

Apostillas a las impresiones de Jacques Valdour sobre el espectáculo cinematográfico en Bilbao

D. Txomin Ansola

En el verano de 1913 Jacques Valdour llega a el País Vasco, última etapa de su viaje por España. Durante su estancia en Bilbao, al igual que había ocurrido en otras ciudades que visitó (Barcelona, Sevilla, Zaragoza, no escapó a su atención y reflexión el cinematógrafo, un espectáculo en alza en ese momento entre las clases populares. El panorama que traza hubiera ganado en interés si su descripción hubiera sido más pormenorizada, no cita los nombres de los cines ni las películas, salvo contadas excepciones. Si a ellos añadimos sus reiterados juicios morales, de corte claramente reaccionario, tendremos que la visión que nos presenta del espectáculo cinematográfico resulta gravemente distorsionada.

Jacques Valdour-en Bilboko ikuskizun zinematografikoari buruzko impresioei egindako oharra.

1913ko udan, Jacques Valdour, Espainian zehar egiten ari den bidaiaren azken etaparen barruan Euskal Herrira heldu zen. Bilbon emandako denboran, beste hiri askotan (Bartzelonan, Sevillan, Zaragozan) gertatu zitzaion bezala, zinematografoak herriarengan zuen eraginean erreparatu zuen eta horretaz hausnarketa bat egin zuen. Egiten duen azalpena interesgarriagoa izango zen xehatuagoa izan balitz. Izan ere, oso gutxitan ematen ditu zinetokien eta pelikulen izenak. Horri moral zorrotzeko iritzi atzerakoiak gehituz gero, konturatuko gara ikuskizun zinematografikoak aurkezten digun irudia guztiz distorsionatua dela.

Annotations to the impressions of Jacques Valdour on the cinematographic spectacle in Bilbao

In the summer of 1913 Jacques Valdour reached the Basque Country, the final stage in his journey through Spain. During his stay in Bilbao, just as had occurred in the other cities he visited (Barcelona, Seville, Zaragoza), the cinema drew his attention and his reflections, a spectacle that was on the rise at the time amongst the popular classes. The panorama he sketches would have been of greater interest if his description had been more detailed, since he does not mention the names of the cinemas or the films, except in a few cases. If we add to this his reiterated moral opinions, of a clearly reactionary nature, we find that the view he offers of the cinematographic spectacle turns out to be seriously distorted.

0.

En la primavera de 1912 Jacques Valdour, pseudónimo¹ del sociólogo francés Louis Martin, Doctor en Derecho por la Universidad de París, iniciaba un viaje por España, que se prolongó durante quince meses. Esta experiencia la plasmó en el libro *L'Ouvrier espagnol. Observations vécues*, publicado, en dos tomos, en 1919².

Durante su estancia visitó Cataluña (mayo de 1912-febrero de 1913), a la que está dedicada el primer volumen, Andalucía (marzo-abril), Aragón (abril-mayo), Castilla (junio) y el País Vasco (julio-agosto), de las que se ocupa en el segundo. La elección de estos lugares para escribir sus “experiencias de vida obrera”, según relata en el último párrafo del prólogo, se debió a que eran “las principales provincias españolas, las que ejercen más influencia sobre la vida nacional y que presentan al observador los tipos más diferenciados”³. El resultado de este itinerario por la geografía peninsular constituye una minuciosa investigación en la que plasmó sus reflexiones sobre las condiciones de trabajo, vida y formas de entretenimiento de la clase obrera española.

El texto de Valdour, a diferencia de los de otros autores que le precedieron, asume una doble perspectiva, que le permite entroncar “por un lado con los libros de viajeros extranjeros que visitaron España y describieron luego su visión del país –algo muy en boga en los años del romanticismo y no sólo para el caso español, como es bien sabido, sino también particularmente para el País Vasco-, y por otro con la de investigaciones sobre aspectos sociales de nuestro país realizadas y publicadas por profesores extranjeros –y específicamente franceses- en torno a los años finales del siglo XIX y primeros del XX, entre los que sin duda destaca, como más conocido el trabajo de Angel Marvaud *La Question sociale en Espagne* (París, 1910)”⁴.

Desde su tesis doctoral, *La Question sociale est-elle une question morale* (1898), orientó todos sus trabajos hacia los temas sociales, cuyo objetivo, según el mismo reconoce, era “combattre ‘cientifiquement’ las para él peligro-

¹ También utilizó los de Tym Floe y Nic. Con el primero firmó *L'Abbé Loisy, Monsieur Le Dante, Monsieur Clémenceau font leur prière* (1908) y *Le Professeur Loisy contre l'abbé Loisy* (1909); y con el segundo *Le Lycée corrupteur* (1909).

² Jacques Valdour (1919): *L'Ouvrier espagnol. Observations vécues*, Lille, París, Rene Girard, editeur, Arthur Rousseau, editeur. En 1988 se publicó en castellano la parte dedicada a Aragón, con introducción y notas de Eloy Fernández Clemente: *El obrero español: Aragón, Zaragoza*, Diputación General de Aragón; y en el 2000 la correspondiente al País Vasco, con edición, traducción y notas de Félix Luengo Teixidor: *El obrero español. Experiencias vividas (el País Vasco)*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

³ Jacques Valdour (1919): *op. cit.*, p. 7.

⁴ Félix Luengo Teixidor (2000): *op. cit.*, p. 10. En 1975 la editorial madrileña Revista de Trabajo publicó una edición en castellano con el título de *La cuestión social en España*.

sas teorías socialistas o ‘rojas’⁵. En 1909 publica *La Vie ouvrière, observations vécues*, columna central de su obra, en la que se encuadra *L'Ouvrier espagnol*, que a partir de 1914 dio lugar a una “larga serie de títulos en los que estudia, bien un tipo de trabajadores (los marineros, los chóferes-conductores, los mineros, los obreros agrícolas, etc.)⁶, bien una zona de Francia (a lo largo de veinte años describe los escenarios tan diversos como los obreros del Oeste, los de Lyon y Troyes, y sobre todo los de las zonas de París⁷)⁸. En ese mismo año también vio la luz, un trabajo más teórico, *Le Méthode concrète en science sociale*, en el que introdujo algunas modificaciones en la reedición de 1927, entre las que se encuentra el cambio de título: *Les Méthodes en science sociale, étude historique et critique*.

A ellos hay que sumar otros libros en los que, desde su habitual adscripción ideológica conservadora, denuncia la democracia burguesa parlamentaria (*La Menace rouge, ouvriers d'après guerre en Touraine*, 1926) o el mundo obrero parisino (*Sous la griffe de Moscou, ouvriers de Paris (La Chapelle)*, de Billancourt et d'Issy, 1929). Cuestión, la de clase obrera, a la que dedicó también su obra póstuma, *Le Désordre ouvrier, la révolution en marche, esquisse d'une psychologie ouvrière* (1937).

La militancia antisocialista, que recorre todo su trabajo de investigación, está muy presente en el libro sobre los trabajadores españoles. Al igual que los que escribió sobre los obreros franceses, el objetivo que perseguía Valdour era “dejar al descubierto, con un método científico basado en la observación y el análisis in situ, las perniciosas influencias del socialismo entre la población obrera y en su vida social, que amenazaban según él con destruir la civilización cristiana”⁹.

Es por ello que el valor de su obra no reside tanto en los juicios que emite, lastrados por un pensamiento abiertamente reaccionario, como en la detallada labor de campo que realiza, consistente en compartir con los obreros su vida cotidiana, sin revelar en ningún momento su verdadera personalidad. Este contacto directo con el objeto de su estudio le permite realizar un detallado retrato de los trabajadores, que destaca por la cantidad de información que desfila por las páginas de sus dos tomos, lo que hace de ellos una fuente informativa de sumo interés.

⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶ El orden de publicación fue el siguiente: *Les Mariniers* (1914), *Deux Chauffeurs-conducteurs* (1919), *Les Mineurs* (1919), *L'Ouvrier agricole* (1919).

⁷ *Ouvriers parisiens d'après guerre, observations vécues* (1921) *Le Glissement, ouvriers d'après guerre dans les provinces de l'Ouest: Cholet, Le Mans, Nantes* (1926) y *Le Flot motant du socialisme, ouvriers de Lyon et Troyes* (1934).

⁸ Eloy Fernández Clemente (1988): *op. cit.*, p. 9.

⁹ Félix Luengo Teixidor (2000): *op. cit.*, pp. 14-15.

Entre los datos que recoge están los que aporta sobre el cinematógrafo, un espectáculo en alza entre las clases populares en ese momento. La atención que le merece esta forma de entretenimiento es significativa pues está presente en todo el recorrido que hace por España, excepto en su visita a Madrid, que se limita a una breve mención a su llegada al barrio de Toledo: “Un cinematógrafo y un teatro de zarzuela cuyas localidades cuestan diez céntimos, atraen a un gran número de espectadores”¹⁰.

Valdour asiste a las sesiones de cine, como explica a su paso por Cataluña, primera escala de su viaje, más interesado por recoger el comportamiento de los espectadores, que por lo que se proyecta en la pantalla, aunque no por ello las imágenes que contempla le resultan indiferentes: “Así, aunque yo no miro la pantalla más que de una manera superficial, distraída e intermitente, estando preocupado por observar al público, sin embargo, al día siguiente, las imágenes así vistas vuelven con toda la intensidad de su vivo realce. Es sin embargo cierto que yo he sentido una impresión mínima”¹¹.

De esta constatación, en primera persona, extrae la conclusión de la gran sugestión física y psíquica que proyectan sobre los niños y los jóvenes las imágenes cinematográficas, que se caracterizan frecuentemente por ofrecer, lo que él denomina, “lecciones licenciosas”. De hecho, los temas de las películas, señala, son inverosímiles y poco morales, poniendo varios ejemplos de ello: “el nacimiento de un hijo ilegítimo asegura el matrimonio entre una joven obrera y un noble, joven, rico y dotado de las cualidades del corazón y del espíritu; una heredera se enamora de su palafrenero y después de diversas peripecias dramáticas se casa con él”¹². La consecuencia de todo ello es, a su juicio, la falsa interpretación que se establece de los valores morales y el cambio de opinión que sobre los mismos se introduce entre las clases populares.

En relación con la influencia que ejerce el cine sobre los trabajadores describe la atención con que un grupo de ellos sigue el relato que hace un compañero, al que denomina, Pablo, el valenciano, del tema de la cinta *Los miserables* (*Les misérables*, Albert Capellani, 1912), adaptación de la novela homónima del escritor francés Victor Hugo, producida por la empresa Pathé Frères, que había visto en un cinematógrafo¹³.

Tras concluir su exposición, la conversación de los reunidos gira en torno al cine en general, en ella se preguntan como es posible que las películas reproduzcan tan fielmente un asesinato o un naufragio, como el del *Titánic*¹⁴.

¹⁰ Jacques Valdour (1919): *op. cit.*, tomo, 2, p. 265.

¹¹ *Ibidem*, tomo, 1, p. 359.

¹² *Ibidem*, p. 358.

¹³ En Bilbao se estrenó en el Salón Olimpia el 27 de diciembre de 1912.

¹⁴ Con el título de *Desastre del Titanic* se proyectó en el Salón Olimpia el 6 de mayo de 1912.

“El valenciano les explica que en primer lugar se fotografía a las personas, y a continuación los decorados movidos por una máquina. Puig toma la palabra: ‘Hay un hombre que recorre el mundo durante doce años, El Cine, esta tarde, mostrará todo lo que él ha visto’”¹⁵. La conclusión que extrae Valdour es la enorme importancia que el cinematógrafo tiene en sus vidas, y el destacado papel que desempeña, pues es un lugar al que van tanto para instruirse como para distraerse.

La conducta del público, antes y durante las sesiones cinematográficas centró su atención en Andalucía. Para ello tomó como punto de partida lo que contempló, una tarde de domingo, en el Teatro San Fernando de Sevilla, que ofrecía dos sesiones, de hora y media cada una, de ocho y media a diez, y de diez a once y media.

Los jóvenes sevillanos, que ocupaban las butacas más altas, las correspondientes al paraíso, se entretenían antes de comenzar la sesión tirando flechas de papel al patio de butacas. La gran animación, sus vivaces conversaciones, sus continuas idas y venidas, contrastaba fuertemente con la calma, la frialdad, los modales reservados y correctos que mostraba el público popular de los cines catalanes.

Esta diferente actitud se hacia extensiva también durante la proyección de las películas: “los espectadores sevillanos reaccionan muy expresivamente, intercambian constantemente entre ellos, en alto, sus impresiones que no se demoran nunca en relación con las imágenes; ríen, se indignan, exclamando, interpelando a las mismas sombras vivientes, ven a los Árabes, les abuchean; ven funcionar el silbato de una fábrica llamando a los obreros, se ponen a silbar”¹⁶.

Otra de las diferencias que anota es que las películas que se exhibían en la capital sevillana, -para ser precisos en las sesiones a las que él asistió, ya que no se puede hacer extensivo el comentario dado que los filmes que se comercializaban eran los mismos en toda España-, no contenían las secuencias peligrosas y a la vez inmorales que con frecuencia se podían ver en las salas catalanas.

La siguiente etapa de su periplo le llevó a Aragón. En la primavera de 1913, según Valdour, Zaragoza disponía de cinco teatros, cuyos precios oscilaban entre los 15 céntimos y los 70 céntimos, dependiendo del tipo de teatro, la duración y la clase de espectáculo, y tres cines, que daban sesiones de hora y cuarto por 15 céntimos. El único cinematógrafo que identifica, el Salón Farrusini, ya que a los otros dos sólo alude por su ubicación geográfica en la

¹⁵ Jacques Valdour (1919): *op. cit.*, tomo 1, p. 171.

¹⁶ *Ibidem*, tomo 2, p. 58.

ciudad, ofrecía una programación, muy habitual en la época, formada por películas y variedades: “Un domingo por la tarde, a las cinco, sala a rebosar. Las bailarinas despliegan una gracia sin igual, con ese estilo coreográfico español tan bonito”¹⁷.

La figura de los explicadores, personas que comentaban las imágenes que aparecían en la pantalla, también llamó su atención. Aunque su función había comenzado a declinar en esta época, todavía era frecuente su presencia en los cinematógrafos. La circunstancia de que el cine de la Calle Coso (Enea Victoria), contase con uno, le lleva a formular el siguiente comentario: “Los espectadores están un poco apagados. Cuando se trata de leer los rótulos se produce un cierto guirigay en la sala. Un empleado del cine va explicando el tema mientras se proyecta la película: ¿será que los aragoneses son un poco gaudules? ¿O es que hay que echarles una mano a más de uno que no debe de saber leer?”¹⁸.

El público zaragozano, prosigue, tenía habitualmente una conducta muy serena, un tanto impasible, controlando sus emociones, hasta que daba rienda suelta a sus pasiones y entonces se comportaba de forma violenta y brutal. En el cine situado en el Paseo de la Independencia (Gran Salón Alhambra), que en febrero había suprimido los explicadores, los espectadores que más vibraban, que más participaban con lo que se ofrecía en la pantalla, era el de los domingos. El entusiasmo, cuenta, se desató y se generalizó con la proyección de una corrida de toros.

Preocupado por la moralidad de las películas constata que no abundan las escenas amorosas atrevidas, aunque el tema de muchas de ellas es inmoral, ya que con mucha frecuencia abordan el adulterio. Inquietado por el influjo del cinematógrafo, sentencia: “El cine se limita a vulgarizar el teatro y además eligiendo las formas que materialmente causan mayor impresión”¹⁹.

1.

Antes de pasar a comentar las impresiones de Jacques Valdour sobre el espectáculo cinematográfico en Bilbao es necesario trazar una breve panorámica de su evolución. La irrupción en la vida de la ciudad se produjo el 6 de agosto de 1896, cuando el aragonés Manuel Galindo presentaba en el primer piso del número uno de la calle Jardines el Salón Eliseo-Express. Era éste un espectáculo en el que se pudieron ver imágenes cinematográficas, proyectadas por un Kinetógrafo, y vistas diorámicas, y escuchar audiciones fonográficas.

¹⁷ Jacques Valdour (1988): *op. cit.*, p. 77.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*, p. 78.

Dos días después, según *El Nervión*, o tres según, *El Noticiero Bilbaíno*, se instalaba en la planta baja del Teatro Arriaga otro Kinetógrafo, propiedad de los también aragoneses, padre e hijo, Eduardo Gimeno Peromarta y Eduardo Gimeno Correas.

Tras este momento fundacional de la exhibición cinematográfica bilbaína la presencia de los cinematógrafos se convirtió en algo esporádico, excepto durante las fiestas de agosto, cuando concurrían un variado repertorio de pabellones cinematográficos, como los de Antonio Sanchís, Antonia Requena, Enrique Farrús y los hermanos Pradera, instalándose en el recinto ferial y en terrenos particulares. A éstos se unieron, durante el resto del año, diferentes cinematógrafos: Exposición Imperial (1897), Exposición Religiosa (1898), Salón Murillo (1898), Salón Varietés (1902) y Velograf Urban (1904), entre otros. Todos ellos contribuyeron a ir forjando las bases sobre las que se fue asentando el espectáculo cinematográfico en la villa.

La exhibición ambulante, que había sido la gran protagonista durante los años iniciales de la historia del cinematógrafo, comenzó a ceder terreno a medida que fueron surgiendo los cines estables. Uno de los primeros fue el Salón Olimpia, que el 14 de septiembre de 1905 abrió sus puertas al público en la Gran Vía bilbaína, aunque dos días antes se había procedido a su inauguración oficial, hecho que *El Nervión* recogía de esta forma en sus páginas:

“Anoche atentamente invitados por sus propietarios señores A. de Diego y Compañía tuvimos el gusto de ver funcionar el Cinematógrafo que dichos señores han instalado en artístico pabellón construido al efecto en la Gran Vía, en las proximidades del Palacio Provincial. (...)”

El aparato Pathé Frères de París, adquirido por los propietarios del Olimpia, es de lo más acabado en su género y lanza imágenes sobre el lienzo como no hemos visto en ningún cinematógrafo”²⁰.

Con él daba comienzo la etapa de la exhibición estable en Bilbao y por extensión en Vizcaya y el País Vasco. El cinematógrafo se incorporaba de esta manera a la actividad espectacular de la villa y comenzaba a formar parte del recreo diario de la gente. A la iniciativa pionera que representaba el Salón Olimpia, se sumaron en los años siguientes otros cinematógrafos: Miñaur (1906), La Casilla (1907), Las Cortes (1907) y Moderno (1908), que a diferencia de él se ubicaron en espacios ya existentes, por lo que sólo tuvieron que acondicionarlos para empezar a funcionar. Esta quizás fue la causa por la que su vida no fue larga, además de la falta de público, pues los cuatro acabaron cerrando, poco tiempo después.

²⁰ “Un cinematógrafo”, *El Nervión*, Bilbao, 13 de septiembre de 1905, p. 1.

Al Salón Olimpia, que logró mantener no sin apuros su continuidad se unieron nuevos cinematógrafos. En marzo de 1910 lo hicieron el Pabellón Vega y el Salón Vizcaya, que apostaron por el cine y las variedades, y tres años después, en 1913, el Gran Cinematógrafo Deusto y el Teatro Trueba. A esta actividad cinematográfica regular hay que sumar la exhibición de películas que, de manera esporádica, ofrecían el Teatro Arriaga, el Teatro Campos Elíseos y el Teatro-Circo del Ensanche.

Este último fue el protagonista involuntario de un luctuoso suceso que tuvo lugar el domingo 24 de noviembre de 1912. Durante la exhibición de la película *¿Quién ha robado el millón?* alguien, entre el público, gritó fuego, una circunstancia que desencadenó el pánico entre los espectadores de la galería alta que intentaron abandonar ésta precipitadamente. El resultado de la falsa alarma fue la muerte de 44 personas, casi todos niños.

Esta tragedia se venía a sumar a la que había ocurrido unos meses antes, el 27 de junio, en Villarreal (Castellón), que había provocado 61 muertos y 150 heridos. Ambos sucesos fueron determinantes para la promulgación de un nuevo Reglamento de Policía de Espectáculos, que aparecía plasmado en la Real Orden del Ministerio de la Gobernación de 19 de octubre de 1913²¹ La finalidad de esta norma legal “era tratar de adecuar la legislación sobre espectáculos a la realidad social, que se había visto sustancialmente modificada desde la aparición del cinematógrafo en dos cuestiones fundamentales: seguridad de los locales y contenido de las películas. Aunque fue en el primer aspecto donde se incidió de manera más amplia y detallada, mientras que el segundo se limitaba a recoger lo que se había establecido en la Real Orden de 1912”²².

Este último texto legal del Ministerio de la Gobernación, fechado el 27 de noviembre, contenía el primer código cinematográfico de censura español. En su parte expositiva se indicaba el gran desarrollo que había experimentado el espectáculo cinematográfico, aunque se matizaba que éste no había sido nada positivo. Es más, se lamentaba que no se mantuviese fiel a sus orígenes y que no hubiera seguido siendo “un elemento de cultura y honesto recreo donde se presenten los cuadros reales de la naturaleza, las maravillas geográficas, las grandes empresas científicas o industriales, la vida normal y sana, los centros benéficos y educativos y cuantas escenas de carácter histórico y moralizador puedan estimular a la práctica del bien, ensalzando el amor a la Patria y a la

²¹ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 31 de octubre de 1913, pp. 347-355.

²² Txomin Ansola González (2002): *Del taller a la fábrica de sueños. El cine en una ciudad industrial: Barakaldo (1904-1937)*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, p. 99.

²³ *Gaceta de Madrid*, 28 de noviembre de 1912, p. 552.

familia, el heroísmo y el sacrificio por la humanidad, en vez de dar apariencias de realidad a visiones fantásticas, trágicas, terroríficas y perturbadoras”²³.

Esta regulación legislativa del cinematógrafo se había iniciado con la Real Orden del Ministerio de Hacienda de 27 de abril de 1907, en la que se podía leer: “Visto el expediente instruido con el fin de asignar a los espectáculos cinematográficos que se explotan en condiciones de permanencia cuota fiscal proporcionada a la importancia y caracteres que actualmente revisten”²⁴.

Diez meses después, el 15 de febrero de 1908, un Real Decreto del Ministerio de Gobernación, se ocupaba de dictar las primeras medidas en materia de seguridad específicas para los cinematógrafos. Surgían motivadas por la frecuencia con que se incendiaban, dadas las “especiales condiciones de esos espectáculos, su rápida difusión en todo el Reino y las notorias deficiencias de algunos locales”²⁵.

En la misma época en la que la Administración había comenzado a dictar todas estas disposiciones sobre los cinematógrafos surgieron también las primeras revistas cinematográficas: *Cinematógrafo Ilustrado*, *Cinematógrafo y Artístico Cinematográfico*, las tres en 1907 y en Madrid, donde al año siguiente lo hizo también *El Saltimbanqui*. A éstas le siguieron, editadas en Barcelona, *La Cinematografía Española*, *Arte y Cinematografía*, ambas de 1910, y *El Cine* (1912). Todos estos títulos, y los que fueron apareciendo con posterioridad, constituían un exponente más del progresivo afianzamiento del espectáculo cinematográfico en el conjunto de la sociedad.

Algo a lo que igualmente estaban contribuyendo los diarios, que habían comenzado a prestarle también más atención al cinematógrafo. En sus páginas se podían encontrar artículos entusiastas como el que firmaba Gustavo de Maeztu en el rotativo bilbaíno *El Liberal*: “No sé si el cine es moral o inmoral, cultura o anticultura, estas son cosas que le tienen sin cuidado a quien se sienta en el banquillo de la democracia. Lo que sí puedo afirmar es que el cine es el monumento de nuestra época. Si allá en los dulces tiempos de las olimpiadas, los atenienses se refugiaban bajo los pórticos para murmurar del empaque de Isócrates, y comentar los discursos de las asambleas, hoy nos cobijamos en los cines, llamados por la complejidad de sensaciones que encierra una película”²⁶.

²⁴ *Gaceta de Madrid*, 10 de mayo de 1907, p. 551.

²⁵ *Gaceta de Madrid*, 17 de febrero de 1908, p. 679.

²⁶ Gustavo de Maeztu: “Divagaciones sobre el ‘cine’”, *El Liberal*, Bilbao, 13 de diciembre de 1910, p. 1.

2.

A comienzos de 1913 Bilbao contaba con dos cinematógrafos: el Salón Olimpia y el Salón Vizcaya. Aunque sólo el primero exhibía películas exclusivamente, mientras que el segundo las combinaba con las variedades. De hecho estas últimas monopolizaron su programación durante los seis primeros meses de ese año, por lo que la cartelera cinematográfica bilbaína permaneció reducida en ese tiempo a las proyecciones diarias en las dos salas del Olimpia.²⁷

La situación comenzó a cambiar en la primavera cuando en la entonces anteiglesia de Deusto se abrió el domingo 20 de abril el Gran Cinematógrafo Deusto, situado en la cuesta de San Pedro, con la proyección del largometraje italiano *Padre* (*Padre*, Gino Sacarí, 1912). La empresa, que había construido el local con “toda clase de comodidades y condiciones de seguridad”,²⁸ se proponía “ofrecer al público un espectáculo moral y económico, cuya necesidad se estaba dejando sentir en el populoso pueblo de Deusto”.

Poco tiempo después, el 5 de junio, se inauguraba el Teatro Trueba, con la presencia de la compañía del Teatro Lara de Madrid, que puso en escena durante esa primera jornada las obras *Sin querer* (Jacinto Benavente), *Madrigal* (Gregorio Martínez Sierra) y *Repaso de examen* (Pablo Parellada). En la prensa, al día siguiente, se destacaba que el “nuevo y elegante coliseo”, que se caracterizaba por su “amplitud y comodidad”, no tenía nada que “envidiar a los mejores de su clase”²⁹.

La sala, proseguía, era “hermosísima de tonos alegres y aspectos sumamente simpáticos. Todas las localidades están hábilmente dispuestas con holgura suficiente para que los espectadores no se molesten”. La iluminación, por su parte, era también “espléndida y los servicios del teatro se hallan muy bien distribuidos y atendidos”. Contaba con un aforo de 1.080 localidades, distribuidas de la siguiente forma: 680 butacas en platea, 250 sillas en el anfiteatro y 26 palcos con capacidad para 150 asientos.

Construido en la calle Colón de Larreategui, con entrada también por la calle Ledesma, el nuevo teatro, cuyo escenario tenía unas dimensiones de 16 metros de ancho por 8 de fondo, estaba destinado a programar representaciones teatrales, espectáculos de variedades y sesiones de cine, ya que la intención de sus propietarios, Valentín Ezquerro y Pedro Martín, era que funcionase todo el año, como adelantaba, semanas antes de su apertura, *El Porvenir Vasco*:

²⁷ La sala de preferencia se abrió el 12 de octubre de 1912, algo más de dos semanas después, el 29 de octubre lo hacía la de general y galería preferente.

²⁸ “Salón Deusto”, *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 20 de abril de 1913, p. 4.

²⁹ J. M. de T.: “Teatro Trueba”, *El Noticiero Bilbaíno*, 6 de junio de 1913, p. 3.

“Cuando *los de Lara* terminen sus campañas en el Teatro Trueba, actuará en éste la afamada tonadillera la Goya y otros artistas de varietés igualmente notables, y de esos que no convertirán nunca su escenario en escandaloso tablado de café cantante.

Las sesiones de cinematógrafo alternaran con estos espectáculos, exhibiéndose películas de gran moralidad e interés artístico y las que dan cuenta de todas las actualidades mundiales.

Es propósito de sus propietarios que el Teatro Trueba funcione durante todo el año, y sea con Compañías dramáticas, de zarzuela y de varietés, o simplemente con exhibiciones cinematográficas³⁰.

El panorama cinematográfico bilbaíno de 1913 dio un vuelvo sustancial coincidiendo con la llegada de Valdour. A la exhibición cinematográfica, protagonizada hasta ese momento en exclusiva por el Salón Olimpia, que había variado el esquema de su programación pasando a ofrecer, desde el 30 de junio, todos los días secciones continuas desde las 5,30 de la tarde hasta las 12 de la noche, excepto los domingos que mantenía el formato de secciones desde las 3,30 de la tarde, se sumaron el Salón Vizcaya y el Teatro Trueba con el mismo tipo de programación, inicialmente, cine y variedades en sección continua.

El primero ofrecía, de 7,30 de la tarde a 12,30 de la noche, 1.000 metros de interesantes películas y la actuación de las Hermanas Heliet, Cuarteto Teruel, Yank Hoe, Trío Aliatar y Anita Cora³¹ El segundo, por su parte, inauguraba su temporada cinematográfica con 3.000 metros de películas de estreno, de 5,30 de la tarde a 12 de la noche entre las que estaban *El último minuto* (800 metros) y *La bailarina* (1.200 metros) y otras “graciosas y morales” cintas cómicas y la intervención de la Troupe Ayrtón³².

A estas tres salas se unió, desde el 15 de julio, el Teatro Arriaga, con el mismo horario que el Trueba, no obstante aumentó el número de metros de película hasta los 3.500. La proyección, según se publicitaba, era “fija y clara” y presentaba la particularidad de realizarse por transparencia, o lo que es lo mismo “desde el fondo del escenario, en cabina amplia y sólida a 25 metros de distancia de la primera fila de butacas”.³³ La cartelera cinematográfica se incrementó y completó, algunos días después, con la proyección de 4.000 metros de “sensacionales e interesantes películas” que comenzó a ofrecer el Frontón Kursaal de 6 de la tarde a 12 de la noche.³⁴

³⁰ “Un nuevo teatro”, *El Porvenir Vasco*, Bilbao, 11 de abril de 1913, p. 2.

³¹ “Diversiones públicas”, *El Noticiero Bilbaíno*, 30 de junio de 1913, p. 4.

³² “Diversiones públicas”, *El Noticiero Bilbaíno*, 2 de julio de 1913, p. 4.

³³ “Teatros”, *El Liberal*, 15 de julio de 1913, p. 2.

³⁴ “Espectáculos”, *El Liberal*, 19 de julio de 1913, p. 3.

Esta amplia oferta, estructurada en torno a las secciones continuas, cosechó una gran aceptación popular. La excesiva concurrencia de gente a las mismas determinó que ante la eventualidad de que se produjese algún suceso, que pudiese derivar en tragedia (como las que habían tenido lugar en Villarreal y Bilbao) llevó al gobernador civil de la provincia a emitir una orden gubernativa por la que se prohibían éstas los domingos y festivos: “Con el fin de prevenir cualquier contingencia que pudiera sobrevenir con motivo de la excesiva aglomeración del público en los cinematógrafos los domingos y los festivos, queda luego terminantemente prohibidas en los expresados días las sesiones continuadas en todos los cinematógrafos que funcionan en esta capital”.³⁵

La notoriedad y triunfo popular que estaba alcanzado el cinematógrafo, en detrimento claro del teatro, suscitó una defensa del arte de Talía, como la que se recoge en un artículo publicado en *El Porvenir Vasco*. En él su autor expresaba su convencimiento de que el cine no se impondría al teatro, que el aplauso que estaba cosechando en esos momentos en Bilbao no se prolongaría más allá de unos meses, como mucho seis. Concluía su argumentación exponiendo que era lo que llevaba a la gente a los cinematógrafos: “Influenciados la mayoría por los cuadros sensacionales, acuden a las sesiones. Esperan ver con los ojos de la cara, en el cine, esas escenas que los autores no ponen en sus obras para que el público las vea con los ojos de la inteligencia. Y es que no son refinados los gustos. Son fieras que necesitan dramas pasionales, crudos, que viven con la irrealidad del mundo. Se ha impuesto como moda esa fiebre que ha de prolongarse muy poco tiempo. Aun quedan fibras sensibles, buenas, que desprecian la *literatura* visual a la literatura del oído”³⁶.

3.

El escaso tiempo que permaneció Jacques Valdour en Bilbao, en torno a tres semanas, motivó seguramente que el recuento que hizo sobre las distracciones populares existentes fuera claramente incompleto. A los frontones (Euskalduna, Kursaal, Deusto) y las plazas de toros (Vista Alegre e Indautxu), que cita como espacios de ocio, pero que no detalla, hay que sumar los cafés donde todas las noches se podían asistir a conciertos a cargo de “excelentes orquestas”, en realidad cuartetos o sextetos (Boulevard, Comercio, Arriaga, Inglés, García) o a espectáculos de variedades (Columnas). Además la ciudad contaba con dos teatros (Arriaga y Campos Elíseos), dos campos de fútbol (Josaleta y Club Deportivo) y el Circo Gallístico.

Un conjunto de espectáculos que competían entre sí para atraerse a un público numeroso, formado no sólo por los bilbaínos, sino por la gente que

³⁵ “Las sesiones continuadas en los cinematógrafos”, *El Porvenir Vasco*, 6 de agosto de 1913, p. 1.

³⁶ A: “El cine y el teatro”, *El Porvenir Vasco*, 29 de julio de 1913, p. 1.

vivía en las dos orillas de la Ría del Nervión. Testimonio de ello lo encontramos en el anuncio que el Salón Olimpia publicó en *El Noticiero Bilbaíno* con motivo del estreno de *¿Quo Vadis? (Quo Vadis, Enrico Guazzoni, 1912)*, el sábado 31 de mayo de 1913, donde tras informar de que trataba la película y del precio de las entradas: 2 pesetas en preferencia y 1 peseta en general, comunicaba que la empresa del tranvía había establecido un servicio extraordinario con destino a Santurce y Algorta a la finalización de la película.³⁷

La reseña del panorama cinematográfico es también fragmentaria, a lo que hay que añadir además que imprecisa, ya que como había sucedido con el resto de las ciudades, por donde previamente había pasado, no identifica de forma clara, por sus nombres, los cines a los que acude, salvo las excepciones ya apuntadas del Teatro San Fernando (Sevilla) y Salón Farrusini (Zaragoza). En Bilbao la primera mención corresponde al Salón Vizcaya, que aparece citado como el “cine del barrio de San Francisco”.

Igualmente es poco explícito cuando escribe que “la sesión cinematográfica se desarrolla con abundantes comentarios verbales, el público no protesta por las interpelaciones burlonas”.³⁸ ¿Se estaba refiriendo a las glosas que realizaba el explicador de las imágenes o por el contrario a las intervenciones espontáneas de los espectadores?

El papel que desempeñaba el explicador en el espectáculo cinematográfico, algo a lo que ya había aludido a propósito de su estancia en la capital aragonesa, era clave en muchos cinematógrafos, ya que constituía un elemento añadido más a la hora de llevar la gente a las salas. En este sentido incidía un anuncio de este cinematógrafo en el que se resaltaba la figura de su explicador: “El acreditado Salón Vizcaya se ve cada vez más concurrido, por público selecto, que no sólo gusta de apreciar en lo que valen las excelentes películas que se exhiben sino que se deleita con la excelente explicación que da a las mismas, el ya popular explicador Eduardo Pérez, constituyendo el atractivo más saliente de la cinematografía”³⁹.

Mucho más transparente es el juicio que le merecen los números de variedades que contempla, centrándose su comentario en los bailes, que “son unos, de estilo español, llenos de gracia, otros, de importación extranjera, de ese tipo grosero y sucio que nos llega de América y en el que el baile conlleva ejercicio de fuerza y dislocación, sentimentalidad tonta y enorme simpleza; se trata de un baile lo suficiente deshonesto para que se pueda reprochar verlo con asistencia de tantos niños de ambos sexos, llevados por sus padres”⁴⁰.

³⁷ El Noticiero Bilbaíno, 29 de mayo de 1913, p. 2.

³⁸ Jacques Valdour (2000): *op. cit.*, p. 37.

³⁹ “En el Salón Vizcaya”, *El Noticiero Bilbaíno*, 20 de agosto de 1913, p. 2.

⁴⁰ Jacques Valdour (2000): *op. cit.*, p. 37.

De un barrio obrero, como es el de San Francisco, se traslada a lo que él denomina “barrios acomodados”, volviendo una vez más la imprecisión a sus páginas. No sólo porque no vuelve a citar el nombre del cine a que se refiere, sino por que utiliza la expresión “barrios”, en plural, cuando tanto el Salón Olimpia (Gran Vía) como el Teatro Trueba (Colón de Larreategui), los dos únicos cinematógrafos a los que se puede referir, se encuentran en el mismo “barrio”, el ensanche bilbaíno.

En esta ocasión, a parte de señalar el tipo de público asistente a la sesión “jóvenes obreros o empleados, de doce a veinte años”, fija su atención, como es habitual en él, en la conducta que manifiestan los espectadores ante lo que ven en el lienzo de plata. El público bilbaíno, reseña, tenía un talante diferente, pues reaccionaba aplaudiendo la captura de unos delincuentes por la policía, gesto claramente diferente a lo que había visto en Zaragoza. También era distinto el comportamiento ante “actitudes temerarias o situaciones inconvenientes”, que no contaban con el beneplácito que habían gozado en Cataluña y Aragón.

Los espectadores de los cines bilbaínos optaban por conceder su aprobación y sus aplausos a escenas de corte sentimental, como las que retrataban “una reconciliación, un padre que reencuentra a su hijo en circunstancias trágicas, novios reconciliados después de crueles malentendidos, un marido que conquista el amor de su mujer”⁴¹.

Preocupado y ocupado en ir dejando claro cual es su pensamiento cada vez que tiene ocasión, más que en ofrecer detalles de las salas a las que acude o de las películas que contempla, sus juicios pueden hacerse extensibles al cinematógrafo en su conjunto. En este sentido, el carácter disolvente para la moral que tenían determinadas novelas o obras de teatro, que no menciona, “cuya lectura o visión no es recomendable ni siquiera para los adultos”, eran puestas al alcance de un público joven mediante las imágenes cinematográficas.

El público que frecuentaba los cinematógrafos, formado por niños y adolescentes de forma mayoritaria, “no compraría la novela ni el billete para el espectáculo teatral, pero tiene diez o quince céntimos y una hora de ocio: de esa manera se vulgarizan las tesis deshonestas que nutren toda la literatura escrita o representada”⁴².

La siguiente escala por el cine en Bilbao le llevó, un jueves por la tarde, a un “amplísimo cine”, ¿el Teatro Trueba?, que estaba “lleno en sus tres cuartas partes de niños de ambos sexos, de diez a quince años”. La película estadou-

⁴¹ *Ibíd.*, p. 38.

⁴² *Ibíd.*

nidense a la que asiste narra un adulterio en todos sus detalles, realizados convenientemente, según aclara, por unos actores que conocen ampliamente su oficio. Resumiendo la trama sería esta: el marido engañado mata al amante de su mujer. Condenado por el crimen, es visitado en la cárcel por su hijo, de doce años, al que le hace jurar que no se casará, para a continuación suicidarse, cortándose las venas.

Una vez más escamotea al lector cualquier tipo de información que pueda ayudar a identificar la película. Ésta le debió impactar bastante, porque es la única ocasión, en todo el libro, en que se detiene de manera pormenorizada, primero detallando su argumento, para después dedicarle un amplio comentario crítico, obviamente negativo, que podemos sintetizar en el siguiente párrafo: “Adulterio, asesinato, abuso de autoridad, suicidio, todos esos crímenes envueltos en una moral protestante son predicados en ella y a través de ella a esta juventud, en imágenes de luz viva, en acciones que impregnan los ojos, la sensibilidad, el juicio, el alma, con sensaciones impulsivas”⁴³.

El comentario de la película saca a la luz el catolicismo intransigente y reaccionario de Valdour, que parece aguardar cualquier incidencia de su viaje, anécdota por trivial que sea, como es en esta ocasión este filme, a la que quiere convertir en categoría, para dejar claro, como si a lo largo del libro no lo hubiera hecho con anterioridad, su militancia católica más ultramontana.

De esta forma sus impresiones se tiñen de una moral, que en ningún momento se esfuerza en ocultar ni atenuar, que distorsionan claramente el resultado de su investigación. Es por ello que la información que ofrece, y que podía haber aportado si su talante hubiera sido otro, con ser interesante dado que se fundamenta en su observación directa, resulta a todas luces claramente insuficiente, dado el alcance limitado de la misma.

La actitud con la que se enfrenta al cinematógrafo era compartida desde diferentes ámbitos de la sociedad española, sobre todo la iglesia y los sectores más conservadores, que le consideraban un espectáculo bajo sospecha, que había que controlar y encauzar, por la gran influencia que tenía en la formación moral de los niños y los jóvenes. De ahí las constantes peticiones de censura de las películas, que cristalizaron en el código de 1912.

Un ejemplo de la postura, aunque no adopta el tono de Valdour, si expresa la misma inquietud, lo encontramos en el artículo publicado en *El Noticiero Bilbaíno*, titulado “La escuela de las coquetas”. El punto de partida es una película interpretada por el actor y director francés Max Linder, cuyo título no se menciona, en la que se narra, en clave de comedia, como a las atenciones del protagonista a su novia durante el noviazgo le sigue la pasión de la noche de bodas, para un año después mostrar que la rutina y la indiferencia se habí-

⁴³ *Ibidem*, p. 39.

an apoderado del matrimonio. La esposa decepcionada por el comportamiento del marido, tras consultar con un viejo doctor y amigo, decide recuperarlo inventándose un amante, que suscite sus celos. La estrategia resulta y el objetivo se alcanza. Tras el relato de la trama, mucha más prolija y detallada de la que hemos expuesto aquí, llega el juicio que le merece al articulista la cinta, expresado en estos términos:

“Esta es la escuela del cine en que educamos a nuestras niñas. El argumento de esa película como el de mil parecidas, habrá pasado (según dispone la ley) por la censura gubernativa. Pero no hay en ellas nada inmoral. Sólo besos y abrazos lícitos y morales; besos y abrazos matrimoniales. Pero ¿es esta toda la filosofía del amor conyugal, la que importa inculcar a los niños? ¿Para ser feliz debe la mujer casada, coquetear, excitar los celos del marido, observar una conducta sospechosa o hipócrita?

Esa es la moraleja de la película en cuestión que aprenden los niños un día y otro en nuestros cinematógrafos. Y no nos damos cuenta de cómo se graban esas cosas en las imaginaciones infantiles. Les llevamos al cine para que no lloren en casa. Hoy ya no lloran los niños en casa pero aprenden en el cine unas cosas que más tarde les harán llorar”.⁴⁴

El artículo, que expresaba un estado de opinión sobre los peligros que entrañaba el cinematógrafo para los jóvenes, fue muy “comentado”, a tenor de lo que se relataba en el propio rotativo al día siguiente. En la columna diaria, “Notas bilbaínas”, se indicaba que eran “muy atinadas” las observaciones que se habían hecho “acerca de los inconvenientes para el público en general y especialmente para los niños, ofrecen las exhibiciones en la forma que se hacen” Para, seguidamente, comentar que si el cine optaba en seguir por “estos derroteros no nos extrañaría que abandonen este espectáculo las personas de buen gusto o que tengan algo que perder”⁴⁵.

4.

Señalar por último las otras dos menciones que Valdour dedica al cinematógrafo a su paso por el País Vasco. La primera corresponde a su estancia en La Arboleda (Vizcaya) y forma parte de una cita más amplia por lo que la transcribimos a continuación completa: “Los católicos no han respondido con una hoja de combate: en España igual que en Francia, no se encuentra dine-

⁴⁴ Max: “La escuela de las coquetas”, *El Noticiero Bilbaíno*, 14 de septiembre de 1913, p. 2.

⁴⁵ Chimbo: “Notas bilbaínas”, *El Noticiero Bilbaíno*, 15 de septiembre de 1913, p. 1.

ro para un prensa liberadora. Los católicos no han pensado tampoco en instalar un cinematógrafo, y menos todavía en agrupar en una ofensiva viva y organizada a la pequeña minoría de obreros independientes a los cuales los dirigentes y sus afiliados molestan en las canteras y acaban, finalmente expulsando de las minas”.⁴⁶

Esta actitud de Valdour a favor del uso del cinematógrafo como medio para la difusión y defensa de las ideas católicas, contrastaba con la decisión de la jerarquía de la Iglesia, que el 10 de diciembre de 1912 había prohibido las proyecciones cinematográficas en las iglesias mediante un Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial en la que se expresaba que “los edificios consagrados a Dios, en los que se celebran los divinos misterios y los fieles son elevados a las cosas celestiales y sobrenaturales, no se deben emplear para otros usos y especialmente a representaciones escénicas por honestas y piadosas que sean”.⁴⁷ Estimando que “se debían prohibir en las iglesias todas las proyecciones cinematográficas”.

La segunda la encontramos en Eibar (Guipúzcoa), donde tras citar las diversiones con que contaba la villa armera, un frontón, una plaza de toros, círculos recreativos, el paseo, la música y el cinematógrafo, escribía: “El cine no parece tener gran éxito, ya que sólo lo abre a la noche: su público se compone, en sus dos terceras partes, de niños ruidosos, bruscos e inquietos; a las proyecciones siguen canciones de café-concierto y sus bailes acrobáticos y sin gracia; es penoso ver la elegancia española rebajada a esas dislocaciones y payasadas estúpidas y groseras; pero es tanta la fuerza de la naturaleza, que aún en esas tontas ejecuciones, la bailarina deja entrever su agilidad y la gracia de su raza”.⁴⁸

En definitiva, las reiteradas menciones que Valdour dedica al cinematógrafo ponen de manifiesto la evidente atención con que siguió el tema. Éstas reflejan por una parte, el progresivo afianzamiento del cine entre la clase trabajadora, los jóvenes y los niños, y por otra la reiterada expresión crítica ante las películas que se exhiben en las salas y los espectáculos de variedades que se podían contemplar en ellas.

El cuadro que traza, por tanto, hubiera ganado en interés si su descripción hubiera sido más pormenorizada. El hecho reiterado de que no cite los nombres de los cines ni los títulos de las películas constituye una lamentable omisión. Si a ello le añadimos sus reiterados juicios morales tendremos que el

⁴⁶ Jacques Valdour (2000): *op. cit.*, p. 84.

⁴⁷ Salvador Muñoz Iglesias (1958): *La iglesia ante el cine*, Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, p. 13.

⁴⁸ Jacques Valdour (2000): *op. cit.*, 101-102.

dibujo que nos presenta del espectáculo cinematográfico está gravemente distorsionado, a lo que contribuyó la posición integrista que adopta en todo momento, actitud que es extensible al conjunto del libro.