmes mejorando los argumentos, como proponía por entonces la Unión de Autores Dramáticos Alemanes, el problema del cine no tenía solución, ya que «le falta esencialmente la espirituación de la acción, porque le falta la palabra».

Ni siquiera, en opinión de Maeztu, la adaptación al cine de obras maestras de la literatura puede cambiar la situación, y si en algún caso la visión de una de tales obras traspuestas a la pantalla producen un cierto placer —como le ocurrió a él con la visión de *Los miserables* de Víctor Hugo en un cine de Londres— no es por otra razón que por la evocación de los sentimientos que su lectura provocó en otro tiempo<sup>7</sup>.

Definitivamente, para Maeztu como para Unamuno, el cine, al menos el cine mudo, no podría ir mucho más lejos que a buscar un público de barracas de feria ajeno a cualquier ambición de emoción estética al faltarle la palabra, medio de transmisión de los más nobles sentimientos en el hombre. No deja de resultar extraño este comportamiento frente al

<sup>7</sup> Maeztu, Ramiro de: «El problema del cine». Nuevo Mundo, Madrid, 15 mayo 1913.

cinematógrafo de Ramiro de Maeztu, tal vez el más progresista de los miembros de la generación, así como el más viajero y europeo, que desde su atalaya londinense era espectador de excepción de todas las modas y novedades que surgían en Europa. Y más extraño resulta si tenemos en cuenta que a partir de 1930 se generalizó el sonoro, con lo cual el argumento de más peso que había esgrimido contra el cinematógrafo perdía todo su vigor.

En artículos escritos a partir de esta fecha, tampoco se muestra muy proclive a cambiar de opinión respecto a las imágenes en movimiento, ahora sonorizadas, si bien en esta época final cambiará sus argumentos, que en lugar de la consabida ausencia de la palabra, serán ahora la degradación moral y la relajación de las costumbres. Aunque ya no se encuentra un artículo extenso dedicado exclusivamente al cine, se puede espigar en otros, como «Carmen y Fausto», en los que el escritor se dedica a advertir del peligro que para la moral entrañan aquellas películas, cada vez más numerosas, «que no fían el éxito sino a los centenares de mujeres desnudas que hacen desfilar por nuestros ojos», y evidenciando una cierta misoginia se refiere a las vampiresas del cine cuya misión es «perder a los hombres, explotarlos, deshonorarlos, desvitalizarlos y abandonarlos finalmente»<sup>8</sup>.

En realidad no es de extrañar esta actitud en Maeztu, y no ya sólo por su evolución política hacia posiciones ultraconservadoras en sus últimos años. Ya en 1912 participaría en una campaña moralizadora en Francia, escribiendo en París un artículo «Sobre el arte inmoral y la pornografía» en el que, aunque defiende la libertad del artista para crear y amparar obras inmorales que sean al tiempo artísticas, considera que éstas deben ser aisladas y separadas de la vida pública. «El arte ha de tener sus templos abiertos y públicos y sus capillas reservadas. La obra inmoral artística, si es artística, tiene, en efecto, derecho a un puesto en las capillas reservadas. A mostrarse en los templos abiertos sólo pueden tener derecho las obras artísticas que se ajustan a la moral corriente».

Es evidente que, desde los lejanos años del primer beso escandaloso en el film *The May Irvin-John Rice Kiss* (1896), las películas interpretadas por aquellas diosas del amor que fueron Theda Bara, Annette Kellerman, Marlene Dietrich o Jean Harlow, no se ajustaban a lo que Maeztu consideraba una moral corriente, y en consecuencia las salas de proyección no deberían ser consideradas templos abiertos del arte, sino reservadas capillas de uso restringido.

Hemos conocido hasta ahora la opinión de dos autores que en el lenguaje de Baroja deberían ser considerados «cinematófobos». A continuación se analizará la de otros dos noventayochistas que, en mayor o menor medida, pueden ser considerados «cinematófilos».

<sup>8</sup> Op. cit. en la nota (2), p. 93.

<sup>9</sup> Maeztu, R. de: «El arte inmoral y la pornografía», Heraldo de Madrid, 31 diciembre 1912.

El primero de ellos es Pío Baroja, que a pesar de no ser decididamente partidario del séptimo arte, tuvo, como enseguida se verá, no pocas relaciones con este medio. Al parecer, sus primeros comentarios sobre cine se remontan a *Paradox, rey*, obra de 1906, donde muestra su falta de entusiasmo por las ferias galantes, «con sus cinematógrafos y sus barracas espléndidas y lujosas». Baroja, hombre de costumbres austeras, confiesa su escaso interés por los espectáculos, a los que sólo acudía de forma ocasional, ya que las multitudes le agobiaban, y tampoco al cine asistía con frecuencia, confesando en 1944 no haber visto más de un par de docenas de películas.

En *Galería de tipos de la época*, comentando una propuesta que le hizo Carlos Arniches para colaborar en obras de teatro, expresaba así su desinterés por los espectáculos y en especial por el cine: «No tenía afición al teatro, ni simpatía por el público ni por los cómicos, ni quería tener más dinero que el necesario para vivir [...] Con el pasar del tiempo he sido menos aficionado a los espectáculos. Creo que no he estado nunca en un partido de fútbol, corridas de toros he visto una de chico y no me gustó nada, en teatros hace más de treinta años que no he estado, y de cine sonoro creo que no conozco más que una película, *El desfile del amor*, y fui a verla por compromiso. Del cine primitivo recuerdo con gusto a Charlot y a Prince (en español Salustiano), a Mary Pickford y algunos más cuyos nombres se me han olvidado»<sup>10</sup>.

Resulta extraño que Baroja, un intelectual que veía en la ciencia la única esperanza de la humanidad, no dedique ninguna de sus reflexiones a estudiar el cinematógrafo como un descubrimiento científico, sino como un espectáculo de cómicos y de barraca de feria, lo cual probablemente tuviera que ver con la utilización que desde el principio se hizo del cine como fenómeno de masas y como negocio, olvidando cualquier tipo de planteamiento como progreso tecnológico o como nueva forma de expresión artística, a excepción de algunos intentos como en Francia con el *film d'art*, o en Alemania con el expresionismo.

Sin embargo, lo que sí alcanza a ver Baroja es la importancia que el cine ha de tener en el futuro sobre los comportamientos sociales, influyendo en los comportamientos, en las estructuras familiares, y actuando como elemento básico en uniformación y universalización de la especie humana. Ya en 1918 en *Las horas solitarias* considera que los elementos clásicos de transformación de la sociedad, el libro, la prensa y la escuela, han dejado de ser operativos y apenas producen cambios en los pueblos modernos, habiendo sido sustituidos por la moda, el lujo y el cinematógrafo. «Estas ciudades modernas, que visten a la moda y que tienen la adoración por el lujo, han encontrado la diversión más a propósito para

<sup>10</sup> Baroja, Pío: *Galería de tipos de la época*, Madrid, Caro Raggio, 1983, p. 198.

sus gustos: el cinematógrafo. El cinematógrafo impresiona la vista, pero no el espíritu; no hay necesidad de razonar, ni discurrir, con él todo es cortical. A pesar de esto, tal es la cantidad de modernidad que llevan algunas invenciones, que el cinematógrafo será con el tiempo uno de los elementos mayores de divulgación y de cultura»<sup>11</sup>.

Pero aún resulta más profético en otras dos obras: *Vitrina pintoresca y La intuición y el estilo*. En la primera de ellas, en el artículo «Los horrores de las antiguas ferias», hace una reflexión sobre la estructura familiar, ya en 1935, que no es sino una premonición de lo que había de ocurrir medio siglo más tarde. «El cinematógrafo es un lugar en la actividad familiar, en esta familia que lleva camino de descomponerse, que ha dejado el hogar sólo porque los dos trabajan en la calle y que tras tomarse unas latas se van al cinematógrafo».

En cuanto a sus comentarios en *La intuición y el estilo*, Baroja parece haber intuido que algún día nos meterían el cine en casa, y sobre ellos parece planear el fantasma de la televisión. «Todo tiende a lo colectivo, y mientras una tendencia no cuenta con masas, no es nada [...] El cinematógrafo es una de las causas laminadoras más fuertes de la sociedad actual [...] Así se nota cómo en las familias más modestas se ha formado la moral de cine y que no hay quien la ataje. La cáscara de la vida quedará como pura decoración, pero nada más; el fondo tendrá mucho de internacional. Todo esto contribuye a la decadencia del espíritu local y al triunfo de lo ecuménico»<sup>12</sup>.

Con ser muy significativas las opiniones de Baroja recogidas hasta ahora, hay algo que le hace aún más singular a este respecto, y es su colaboración con el mundo del cine, al menos durante una etapa de su vida, debido a las especiales características de su obra que le han hecho ser definido como un escritor cinematográfico, lo cual le llevó a sentirse más atraído por este medio al que, por otro lado, nunca entregó toda su devoción.

Ya en 1902 o 1903 —el escritor no recuerda la fecha exacta— había sentido la tentación de presentar a la compañía de Ceferino Palencia, en el teatro Princesa, una adaptación de su novela *El mayorazgo de Labraz*; sin embargo aquello no pasó de un intento fallido<sup>13</sup>. Pero será en 1928 cuando Francisco Camacho, un veterano director del cine español, con la ayuda de dos promotores, Durán y Lapetra, constituirá en Madrid la productora «Cide», cuyo primer y único proyecto realizado sería llevar a la pantalla una adaptación de la novela de Baroja *Zalacaín el aventurero*. Al parecer la idea gustó sobremanera al escritor, porque, como dice Juan Uribe-Echevarría en su artículo «Pío Baroja y el cinematógrafo», se podía permitir un gran número de dinámicas y peligrosas vivencias con poco riesgo<sup>14</sup>. Además, junto a otros actores, entre ellos su hermano Ricardo, Pío Baroja

<sup>11</sup> Baroja, P.: «Elementos de transformación», *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1982, p.p. 259 a 265.

<sup>12</sup> Op. cit. en la nota (2), p. p. 64-65.

<sup>13</sup> Op. cit. en la nota (10), p. 196.

<sup>14</sup> Uribe-Echevarría, Juan: «Pío Baroja y el cinematógrafo», *Atenea*, Santiago de Chile, noviembre 1931, p.p. 227 a 230. *Sobre la filmación de Zalacaín el aventurero*, Cfr.: Utrera, Rafael: Op. cit. en la nota (2), p.p. 67 a 70; Quesada, Luis: «Pío Baroja y el cine», *Nueva Estafeta*, Madrid n.º 31-32, junio-julio 1981, p.p. 60 a 67.