

VIGILAR Y CASTIGAR. LA CENSURA EN ESPAÑA DE LA EXHIBICIÓN DE FILMS INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS

I. AIRES DE GUERRA

Durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, España mantuvo la postura oficial de neutralidad. Sin embargo, tanto el relato histórico tradicional como el más actualizado insisten en cómo la vida española entre 1914 y 1918 estuvo totalmente condicionada por el desarrollo de la entonces denominada «guerra europea». El contexto cinematográfico español de aquellos años no se escapó de esta situación. De las numerosas circunstancias que lo manifiestan, queremos centrar nuestra atención en la censura ejercida por parte del poder político sobre la exhibición de noticiarios y films de propaganda, llevada a cabo dentro de un escenario de fuertes tensiones entre la actitud neutral mantenida por los sucesivos gobiernos de la época y una sociedad profundamente afectada y dividida por la guerra.

El gobierno español declaró la neutralidad del país el 30 de julio de 1914, nada más iniciarse el

conflicto. Aunque desde ese momento comenzó en la sociedad española el juego de alineamientos con el bando de los aliados o con el de los imperios centrales capitaneado por Alemania. Con todo, la contención fue la nota predominante durante los primeros meses¹. Pero a partir de 1915 se hizo evidente un paulatino enconamiento entre «aliadófilos» y «germanófilos» que no dejó de crecer mientras se entrecruzaba con otros conflictos, como las protestas obreras y agrarias a cuenta de la inestable situación política y económica. En cuatro años se sucedieron diferentes gobiernos con también diferentes sensibilidades respecto a las dos partes enfrentadas en la contienda, y sacudidos igualmente en su acción por los fuertes vaivenes de la economía. No en vano España se convirtió a causa de la guerra en refugio de capitales europeos y asistió a la creación de grandes fortunas gracias a las nuevas oportunidades de negocio —legales e ilegales—, al mismo tiempo que sufría dramáticos desabastecimientos de productos básicos.

La actualidad cinematográfica española del momento responde a este estado de cosas, empezando por la distribución y la exhibición². Como es bien sabido, el desarrollo de la Primera Guerra Mundial fue decisivo para el cambio en la relación de fuerzas entre las potencias cinematográficas occidentales. Hollywood consiguió imponerse como principal suministrador de películas al continente tras el lógico declive de la producción en Europa, especialmente en Francia e Italia. En términos españoles, esto se vivió como un grave problema de distribución, tanto por la bajada de la producción, especialmente francesa e italiana, como por las dificultades de comunicación. Un problema del que se derivaban otros como el pirateo de copias, y que se combinaron con el que supuso la censura.

La práctica de la censura, en concreto la relativa a materiales informativos y de propaganda, no fue una circunstancia excepcional que se viviera en España, sino que constituyó una constante en las cinematografías de los países implicados de una u otra forma en aquel conflicto bélico, empezando por sus principales contendientes: Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, Rusia hasta 1917 y, a partir de ese mismo año, Estados Unidos. El tratamiento dado a este tema en la bibliografía internacional suele ligarlo de manera inseparable al del desarrollo del noticiario como género cinematográfico y al de la expansión de la propaganda como herramienta política. Así sucede desde los primeros trabajos destacables en su abordaje de la cuestión, realizados entre las décadas de los setenta y los ochenta³, hasta la actualidad, cuando encontramos un mayor número de aportaciones centradas en la relación entre la primera conflagración mundial y el cine⁴.

De estas fuentes se extrae un panorama histórico marcado por la proliferación de contenidos informativos en las pantallas cinematográficas. En especial el citado modelo de noticiario, que había surgido en 1908 y que, en el momento de comenzar la guerra, se encontraba en una fase de progresiva organización interna: «los progra-

LA PRÁCTICA DE LA CENSURA, EN CONCRETO LA RELATIVA A MATERIALES INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA, NO FUE UNA CIRCUNSTANCIA EXCEPCIONAL QUE SE VIVIERA EN ESPAÑA, SINO QUE CONSTITUYÓ UNA CONSTANTE EN LAS CINEMATOGRAFÍAS DE LOS PAÍSES IMPLICADOS DE UNA U OTRA FORMA EN AQUEL CONFLICTO BÉLICO

mas se estructuran, se diversifican las noticias y se amplía la cobertura informativa» (PAZ REBOLLO y MONTERO DÍAZ, 2002: 20). Los años del conflicto mundial supondrán en sí mismos un periodo en el que progresivamente, y en especial a partir de 1917, la información cinematográfica convivirá —cuando no se fundirá— con la propaganda. Esta será una herramienta utilizada por los dos bandos, tanto para la acción exterior como la interior, cuya importancia llegó al punto de que los gobiernos acabaran organizando servicios e instituciones oficiales que se encargaban de llevarla a cabo. Los dos bandos en conflicto rivalizaron en la organización del aparato de propaganda, dentro del cual el cine, empezando por los contenidos supuestamente informativos, fue una pieza fundamental del engranaje y funcionó en combinación con otras como la fotografía, la literatura política o los espacios colectivos, incluyendo los locales de espectáculos, utilizados para la escenografía y el discurso oral patrióticos.

Dentro de este contexto, la aplicación de la censura oficial fluctuó en su intensidad dependiendo de territorios, circunstancias y épocas. En líneas generales, en el caso de la producción, se refería sobre todo a la prohibición de filmar en el frente de batalla, no tanto en la retaguardia. Mientras que, en el de la exhibición, se justificaba por parte de los órganos de poder responsables de su aplicación aduciendo la necesidad de evitar entre la población el desánimo o el dolor ante las imáge-

nes mostradas por las noticias —ante todo «lo que pueda resultar penoso para las madres», en condescendiente expresión de un prefecto de la policía francesa de la época (BRUNETTA, 1985: 46)—, pero también el fomento de ideas políticas contrarias a los intereses nacionales o incluso la muestra de información que pudiera acabar siendo utilizada por el enemigo.

¿Cómo se relaciona el caso de la España neutral con este panorama internacional? De entrada, podemos señalar que la presencia, ya para entonces más que normalizada, de los noticiarios en los programas cinematográficos españoles estuvo dominada durante la guerra por las productoras francesas, en especial Pathé y Gaumont, en un contexto donde, al parecer, apenas hubo intentos de realizar noticiarios por parte de productoras españolas con la excepción de la *Revista Español* o *Revista Estudio* de la Estudio Films barcelonesa en 1915 (MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 186; PITARCH FERNÁNDEZ, 2014: 186; GONZÁLEZ LÓPEZ, 1987). Pero los noticiarios no eran las únicas películas de carácter supuestamente informativo que se exhibían, sino también films exhibidos de forma independiente y de distintas duraciones, provenientes de las naciones en conflicto y más claramente integrados en la maquinaria de la propaganda bélica. Films de ese estilo, procedentes de los dos bandos, desfilaron por las pantallas españolas de la época, que se convirtieron en otro espacio más para el combate ideológico que tuvo lugar en nuestro país (ALBES, 1995: 77-101; MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 184-188; PONCE, 2014: 292-321).

Pero ¿cómo estaba organizada la censura?, ¿en qué consistió su acción sobre el tipo de películas que tratamos aquí? Responder a estas preguntas es nuestro objetivo principal en este artículo. Para ello nos hemos centrado primordialmente en la prensa española entre 1914 y 1918, con el fin de profundizar de manera específica en un tipo de fuente que ya se había comenzado a manejar en trabajos previos de obligada referencia

para el nuestro: MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA (2001: 184-188), donde la prensa es una fuente combinada con fuentes bibliográficas y cinematográficas; y ALBES (1995: 77-101), donde sus contadas menciones a la prensa forman parte de la documentación diplomática que se utiliza para realizar un espléndido acercamiento al cine de propaganda alemán exhibido en España durante la guerra. Eso sí, nuestro uso de la prensa está condicionada por dos circunstancias históricas. De un lado, la acción de la propia censura sobre los periódicos españoles durante los cuatro años de conflicto, de manera constante y a veces férrea, denunciada por periodistas de todo signo en numerosas ocasiones. De otro, la instrumentalización de esos periódicos como órganos de propaganda, a cuenta de capitales extranjeros ligados a una u otra de las dos partes contendientes, los cuales subvencionaron numerosas y muy destacadas cabeceras españolas para que sirvieran a sus fines (GONZÁLEZ CALLEJA, AUBERT, 2014: 225-265, PONCE, 2014: 298-312). Ambas circunstancias incluyen una relativización en las noticias encontradas que no siempre es fácil de identificar y manejar.

En el inicio de nuestra tarea investigadora nos planteamos dos hipótesis principales. Primera: influidos por el ejemplo de la censura española sobre el cine durante el franquismo, por un lado, y por los casos acaecidos durante la Primera Guerra Mundial en países como Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos principalmente, por otro, pensábamos en la censura española entre 1914 y 1918 como en una estructura de organización nacional. Y segunda: dado que la postura de neutralidad se logró mantener hasta el final de la contienda, nos parecía verosímil pensar que la censura oficial había contribuido a ello logrando, como mínimo, moderar la exhibición de películas informativas o propagandísticas correspondientes a los dos bandos. El desarrollo de nuestra investigación modificó ambas hipótesis en diferentes sentidos.

2. CENSURAR PARA NO COMBATIR

Tanto la bibliografía académica como nuestra consulta de la prensa no dejan lugar a dudas de que, desde que se inició la guerra, la censura sobre los medios de comunicación fue uno de los principales instrumentos del gobierno español, con el fin de mantener su política oficial de neutralidad. Para su aplicación al espectáculo cinematográfico, al principio se utilizó la primera normativa sobre censura cinematográfica que se había promulgado en España, el 27 de noviembre de 1912⁵. Con el motivo inicial de proteger a la infancia de cara a los supuestos peligros que entrañaba el cine, se dispuso que todas películas debían de ser presentadas en los gobiernos civiles de cada provincia o en los ayuntamientos de cada municipio, con el fin de ser autorizadas o prohibidas antes de su estreno ante el público. Tras diferentes modificaciones en los años siguientes, la norma se concentró en los gobiernos civiles como órgano censor. Es esa institución la que aparece detrás de la mayoría de los casos de prohibición o autorización de films informativos sobre la guerra que conocemos hasta la fecha.

Así pues, podría parecer que la censura oficial, de entrada, se organizó en dos niveles: el legislativo correspondía a las autoridades nacionales, mientras que el ejecutivo fue a parar a las provinciales, y en concreto a los gobernadores. Pero la puesta en práctica desarrollada por estos últimos acabó teniendo unos márgenes más amplios. En ocasiones, el procedimiento para revisar una película no correspondió exactamente a un procedimiento exactamente interno del gobierno civil. Lo vemos en el caso de la película *Los nueve países en guerra*, centrada en «los nueve países que [estaban en ese momento] en litigio, sus costumbres, fuerza militar y naval» (*La Vanguardia*, 22/01/1915: 6). Su propietario, Lorenzo S. De Besa, en vez de someterla al procedimiento burocrático establecido por la ley, consistente en pasar por una comisión dedicada específicamente a la tarea

de la censura dentro del gobierno civil, organizó un pase privado para el gobernador civil de Barcelona en persona acompañado de otras autoridades como el Sultán Muley Hafid, y dentro del mismo cine, el Salón Cataluña, en el que la cinta se estrenó cuatro días después, el 25 de enero de 1915 (*La Vanguardia*, 26/01/1915: 16). El acontecimiento fue puntualmente recogido por la prensa al día siguiente y sirvió de propaganda de la cinta de cara a su inminente estreno. Por otro lado, no faltaron gobernadores civiles que fueron más allá de dictaminar caso por caso la autorización o no de proyectar una cinta, y emitieron órdenes en las que se prohibía la exhibición en general de films sobre la guerra. Eso hicieron, entre otros, los gobernadores civiles de Tarrasa y San Sebastián en septiembre de 1914 (*La Vanguardia*, 01/09/1914: 9 y 30/09/1914: 12, respectivamente), Madrid en marzo de 1915 —en concreto, la exhibición de películas alemanas— (ALBES, 1995: 81) y Barcelona en abril de 1916 (*La Correspondencia de España*, 19/04/1916).

Como se ve, los acontecimientos citados se engloban en los dos primeros años de guerra. Esa forma de proceder por parte de determinados gobernadores parece hablarnos de una reacción tajante ante las órdenes del poder central, sobre todo en los primeros casos, nada más comenzar el conflicto. Tal vez era una forma de prevenir un previsible forcejeo con los exhibidores. Pero ¿dicho forcejeo existió? Porque, mientras algunas fuentes afirman que durante 1915 y 1916 «las pantallas españolas ignoraron prácticamente la guerra» (MONTERO DÍAZ, PAZ y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 185-186), otras argumentan que la exhibición de noticiarios no cesó en aquellos años (PITARCH FERNÁNDEZ, 2014), en los que los propios activistas de la causa de Alemania en territorio español juzgaban que la presencia de la propaganda cinematográfica francesa era «extraordinariamente fuerte» frente a la germana (ALBES, 1995: 83-84). Tal vez estas contradicciones no son tales si atendemos a un panorama de exhibición con el que nos va-

mos a volver a encontrar más adelante en estas páginas: una doble estrategia, la primera correspondiente al circuito comercial, y otra compuesta de eventos benéficos y de público invitado, la cual a veces buscaba colaboración con los locales convencionales de exhibición y a veces no. Mientras la primera estrategia estaba sujeta claramente a censura por dar lugar a exhibiciones públicas, la segunda poseía un estatus más ambiguo dado el carácter supuestamente privado de los eventos, algo que, en principio, la colocaba fuera del ámbito abarcado por la normativa censora. De este modo, estaríamos ante una situación en la que las pantallas comerciales españolas, a pesar de no haber cesado en su proyección de noticiarios —especialmente los franceses, con Pathé y Gaumont a la cabeza; pero también los alemanes de la casa Messter—, apenas habrían informado de la guerra en aquellos primeros años por una doble acción de la censura: la de la española y, de forma diferida, la ejercida desde el principio por los gobiernos de los propios países en conflicto y que llevó a que, entre 1914 y 1916, la información sobre la guerra incluida en sus noticiarios no fuera tan abundante ni tan cercana al frente como pudiera suponerse. Pero, al mismo tiempo, el circuito compuesto por eventos benéficos sí habría informado o, mejor dicho, se habría convertido en un cauce profusamente repetido para la exhibición no tanto de noticiarios como de películas de propaganda, de duraciones diversas. Los dos bandos utilizaron este tipo de exhibición en numerosas capitales españolas (ALBES, 1995: 77-101 y MONTERO DÍAZ, PAZ Y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 184-188).

El gobierno español volvió a legislar sobre la censura en diciembre de 1916. Y aquel no era un momento cualquiera. En términos internacionales, entre los contendientes bélicos del continente europeo estaba más que asumido que el conflicto estaba siendo mucho más largo de lo esperado. Ello implicó la conciencia de que tanto los ejércitos en sí como las poblaciones civiles de los países implicados necesitaban rearmarse moralmente

para soportar el peso de la guerra. Desde el punto de vista cinematográfico, esto supuso la llegada de una mayor colaboración «entre las autoridades civiles y militares y los diferentes medios de información» en los países en conflicto (MONTERO DÍAZ, PAZ Y SÁNCHEZ ARANDA, 2001: 186) con el fin de impulsar la propaganda bélica. En términos españoles, este aumento del flujo cinematográfico propagandístico llegó en un momento en el que las tensiones entre aliadófilos y germanófilos se acercaban a un punto crítico que afectaba incluso al interior del gobierno⁶. Fue exactamente el 6 de diciembre de 1916 cuando se promulgó la Real Orden que ordenaba a las autoridades del Ministerio de la Gobernación informar al Fiscal de la Audiencia cuando se exhibieran sin autorización «cintas cinematográficas y [...] exposiciones de cuadros y dibujos» relativas a la guerra que pudieran ofender «a los Soberanos de los países amigos o a sus Ejércitos» (R. O., citada en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 127).

LA ACCIÓN DE LA CENSURA NO SOLO CONSISTE EN PROHIBIR, SINO TAMBIÉN EN AUTORIZAR Y, OCASIONALMENTE, MULTAR SI SE HA PROYECTADO UNA PELÍCULA QUE SE JUZGA INSULTANTE PARA UNO DE LOS DOS BANDOS

En realidad, este edicto era un recordatorio de otro promulgado en 1914, al inicio de la guerra, que se refería concretamente a la prensa y a los mítines. Dos años después, ante el hecho de que la ley no se cumplía con la diligencia debida, se recordaba no solo su vigencia, sino también que «desde luego era aplicable al caso» del espectáculo cinematográfico (R. O., citada en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 127). Esta forma de legislar sobre el cine aprovechando una Real Orden que, en principio, se ocupaba de otros terrenos, lleva a suponer que desde el gobierno se improvisaba ante un terreno que no se veía lo su-

ficientemente controlado tal vez a causa de la dimensión que pudiera estar alcanzando la presión por exhibir materiales sobre la guerra. Confirma esta suposición la circunstancia de que la propia existencia de la Real Orden supone dar por hecho que se produce la exhibición de películas no autorizadas, dado que es la infracción que la Real Orden quiere perseguir. Es decir, la censura previa no se había estado aplicando con la regularidad debida, bien porque los propios distribuidores y exhibidores intentaran evitarlo, o porque los gobiernos civiles y el propio Ministerio de la Gobernación carecieran de voluntad o medios para hacerlo. Lanza dudas sobre la efectividad de la Real Orden el hecho de que a principios de 1917, el gobierno español capitaneado entonces por el aliadófilo Conde de Romanones prohibiera exhibir todo tipo de cine bélico en el país (ALBES, 1995: 91).

3. LA ACCIÓN DE LA CENSURA

No obstante, aunque la censura previa no se aplicara siempre, su acción se hizo presente con claridad. La distribución y la exhibición comercial estaban protagonizando el tímido arranque del asociacionismo profesional que se vivió en España a lo largo de los años diez. La Asociación de Fabricantes, Representantes y Alquiladores de Películas, la Cámara Española de la Cinematografía, la Unión General Cinematográfica o la Mutua de Defensa Cinematográfica Española supusieron los primeros intentos de agrupamiento de los profesionales del cine y, de manera destacada, de los dedicados a la distribución. Entre ellos se manifestó desde el principio una honda preocupación por los efectos de la aplicación de la censura previa, tales como «[el retraso] en el estreno de los programas, [...] un coste adicional al empresario y una permanente pérdida de tiempo con decretos y reuniones, discutiendo los puntos y las temáticas a censurar» (RIBAS VELÁZQUEZ, 2010: 409). La preocupación fue tal que la Mutua de Defensa Cinematográfica Española, formada por distribuidores en 1915, tomó

la censura como uno de los principales problemas a abordar desde su fundación. Esto es así, hasta el punto de que en 1919, recién acabada la guerra, la Mutua se dotó de unos nuevos estatutos en los que se reglamentaba que fuera la propia asociación quien asumiera la tarea de aplicar la censura previa sobre las películas (ANÓNIMO, 1919: 29).

Más allá del principio de autoridad que representaba el Ministerio de la Gobernación, la potestad para ejercer la función censora que poseía cada gobierno civil no hacía sino aumentar las posibilidades de arbitrariedad o, como mínimo, parcialidad. De hecho, es una constante la queja de los propagandistas de un bando respecto a que los censores no permiten la exhibición de sus films informativos mientras que sí permiten los del bando contrario (ALBES, 1995: 81-82). La prensa de la época nos devuelve en forma de noticias el eco de la acción represiva que los órganos censores llevaron a cabo sobre los locales que proyectaban films relativos a los sucesos de la guerra. Un eco que, como hemos señalado en la introducción, se encuentra condicionado por un combate entre dos contendientes: la censura sobre la prensa y la instrumentalización que ambos bandos hacen de numerosas cabeceras, a las que apoyan con dinero a cambio de servir a sus intereses propagandísticos. Así pues, las noticias que hemos ido encontrando son las supervivientes de este cruce de factores. Por efecto del mismo, resulta verosímil pensar que lo que llegó a ser publicado no refleja el volumen real que alcanzó la represión. Así, la documentación diplomática muestra un volumen de exhibición de películas informativas y de propaganda, tanto aliadas como alemanas (ALBES, 1995), claramente superior al que da a entender la prensa consultada.

En relación al circuito de exhibición comercial, la mayoría de las noticias que hemos encontrado hasta el momento relativas a la acción de la censura se concentra entre el otoño de 1914 y el de 1916. Aunque, desgraciadamente, en pocos casos, las noticias en cuestión nos informan del título

ES POSIBLE DETECTAR CÓMO FUE EN AUMENTO LA INCOMODIDAD DE LAS AUTORIDADES CON LA EXHIBICIÓN DE LOS MATERIALES INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA EN PARALELO A SU CRECIENTE DIFICULTAD PARA HACER RESPETAR LA ACTITUD OFICIAL ESPAÑOLA DE NEUTRALIDAD

de la película o películas afectadas. La acción de la censura no solo consistió en prohibir, sino también en autorizar y, ocasionalmente, multar si se había proyectado una película que se juzgaba insultante para uno de los dos bandos. Que las noticias se concentren en el periodo citado parece apuntar a que la Real Orden de diciembre de 1916 y la prohibición de principios de 1917 produjeron su buscado efecto coercitivo, ya fuera sobre las intenciones de programar películas informativas y de propaganda sobre la guerra por parte de los exhibidores, sobre la publicación de las acciones represivas de las autoridades por parte de la prensa, o sobre ambas cosas. Una posible coerción que, de haberse dado, debemos restringir a las sesiones comerciales convencionales. Porque, como ya adelantábamos en la sección anterior y veremos en la siguiente, fuera de esa modalidad de exhibición, el flujo de películas y la acción —o, mejor dicho, inacción— de la censura funcionaron de otra manera. El periodo anterior a finales de 1916 aparece así como un periodo de mayor indefinición, presidido por el tira y afloja entre los poderes políticos y la exhibición cinematográfica. En este sentido, se tiene noticia de que el arranque del conflicto europeo produjo en algunos puntos de España, como los ya citados más arriba de Tarrasa, San Sebastián y otros como Tarragona (*La Vanguardia*, 11/10/1914: 7), la reacción inmediata de prohibir películas referidas al mismo, en aras de mantener la neutralidad. En las dos primeras localidades, la prohibición era incluso general sobre toda película que se refiriera a ello.

Pero la prensa deja adivinar cómo casi de inmediato comienza un juego donde se aparcan las prohibiciones generales y se censuran o autorizan títulos concretos. Mientras la autorización se efectuaba lógicamente en el pase previo de la película por la censura (*El Siglo Futuro*, 19/09/1914: s. p.), la prohibición ocurría en ocasiones con la película programada o incluso en exhibición. Así sucedió en Barcelona, por ejemplo, con la película *Invasión de Serbia por los ejércitos de los Imperios centrales*, en abril de 1916 (*La Correspondencia de España*, 19/04/1916: s. p.). O de nuevo en San Sebastián, donde en julio de ese mismo año el gobernador civil multó a un cine por exhibir «películas vejatorias para los alemanes» (*La Vanguardia*, 08/07/1916: 13-14). Casos como estos confirman que la censura previa, al menos durante los dos primeros años del conflicto, no era siempre una norma respetada dentro del circuito comercial, como ya apuntábamos más arriba. A lo que podemos añadir que su propio ejercicio aumentaba su arbitrariedad al ser realizado de manera independiente por cada provincia. Mientras que el gobernador de Barcelona comenzaba a autorizar determinadas películas informativas sobre la guerra a mediados de septiembre de 1914, el de Tarragona mantuvo la prohibición absoluta de hacerlo hasta bien entrado octubre. Ahora bien, cuando este levantó la prohibición no utilizó su propio criterio para decir cuáles autorizaba, sino que se remitió a «las que se hubiesen publicado en Barcelona y en que no sea puesta en entredicho nuestra neutralidad» (*La Vanguardia*, 11/10/1914: 7). Así pues, se daba tanto la disparidad de criterio como que unos influyeran sobre otros.

Igualmente, es posible detectar cómo fue en aumento la incomodidad de las autoridades con la exhibición de los materiales informativos y de propaganda, en paralelo a su creciente dificultad para hacer respetar la actitud oficial española de neutralidad. Volviendo, por ejemplo, al caso de *Los nueve países en guerra*, la película pasó de ser exhibida a principios de 1915 en Barcelona (*La*

Vanguardia, 22/01/1915: 9) y Zaragoza (*El Heraldo de Aragón*, 11/02/1915: s. p.) acompañada de una conferencia explicativa de su propietario, Lorenzo S. De Besa, a que, pocos meses después, la empresa que la programó en Gijón rogara al público que se abstuviera «de hacer manifestaciones en ningún sentido durante la proyección» (*El Noroeste*, 07/05/1915: s. p.). Es decir, no solo había desaparecido la conferencia, sino que incluso se intentaba evitar cualquier manifestación oral en torno a los films. Esta paulatina desaparición de cualquier atisbo de oralidad en la sesión muestra el afán de los exhibidores por evitar tanto cualquier posibilidad de interpretación de las películas informativas, más allá de las propias imágenes, como el riesgo de comentarios entre los espectadores que dieran lugar a enfrentamientos en el propio local entre aliadófilos y germanófilos, una circunstancia nada extraña en esos años (SÁNCHEZ SALAS, 2016: en prensa).

Es también a partir de entonces cuando, de cara tanto a la censura como al público cada vez más sensible al conflicto, se empezaron a extender, en los anuncios de sesiones con películas informativas, menciones a cómo estas no presentaban «nada de lucha que pudiera ser causa de que los partidarios de aquesta o esotra nación produjeran protestas de los contrarios» (*Diario de Cádiz*, 13/02/1915: s. p., citado en GAROFANO, 1986: 275). Llamadas de este tipo corresponden a una atmósfera reinante donde las trabas puestas por el poder a través de la censura eran sentidas con claridad tanto por los asistentes al espectáculo como por los profesionales de la industria. Si, en junio de 1915, un grupo de representantes de los distribuidores catalanes exponían al gobernador civil de Barcelona su angustiada situación ante el problema que la censura suponía para desarrollar su trabajo (*El Heraldo de Madrid*, 16/06/1915: s. p.)⁷, casi un año después, en abril de 1916, el popular comentarista Ariel de *La Vanguardia* se lamenta de que las autoridades se extremen «en su celo por la observancia perfecta de la neutralidad, y [...] su-

primen películas de la guerra, que a la postre son un elemento precioso de información y la mejor propaganda contra la misma guerra» (*La Vanguardia*, 20/04/1916: 10). Dos meses más tarde, la publicación especializada *Arte y cinematografía* se queja de que la censura previa «mata las energías de la industria, del comercio y de la explotación» cinematográficos (nº 134-5, 15-30/06/1916: 5-6, citado en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 130).

4. LA INACCIÓN DE LA CENSURA

Ante esta situación, podemos interpretar como un mecanismo de defensa frente a la censura un tipo de programa cinematográfico que hemos citado más arriba: la sesión benéfica de carácter privado, destinada a menudo a recaudar fondos para uno de los dos bandos y protagonizada por películas informativas y de propaganda, más que por noticiarios propiamente dichos. Este modelo de sesión se llevó a cabo de dos maneras: colaborando o no con el circuito comercial. En cuanto a la primera, lo habitual era que los promotores del acto llegaran a un acuerdo con un local de exhibición comercial para proyectar uno o más días determinadas películas a las que acudía un público invitado, aunque también hubiera margen eventualmente para el público corriente. Fuera o no público invitado, este solía pagar por la localidad y los fondos se destinaban a sufragar los gastos de distribución y el alquiler del local de exhibición, donándose el resto para una asociación benéfica relacionada con el bando correspondiente, sobre todo la Cruz Roja francesa o la alemana.

Los datos conocidos hasta el momento nos hablan de una mayor profusión de estas sesiones entre 1914 y 1916 que posteriormente, como en el caso de la exhibición comercial. De este modo, nos encontramos con un momento muy destacado de exhibición de películas del bando alemán entre septiembre y diciembre de 1916, meses en que tuvieron lugar en ciudades como San Sebastián, Bilbao, Santander, Gijón, Oviedo, Pamplona,

Zaragoza, Alicante, Valencia, Granada y Sevilla (ALBES, 1995: 84-91). Fueron menos frecuentes a partir de entonces, aunque se produjeran algunas sobre todo durante 1918, como la que tuvo lugar en La Coruña a favor de la Cruz Roja alemana (*La Voz de Galicia*, 30/04/1918, citado en FOLGAR DE LA CALLE, 1987: 57). Igualmente, podemos encontrar un repunte de estas sesiones con películas del bando aliado, centradas sobre todo en films franceses, aunque hubiera lugar ocasionalmente para otros, como los italianos. A pesar de que ya desde 1914 podamos localizar alguna de estas sesiones —por ejemplo, en Barcelona (*El Cine*, 05/12/1914: 10)—, encontramos un periodo álgido en los meses centrales de 1916, con sesiones en Alicante (*El Luchador*, 12/04/1916, citado en NARVÁEZ TORREGROSA, 2000: 87) o Santander (*La Vanguardia*, 12/10/1916: 8), pero sobre todo durante el verano de ese mismo año en localidades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Cádiz y Jérez de la Frontera (ALBES, 1995: 87-88).

Desde nuestro punto de vista, en este tipo de sesión se concitaban diversos intereses bajo la condición de «benéfico». Por un lado, efectivamente, existía la intención recaudatoria gracias al apoyo que se esperaba por parte de un público que, como el español, tenía la sensibilidad respecto a uno u otro bando a flor de piel. A la vez, o incluso por encima de esa intención, estaba la propagandística que, como hemos visto, estaba prohibida por la censura en el ámbito público. Así las cosas, el marco de exhibición compuesto por una sesión que, al menos oficialmente, era privada —dado que, a pesar de tener lugar en un local del circuito comercial, funcionaba por invitación, reuniendo a su público con una finalidad «benéfica»— servía de coartada de cara a que las autoridades censoras no prohibieran estas sesiones o multaran su celebración en caso de que ya hubieran tenido lugar. Ahora bien, la propia ambigüedad de este modelo, que no puede borrar del todo su cercanía a la exhibición comercial y por lo tanto pública, parece contagiarse a la acción de la censura, que según

el momento y el lugar prohibía o no que se celebraran determinadas sesiones. Por ejemplo, en Zaragoza, entre noviembre y diciembre de 1916, se produjo la situación de que el gobernador civil no autorizara determinadas sesiones «benéficas» compuestas por dos largometrajes de propaganda alemanes, mientras que sí había autorizado otras sesiones de materiales ingleses y franceses. La sensación de ambigüedad y, por qué no, de arbitrariedad crece si añadimos que el gobernador también prohibió la exhibición de dos películas francesas sobre las maniobras de la artillería de Estados Unidos en el golfo de Tesalónica. Y que, en clara expresión del tira y afloja vivido entre el poder político y los grupos de presión de cada bando, los promotores de las sesiones alemanas decidieron desafiar parcialmente la prohibición, exhibiendo películas que se ocupaban directamente de la guerra. Estas proyecciones no fueron objeto de ninguna sanción posterior por parte del gobernador (ALBES, 1995: 87).

Fijémonos ahora en la otra manera de llevar a cabo las sesiones «benéficas», celebradas también para un público invitado y fuera de los espacios específicos desarrollados para la exhibición cinematográfica al uso. Dentro de este modelo, era frecuente que las películas informativas sobre la guerra acompañaran a una conferencia y que se remarcará el carácter de acontecimiento único, sin continuidad. Bajo estas características tienen lugar sesiones donde, más allá de que se esgrimiera el carácter benéfico de las mismas, encontramos otros casos donde se reviste al evento de un carácter científico, académico o religioso, y siempre con un cariz humanitario. La mayoría de los datos que tenemos hasta la fecha sobre este tipo de sesiones pertenecen a 1917 y a años posteriores. Tal vez la razón haya que encontrarla en la prohibición de exhibir todo tipo de cine bélico establecida desde principios del citado año que afectaba a las sesiones comerciales. Un modelo de exhibición como el tratado aquí parecería escaparse de esta prohibición al remarcar su carácter de acontecimiento

humanitario y sobre todo, no comercial, toda vez que con frecuencia se desarrollaban bajo el paraguas de asociaciones que respondían a intereses privados; en este caso los representados por las embajadas, los grupos de presión y los simpatizantes de los dos bandos contendientes.

Puede que así podamos explicarnos la exhibición en Barcelona, al inicio de 1917, de nada menos que seis largometrajes de propaganda alemana sobre la implicación de su marina en la guerra, impulsada por la Asociación Alemana de Flota en el Extranjero; o la duradera acción propagandística que pudo realizar el «Cercle Interallié de Propagande Cinématographique», popularmente conocido como Círculo Francés, surgido en Madrid a finales de 1916 y que alquiló el Teatro Benavente para exhibir diariamente películas informativas sobre su causa (ALBES, 1995: 92). El Círculo Francés no solo exhibió materiales de aquel país, sino que también dio cobertura al de sus países aliados. Por ejemplo, a finales de 1916 exhibió el famoso film británico *La batalla del Somme* (The Battle of Somme, G. Malins y J. McDowell, 1916). Igualmente, encontramos un caso muy representativo del modelo de exhibición que tratamos aquí en el que se celebró el 26 de diciembre de 1916, cuando tuvo lugar dentro de las actividades del Círculo la conferencia acompañada de proyecciones dada por el Sr. Vercesi, periodista italiano pero también sacerdote. Vercesi, «[a]nte el distinguido y selecto público que ocupaba la sala» (*La Época*, 27/12/1916: s. p.), justificó la entrada de Italia en la guerra junto a la «Unión Sagrada» compuesta por Inglaterra, Francia, Bélgica y Serbia, contra los imperios centrales. Y, a continuación, hizo una encendida loa de los sacerdotes castrenses y su sacrificada labor en el frente, de la que aseguraba no saber qué apreciar más, si su patriotismo o su fidelidad al papa. Dos películas informativas sobre las durísimas tareas del ejército italiano en el frente de guerra de la alta montaña siguieron a la charla. Por las fechas y la descripción dada por el cronista, es posible que una de ellas fuera la conocida *La guerra d'Ita-*

lia a 3000 metri sull Ademello, filmada en 1916 por Luca Comerio (BRUNETTA, 1985: 47).

En el artículo de *La Época* se percibe el afán por mostrar tanto la importancia de los valores religiosos como el mensaje propagandístico aliado. Estamos así ante la puesta en palabras de una doble intención contenida en el evento de cara a que no fuera prohibido. También encontramos esa doble intención en otros casos donde, en lugar de la coartada religiosa, impera la científica, la más habitual entre los ejemplos que hemos encontrado.

NOS REFERIMOS A QUE DICHAS SESIONES SE DESARROLLABAN EN ENTORNOS SOCIALES MÁS RESPETABLES Y POR LO TANTO POLÍTICAMENTE MÁS INFLUYENTES QUE EL REPRESENTADO POR LA EXHIBICIÓN COMERCIAL

Así lo comprobamos, por ejemplo, en la inauguración de las sesiones del llamado «Cinematógrafo Científico», también en Madrid, el 6 de diciembre de 1917. Ante una sala llena de autoridades médicas se exhibieron distintas películas con esa temática, entre ellas *Las operaciones del doctor Doyen* [sic], eminente cirujano francés de enorme popularidad en la época por la temprana relación que estableció con el cine (LEFEVRE, 1994: 100-114; BAPTISTA, 2005: 42-50). Pero entre medias se proyectó una cinta de la que el periodista no justificó cómo encajaba en el programa científico de la noche: *París después de tres años de guerra* [sic], que «[t]ambién interesó muchísimo» (*ABC*, 07/12/1917: 16). En este y otros casos, se intentaba disimular de esta manera de cara a la censura el afán propagandístico que se pretendía.

Dentro de este modelo de exhibición también se realizaron sesiones sin ninguna coartada y con claro afán propagandístico. Por ejemplo, las celebradas entre finales de 1916 y marzo de 1917 en la embajada inglesa en Madrid, donde el embajador

hacia de anfitrión de personalidades del mundo diplomático internacional y de la aristocracia, con el fin de proyectarles películas sobre la guerra (*El Imparcial*, 16/12/1916: s. p.; *La Acción*, 29/03/1917: 5). En casos como estos, de cara a eludir la censura, pesaba sobre todo la circunstancia de su supuesto carácter de acontecimiento privado. Significativamente, al dar noticia de una de esas sesiones donde se había proyectado una película sobre la batalla del Ancre, el periodista hace constar el carácter privado del acontecimiento, ante lo inexplicable para él de la prohibición de proyectar películas sobre la guerra en público (*La Época*, 10/03/1917: s. p.). Por las fechas, la prohibición corresponde claramente a la emitida por el Ministerio de la Gobernación a principios de 1917.

Sin embargo, en relación a esta manera de exhibición, no podemos dejar de tener en cuenta otro factor que explique la inacción de la censura, más todavía si nos paramos a pensar en que, como hemos visto, se siguieron dando numerosas sesiones de este estilo incluso más allá de la fecha crítica de inicios de 1917, cuando las autoridades extremeñan su celo censor. Nos referimos a que dichas sesiones se desarrollaban en entornos sociales más respetables y por lo tanto políticamente más influyentes que el representado por la exhibición comercial. Tanto del lado de los protagonistas como del público asistente encontramos embajadores, diplomáticos, médicos reconocidos, sacerdotes, o, al igual que en otros ejemplos que no hemos citado, profesores universitarios (*La Vanguardia*, 20/04/1915: 12). Todos ellos participantes en eventos que a menudo se revestían del prestigio de dar la palabra a un conferenciante, el cual en ocasiones era un invitado extranjero, como el sacerdote italiano Vercesi, que exponía las dramáticas consecuencias de la guerra en su país, a las que luego —o a la vez que hablaba— ponían imágenes los films informativos o de propaganda. Es verosímil creer que, en las clases sociales a las que pertenecían los implicados en estas sesiones, tenemos otra razón para la inhibición de la cen-

sura ante este tipo de proyecciones, dado que su influencia sobre el poder —a veces incluso su pertenencia al mismo— era, sin duda, mayor que la presente en el circuito comercial.

5. LA GRIPE EN EL CAMPO DE BATALLA: CONCLUSIONES.

En honor a la verdad, el último gran impedimento para que el público español contemplara los films informativos y de propaganda sobre la Primera Guerra Mundial, fueran del signo que fueran, no lo constituyó la censura, sino la gripe. La llamada internacionalmente «gripe española» coincidió en el tiempo con el final de la conflagración mundial y se extendió hasta alcanzar dimensiones monstruosas gracias a la misma. Entre septiembre y octubre de 1918, los locales destinados a la proyección de películas se desertizaron por miedo a una pandemia que mató a decenas de millones de personas a lo largo y ancho de todo el mundo, y solo en España a unas 200.000. Cuando la exhibición cinematográfica volvió a la normalidad, la situación política internacional había cambiado, lo que motivó que cambiaran también las ansiedades de una censura que no desapareció, pero que ya no tenía que velar por la neutralidad oficial.

Llegados a este punto, podemos concluir que la censura, tratando de hacer cumplir con la neutralidad oficial, tuvo una gran influencia en la exhibición española de los materiales filmicos informativos y de propaganda sobre la guerra. Pero su acción fue arbitraria respecto a sus criterios y a su aplicación en el tiempo, en el espacio y en las situaciones dadas. El panorama que se desprende comienza por entender que, a diferencia de como nos imaginábamos al principio al aparato censor, se trató de una estructura que —aunque su normativa venía de una institución nacional, el Ministerio de la Gobernación— en su aplicación directa dependía principalmente de los gobiernos civiles. Estos, a su vez, se movían dentro de un escenario donde el respeto al cauce establecido convivía con

otros menos ortodoxos: por ejemplo, realizando el visionado de films en sesiones que no respondían a la norma o emitiendo prohibiciones y permisos para la exhibición de películas sobre la guerra en general y no caso por caso.

Esta manera de funcionar se desarrolló sobre un flujo de proyecciones que supera la imagen dada por la prensa de la época. Si, por un lado, estaba el interés de distribuidores, exhibidores y público en la proyección de informaciones sobre la guerra, por otro está la presión ejercida por los grupos de simpatizantes o directamente implicados en la causa de cada uno de los dos bandos, con acciones como la subvención a periódicos o la exhibición de películas de propaganda, que fue mayor de lo que se suele pensar. Pero, ante esta situación, ¿contribuyó la censura cinematográfica al mantenimiento de la postura neutral oficial, como planteábamos en la introducción? Las recurrentes quejas de ambos bandos respecto a que las autoridades eran más permisivas con las proyecciones de films informativos del bando contrario podría ser una pista para pensar que sí. Pero lo cierto es que resulta difícil asegurarlo ante un contexto donde la división entre «aliadófilos» y «germanófilos», progresivamente más profunda, afectaba tanto al público que acudía a las salas como a las estructuras del poder en cualquiera de sus niveles, abriendo el paso a la posibilidad de pensar en la parcialidad en determinados censores. Resulta verosímil creer que los ritmos en la enunciación y aplicación de las normativas sobre censura cinematográfica a lo largo de la guerra tienen que ver con los procesos internos derivados de las presiones citadas y de los cambios en el flujo de material filmico informativo y propagandístico que pugna por llegar a las pantallas españolas. Pero también se debe tener en cuenta el efecto de cambios internacionales, como la mayor colaboración entre militares y productoras de cine a medida que el conflicto se alargaba y la propaganda ganaba peso como una herramienta para mantener la moral interior y ganar adeptos en el exterior. El aumen-

to de films, y de intentos para programarlos en las salas, puede estar detrás de la prohibición general dictaminada por el gobierno español a principios de 1917.

En cualquier caso, nos parece reconocer una política de doble rasero en la censura respecto a los diferentes contextos sociales donde se desarrollaba la exhibición de los films informativos y de propaganda sobre la guerra: más restrictiva sobre el circuito de exhibición comercial, abierto a cualquiera que comprara una entrada para formar parte de la masa anónima e indiscriminada que acudía al espectáculo cinematográfico; y menos restrictiva sobre el modelo de exhibición compuesto habitualmente de sesiones supuestamente privadas y destinadas a fines benéficos en su mayoría. La censura aún se hacía presente de vez en cuando en las sesiones de este estilo que se celebraban en un local habitualmente dedicado a proyecciones comerciales, aunque solo se pudiera entrar por invitación y sus beneficios fueran destinados a la Cruz Roja o a asociaciones de ayuda a civiles o prisioneros. Pero no parece que la censura se diera cuando la sesión estaba organizada por asociaciones sostenidas por grupos sociales respetables, en lugares que se escapaban a menudo de la idea de local cinematográfico tradicional y donde la proyección, aunque no faltan sesiones donde no se escondía el afán de propaganda, se hacía casi siempre bajo justificaciones como lo benéfico, lo científico, lo académico y, en general, lo humanitario. Desde los organizadores hasta los invitados, el público de estas sesiones formaba parte de los sectores sociales más respetados y más cercanos al poder político; por tanto, potencialmente más influyentes sobre el mismo.

Para finalizar, el grado de aplicación que presenta la censura entre 1914 y 1918 demuestra a las claras cómo el poder político tuvo que considerar al espectáculo cinematográfico un medio de comunicación con un nivel de penetración social que, a diferencia del pasado, hacía ya necesario su control, de la misma manera que se venía hacien-

do con otros medios previos como la prensa escrita. De este modo, la vigilancia y la amenaza del castigo sobre la proyección de films informativos y de propaganda sobre el conflicto bélico confiere a la exhibición cinematográfica el aspecto de un nuevo campo de batalla dentro de esa particular forma política, económica, social y cultural en que la España oficialmente neutral participó de la Primera Guerra Mundial. ■

NOTAS

- * Este artículo está realizado dentro del Proyecto de Investigación subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad *La construcción del imaginario bélico en las actualidades de la Primera Guerra Mundial (1914-1918)*, ref. HAR 2012-34854.
- ** Debo agradecer la ayuda prestada para la elaboración de este texto a Rosa Cardona (Filmoteca de Cataluña), Xabier Meilán (Universidad Autónoma de Barcelona), María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid), José Luis Rodríguez Jiménez (Universidad Rey Juan Carlos), Encarnación Rus (Filmoteca Española) y Bernardo Sánchez (Universidad de La Rioja).
- 1 Sobre la situación en general de España durante la Primera Guerra Mundial, ver ROMERO SALVADÓ (2002). Sobre aspectos más específicos, ver los siguientes estudios, publicados recientemente al hilo del centenario del inicio de la Primera Guerra Mundial, y relevantes para la elaboración del presente artículo: FUENTES CODERA (2014) y GONZÁLEZ CALLEJA y AUBERT (2014). Ver también GARCÍA SANZ (2014).
 - 2 Para una visión general, tanto de la distribución como de la exhibición del cine en España durante los años diez, ver GONZÁLEZ LÓPEZ (1987) y LAHOZ RODRIGO (2010). Para una visión más concreta, sobre la exhibición de actualidades en Cataluña en esos años ver PITARCH FERNÁNDEZ (2014: 181-192); sobre la distribución en España durante la Primera Guerra Mundial, ver ALONSO GARCÍA (2010: 131-145) y RIBAS VELÁZQUEZ (2010: 408-414).
 - 3 Entre las publicaciones del primer periodo, destacan HURET (1984) para el caso francés; el clásico de FIELDING (1972) –se publicó una versión ampliada en 2006– y el primer volumen del monumental CULBERT (1990), para el caso de Estados Unidos; ROBERTSON (1985), un muy detallado estudio de la censura cinematográfica entre 1896 y 1950, y REEVES (1986) para el caso británico. De entre las publicaciones aparecidas en los últimos veinticinco años, destacamos la obra colectiva DIBBETS y HOGENKAMP (1995), en especial las aportaciones correspondientes al caso alemán: 171-178, 188-197.
 - 4 Podemos destacar las monografías relativas al caso estadounidense MIDKIFF DEBAUCHE (1997) y CASTELLAN, VAN DOPPEREN, GRAHAM (2014). Si el primero establece un panorama muy completo e integrado de la acción oficial en aquel país respecto a la censura entre 1914 y 1918 y la propaganda bélica especialmente a partir de 1917, el segundo da valiosa información sobre el papel jugado por la censura en lo sucedido a los cámaras de EE. UU. que viajaron a los países europeos en conflicto. Igualmente, destaca HAMMOND (2006), por su integración de la censura dentro del proceso que lleva a la creación de una destacada cultura cinematográfica popular en la sociedad británica durante el periodo de guerra. Especial mención merece PADDOCK (2014), por su completa integración de la relación del cine y su censura con las estrategias de propaganda desarrolladas durante el conflicto por los distintos países tratados en el texto. Ver también el libro PAZ y MONTERO (2002), donde, sobre todo entre las páginas 20 a la 64, los autores abordan la confluencia de los noticieros, la censura y la propaganda a la hora de realizar una útil síntesis del devenir durante la guerra del llamado por ellos «cine informativo».
 - 5 Sobre los inicios de la legislación en materia de censura cinematográfica en España, ver GONZÁLEZ BALLESTEROS (1981: 109-114). La información de este libro se complementa con la dada en FOLGAR DE LA CALLE (1987: 121-127). Ver también VALLÉS COPEIRO (1999: 7-8).
 - 6 Algo que, por otra parte, venía pasando desde el principio de la guerra. En cualquier caso, los conflictos protagonizados en aquel momento por el muy aliadófilo presidente del gobierno, el Conde de Romanones, con influyentes sectores germanófilos de la sociedad, de la prensa, y de su propio gabinete o con el mismo Alfonso XIII, fueron constantes. Así, por ejemplo, en septiembre de 1916, el Conde de Romanones prohibió al rey Alfonso XIII asistir

al funeral del monarca austriaco Francisco José e intentar desde allí hacer de intermediario entre los dos bandos de la guerra (ROMERO SALVADÓ, 2002: 225).

- 7 Por las fechas, es probable que se tratara de una comisión de la recién constituida Mutua de Defensa de la Cinematográfica Española. Ver RIBAS VELÁZQUEZ (2010: 409).

REFERENCIAS

ABC (07/12/1917): 16.

ALBES, Jens (1995). La propaganda cinematográfica de los alemanes en España durante la Primera Guerra Mundial. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXI (3), 77-101.

ALONSO GARCÍA, Luis (2010). De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución cinematográfica España. *Archivos de la Filmoteca*, 66, 131-145.

ANÓNIMO, (1919). *Estatutos y reglamento de la Mutua de Defensa Cinematográfica Española*. Barcelona: Talleres Graficos Irández.

BAPTISTA, Tiago (2005). «Il faut voir le maître»: A Recent Restoration of Surgical Films by E.-L. Doyen (1859-1916). *Journal of Film Preservation*, 70, 42-50.

BRUNETTA, Gian Piero (1985). *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*. Rovereto: Convegno Internazionale.

CASTELLAN, James W.; VAN DOPPEREN, Ron; GRAHAM, Cooper C. (2014). *American Cinematographers in the Great War, 1914-1918*. New Barnet: John Libbey Publishing.

CULBERT, David (ed.) (1990). *Film and Propaganda in America. A Documentary History*. New York: Greenwood Press, 4 vols.

DIBBETS, Karel; HOGENKAMP, Bert (eds.) (1995). *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

El Cine (05/12/1914): 10.

El Heraldo de Aragón (11/02/1915): s. p.

El Heraldo de Madrid (16/06/1915): s. p.

El Imparcial (16/12/1916): s. p.

El Noroeste (07/05/1915): s. p.

El Siglo Futuro (19/09/1914): s. p.

FIELDING, Raymond (1972, edición ampliada en 2006). *The American Newsreel 1911-1967*. Norman: University of Oklahoma.

FOLGAR DE LA CALLE, José María (1987). *El espectáculo cinematográfico en Galicia 1896-1920*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

FUENTES CODERA, Maximiliano (2014). *España en la Primera Guerra Mundial. Una movilización cultural*. Madrid: Akal.

GARCÍA SANZ, Fernando (2014). *España en la Gran Guerra. Espías, diplomáticos y traficantes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GAROFANO, Rafael (1986). *El cinematógrafo en Cádiz. Una sociología de la imagen*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y AUBERT, Paul (2014). *Nidos de espías. España, Francia y la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Alianza.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira (1987). *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Edicions 62.

HAMMOND, Michael (2006). *The Big Show. British Cinema Culture in the Great War, 1914-1918*. Exeter: University of Exeter Press.

HURET, Marcel (1984). *Ciné Actualités: Histoire de la Presse Filmé, 1895-1980*, Paris, Henry Veyrie.

La Acción (29/03/1917): 5.

La Correspondencia de España (19/04/1916): s. p.

La Época (27/12/1916): s. p.

La Época (10/03/1917): s. p.

LAHOZ RODRIGO, Juan Ignacio (coord.) (2010). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)*. Valencia: IVAC Ricardo Muñoz Suay.

La Vanguardia (01/09/1914): 9.

La Vanguardia (30/09/1914): 12.

La Vanguardia (11/10/1914): 7.

La Vanguardia (22/01/1915): 6.

La Vanguardia (22/01/1915): 9.

La Vanguardia (26/01/1915): 16.

La Vanguardia (20/04/1915): 12.

La Vanguardia (20/04/1916): 10.

La Vanguardia (08/07/1916): 13-14.

La Vanguardia (12/10/1916): 8.

La Vanguardia (29/11/1917): 18.

- LEFEVRE, Thierry (1994). *La Collection des films du Dr. Doyen. 1895, 17, 100-114.*
- NARVÁEZ TORREGROSA, Daniel (2000). *Los inicios del cinematógrafo en Alicante, 1896-1931.* Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- MONTERO DÍAZ, Julio; PAZ REBOLLO, M^a Antonia; SÁNCHEZ ARANDA, José J. (2001). *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica.* Barcelona: Ariel.
- PADDOCK, Troy R. E. (ed.) (2014). *World War I and Propaganda.* Leiden/Boston: Brill.
- PAZ REBOLLO, María Antonia; MONTERO DÍAZ, Julio (2002). *El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad.* Barcelona: Ariel.
- PITARCH FERNÁNDEZ, Daniel (2014). L'exhibició de pel·lícules del natural i d'actualitat a Catalunya (1905-1919): estudi del fons de cartelleres de la Filmoteca de Catalunya. En Á. QUINTANA y J. PONS (eds.), *Objetivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista* (pp. 181-192). Girona: Museu del Cinema, Ajuntament de Girona.
- PONCE, Javier (2014). Propaganda and Politics. Germany and Spanish Opinion in World War I. En T. R. E. PADDOCK (ed.), *World War I and Propaganda* (pp. 292-321). Leiden/Boston: Brill.
- RIBAS VELÁZQUEZ, Iolanda (2010). El papel de la distribución en Cataluña durante la Primera Guerra Mundial. En J. I. Lahoz Rodrigo (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)* (pp. 408-414). Valencia: IVAC Ricardo Muñoz Suay.
- REEVES, Nicholas (1986). *Official British Film Propaganda during The First World War.* London, Sidney, Dover: Croom Helm.
- ROBERTSON, James C. (1985). *The British Board of Film Censors. Film Censorship in Britain, 1896-1950.* London, Sidney, Dover: Croom Helm.
- ROMERO SALVADÓ, Francisco J. (2002). *España-1914-1918. Entre la guerra y la revolución.* Barcelona: Crítica.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel (2016). Explicar la guerra. El acompañamiento oral en la exhibición de noticias sobre la Primera Guerra Mundial en España (1914-1918). En Á. QUINTANA y J. PONS (eds.), *La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de las imágenes* (en prensa). Girona: Mu-
 seu del Cinema, Ajuntament de Girona, Universitat de Girona.
- VALLÉS COPEIRO, Antonio (1999). Aproximación a la prehistoria de la política cinematográfica Española. *Archivos de la Filmoteca.* 6, 6-13.

VIGILAR Y CASTIGAR. LA CENSURA EN ESPAÑA DE LA EXHIBICIÓN DE FILMS INFORMATIVOS Y DE PROPAGANDA SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

Resumen

Durante la Primera Guerra Mundial, España mantuvo la postura oficial de neutralidad. Sin embargo, la vida del país entre 1914 y 1918 estuvo totalmente condicionada por el desarrollo de la entonces llamada «guerra europea». El cine no se escapó de esta situación. En particular, llaman la atención los datos que nos hablan de la censura aplicada a la exhibición de las películas informativas y de propaganda sobre el conflicto bélico por parte del poder político. Su acción represiva en este terreno compone un cuadro que muestra las fuertes tensiones generadas por la colisión entre la postura neutral mantenida por los sucesivos gobiernos de la época y el estado de una sociedad profundamente dividida entre el apoyo al bando aliado o al alemán. Pero ¿cómo se organizó esa censura? ¿En qué consistió su acción sobre los materiales informativos? Estas preguntas guiarán el artículo.

Palabras clave

España 1914-1918; Primera Guerra Mundial; censura; películas informativas; películas de propaganda; exhibición cinematográfica.

Autor

Daniel Sánchez-Salas es profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Dirige la publicación científica *Secuencias. Revista de Historia del Cine* y es miembro del consejo editorial de *Cinemas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*. Es autor del libro *Historias de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española* (2007). Igualmente, es autor de diversos artículos y capítulos de libro sobre cine de los orígenes, cine mudo, cine y oralidad, y cine español. Contacto: daniel.sanchez@urjc.es.

Referencia de este artículo

SÁNCHEZ-SALAS, Daniel (2016). Vigilar y castigar. La censura en España de la exhibición de films informativos y de propaganda sobre la Primera Guerra Mundial (1914-1918). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 105-120.

DISCIPLINE AND PUNISH. ON CENSORSHIP OF WORLD WAR I INFORMATIVE AND PROPAGANDA FILMS IN SPAIN (1914-1918)

Abstract

Although Spain officially adopted a neutral position during World War I, life in the country from 1914 to 1918 was totally conditioned by the development of what was known at the time as the “European War”. Films were no exception, particularly in the case of state censorship of informative and propaganda films about the war. Repressive actions in this area reveal strong tensions between successive neutral governments, on one side, and a society deeply divided between sympathisers of the Entente and Central Powers, on the other. How was censorship organized? What kinds of restrictions were imposed on informative materials? These questions are explored in this article.

Key words

Spain 1914-1918; World War I; Censorship; Informative films; Propaganda films; Film exhibition.

Author

Daniel Sánchez-Salas is currently Assistant Professor in the Department of Communication Sciences and Sociology at the Universidad Rey Juan Carlos (Madrid, Spain). He is editor of *Secuencias. Revista de Historia del Cine* and a member of the Editorial Board of *Cinemas. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*. He is also the author of the book *Historias de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española* (2007), and of several articles and book chapters about early cinema, silent cinema, cinema and orality, and Spanish cinema. Contact: daniel.sanchez@urjc.es.

Article reference

SÁNCHEZ-SALAS, Daniel (2016). Discipline and Punish. On Censorship of World War I Informative and Propaganda Films in Spain (1914-1918). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 105-120.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com