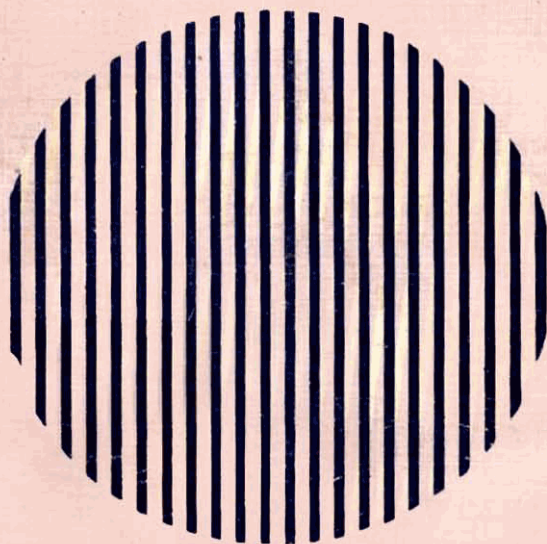


HISTORIA DE UN SUEÑO IMPORTADO

Ensayos sobre el Cine en Santo Domingo

JOSE LUIS SAEZ



Contemporáneos 5
Ediciones Siboney
1982



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

José Luis Sáez nació en Valencia (España) en 1937, pero desde su adolescencia vive en Santo Domingo, cuya nacionalidad adquirió en 1967. Estudió Humanidades en la Universidad de Fordham (N. Y.), y posteriormente obtuvo el Master's en Teología por Woodstock College (Maryland), siendo ordenado sacerdote en 1970.

Desde 1963 se dedicó también al estudio y la práctica del cine y la televisión en la Universidad de Columbia (N. Y.), ejerciendo después la crítica de cine en varias publicaciones periódicas nacionales, dictando cursos de cine y comunicación social en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y en la Universidad Católica de Santiago, entre 1967 y 1973.

Entre sus publicaciones se cuentan *Teoría del Cine: Apuntes sobre el arte de nuestro tiempo* (Santo Domingo, 1974), y dos trabajos de carácter histórico: *Un mártir brotó en El Cabo* (1978) y *Testigos de la esperanza* (1979).

Actualmente se desempeña como profesor de Periodismo Cinematográfico en el Departamento de Comunicación Social de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, y mantiene la columna "Kino" en *El Nuevo Diario*, desde su fundación en 1981.



Proyecto de Digitalización de la Biblioteca del INCAA







Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia

HISTORIA DE UN SUEÑO IMPORTADO

Colección Contemporáneos No. 5
Ediciones Siboney

HISTORIA DE UN SUEÑO IMPORTADO

Ensayos sobre el cine en Santo Domingo

José Luis Sáez



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia



©1982, Ediciones Siboney

Portada Taller

Edición al cuidado de Freddy Gatón Arce

Impreso en la República Dominicana

Printed in Dominican Republic

Taller, Isabel la Católica 309, Santo Domingo, República Dominicana

HISTORIA DE UN SUEÑO IMPORTADO

Ensayos sobre el Cine en Santo Domingo

JOSE LUIS SAEZ

**Contemporáneos 5
Ediciones Siboney
1983**





“No concibo el siglo XX sin el cine”.

Guillermo Cabrera Infante





INTRODUCCION

El 28 de diciembre de 1895, en una pequeña sala de París, que había sido salón de billares, y entonces estaba clausurada por orden de la policía, comenzó la increíble aventura del cine. Era noche de Inocentes, y los hermanos Lumière —protagonistas indiscutidos de esa historia que comenzaba en París— ni siquiera estaban presentes cuando se apagaron las luces y se iluminó aquel telón de seda.

Han pasado ya ochenta y ocho años, y aquel juguete de luces y sombras, que parecía que no iba a ninguna parte, se ha convertido en la gran industria del espectáculo, presa también de la banca de Wall Street, las transnacionales y los altibajos de la política internacional. El mercado hizo que un arte, como muchas otras artes, se convirtiera en un objeto más de consumo. Luego vendrían los teóricos, los críticos, los historiadores, y surgirían “industrias” adyacentes: cada cual vivía de lo que pretendía ser un arte y, por tanto, inútil.

Pero ese arte —el “séptimo”, se apresuraron a llarnarle— tenía características especiales: era un arte “democrático”, un arte al alcance del pueblo. Mientras la pintura, la escultura y hasta la música, requerían una educación previa para disfrutarlas con todas las de la ley, el cine no exigía más requisito que ojos y oídos. En realidad, durante casi treinta y cinco años, no requirió más que ojos. Si uno tenía su vista en buenas condiciones, podía disfrutar de las “fotografías móviles” (“moving pictures”), que semejaban



las antiguas imágenes del “teatro óptico” de Emile Reynaud, pero con la particularidad de que se movían en medio de parpadeos de luz.

Por eso, porque no se requería más que buena vista, se creó el mito de fácil venta de que el cine era el arte de las mayorías, algo así como un arte para analfabetos. Y, en parte, tenían razón. Los emigrantes italianos, suecos o alemanes, que se refugiaban del hambre y el sueño en aquellas salitas en continua penumbra del New York de principios de siglo, mantuvieron el mito a salvo por muchos años, y sentaron las bases, aun sin sospecharlo, de una de las industrias más atractivas del siglo que acababa de asomarse a la vida.

No en todos los países corría el cine la misma suerte. En muchos lugares, las imágenes oscilantes del aparato de los Lumière o del de uno de los diez o doce competidores, sólo estaban al alcance de un público encopetado y suficientemente liberal, que toleraba la interrupción de una temporada de opereta, para ver aquellos “cuadros” de la guerra del Transvaal o los aspavientos operáticos de Sarah Bernhardt en el *Cyrano de Rostand*. Aquel “teatro del silencio” acabaría por cansar a sus asiduos clientes, y la zarzuela o la comedia de costumbres acapararían pronto el interés del público, por lo menos durante buena parte del primer medio siglo del cine.

Un buen día de agosto de 1900, llegó el juguete de los Lumière a Puerto Plata, y sin quererlo nos incorporamos a la historia del cine. Otro buen día de 1915, se filmó la primera película en las calles de Santo Domingo, y también sin quererlo, dejamos plasmada nuestra imagen en una pieza de celuloide. Otro día más pasaría, y la carpa de la Plaza Anacaona o el endeble tabladillo de la calle Universidad, se convertirían en el multicine de ocho salas. Entre uno y otro extremo, estaba escrita ya, sin querer, la historia del cine en Santo Domingo.

Las páginas que siguen no pretenden otra cosa que ser un paso más de rescate de esa historia anónima del cine en nuestro país, con sus momentos de euforia y de parálisis, sus recuerdos pintorescos y sus esperanzas de vuelo corto, al ritmo de estos últimos ochenta y dos años de historia. Y, precisamente, porque esa historia no se hace sólo de héroes y tiranos, de conquistas y derrotas, era preciso que rescatásemos del olvido también las



sombras de Chaplin o Buster Keaton, Lya de Putti o Ramón Novarro a su paso por el lienzo de “La Republicana”, que ocultaba el presbiterio del antiguo templo de los jesuitas, mucho antes que un grupo de “aventureros” intentase ponernos en la lista de los países productores de cine.

Como tantas otras historias, tampoco ésta pretende estar completa. Sólo intenta analizar, en tres períodos, la marcha del cine en Santo Domingo, como espectáculo, como medio de expresión y como ingrediente de la cultura de este siglo. Por eso, más que una historia pormenorizada, prefiere quedarse en un *ensayo histórico*, o simplemente el apéndice que le falta a cualquier historia de la cultura en la República Dominicana.

Los cuatro ensayos que componen la segunda parte de este trabajo, así como la cronología histórica, completan algunos aspectos destacados de la historia del cine en nuestro país, o simplemente apuntan algunas líneas de investigación para una visión más completa del papel que ha desempeñado el cine en la trayectoria de nuestra cultura y de nuestro ser nacional.





PRIMERA PARTE
TRAYECTORIA DEL CINE EN
SANTO DOMINGO



Proyecto de Digitalización
Academia Dominicana de la Historia





PRIMERA ETAPA

“Las exaltantes aventuras cinematográficas responden a la mediocridad de las existencias reales: los espectadores son las sombras grises de los espectros deslumbrantes que aparecen a caballo de las imágenes”.

Edgar Morin

“El cine es uno de los negocios más colosales de nuestro tiempo”.

William H. Hays

LOS PRIMEROS PASOS

(1900 - 1930)

Dicen que, a su regreso de Europa, Thomas Alva Edison entró en su laboratorio de West Orange, y se encontró con la imagen de su colaborador William K. Laurie Dickson, proyectada en una sábana blanca, quitándose el sombrero para saludarle, mientras una voz, medio deforme, le decía: “Buenos días, señor Edison. Me alegra verlo de regreso. Espero que le guste el Kínefonógrafo”.

Cualquier testigo entusiasta, con ínfulas de historiador, hubiera dicho que aquel 6 de octubre de 1889, había nacido en New Jersey el cine sonoro, y lo había hecho seis años antes que los hermanos Lumière inventasen su Cinematógrafo. Y, sin embargo, ninguna de las dos cosas era totalmente verdad.

La sorpresa que recibió Edison era la culminación de muchos años de trabajo. Desde que había patentado el Fonógrafo en 1878, Edison y sus colaboradores, se habían empeñado en combinarlo con el “Cronofotógrafo de placa fija” del francés Etienne-Jules Marey (1888), aprovechándose de la existencia de una película de celuloide con perforaciones, fabricada por George Eastman en sus laboratorios de Rochester, en New York.

Sin embargo, Edison y sus compañeros, deslumbrados por el invento, patentaron un aparato denominado “Kinetoscopio”, en 1891, y se apresuraron a montar un “estudio”, que se parecía demasiado a los vagones de tren usados para el transporte de prisioneros, y denominaron por eso “Black Maria”. Allí empezaron a producir una serie de *fotografías animadas*, que exhibieron



en público a partir de abril de 1894, en una batería de kinetoscopios instalada en un salón de la parte baja de Broadway, en New York.¹

Mientras el público neoyorquino se entretenía con las imágenes inseguras e insulsas, que pasaban por el visor del kinestoscopio, después de depositar su moneda en cualquier “peepshow parlor” de la ciudad, los hermanos Auguste y Luis Lumière, de Lyon, no habían perdido tiempo. Y, un buen día de junio de 1896, Félix Menguich, un operador de los Lumière, se presentó en un “music-hall” de New York, y exhibió por primera vez el *Cinematógrafo Lumière* en una pantalla gigante, y sin la incomodidad que suponía el aparato de Edison.²

Al poco tiempo, la “guerra de las patentes” había arreciado y, hasta los mismos nombres de los aparatos eran reflejo de lo colorido de la competencia. Así, aparecen en los Estados Unidos el “Mutoscopio” (Mutoscope) y el “Biógrafo” (Biograph) de Dickson y Casler, el “Bioscopio” (Bioscope) del francés Georges Demeny, el “Vitascopio” (Vitascope) del propio Edison, el “Kineoptición” del inglés Birt Acres y, por supuesto, el “Cinematógrafo” (Cinematographe) de los hermanos Lumière.

La paternidad del cine era disputada además por Emile y Max Skladanowsky, que presentaron su “Bioskop” en el Wintergarten de Berlín, el 1.º de noviembre de 1895, Louis-Aimé-Augustin Le Prince, que inventó un aparato con dieciséis objetivos, en 1888, el inglés Acmé John Le Roy, y el alemán Oskar Messter, entre otros.

UN INVENTO SIN FUTURO

A pesar de los logros de Edison y otros inventores, lo cierto es que, los asistentes a la reunión de la Sociedad de estímulo a la industria nacional, vieron por primera vez, el 22 de marzo de 1895, *La sortie des usines*, filmada por Louis Lumière unas semanas

1. T. W. Bohn y Richard L. Stromgren, *Light and Shadows: A history of motion pictures*, p. 11; Roberto Paoletta, *Historia del Cine Mudo*, p. 28-29; Laurence Kardish, *Reel Plastic Magic*, p. 15-21.

2. Cfr. Román Gubern, *Historia del Cine*, I, p. 41.

3. Cfr. Raymond Fielding, *The American Newsreels 1911-1967*, p. 10-11.

antes, que se convirtió en la primera película proyectada en una pantalla. Dos meses después, William Dickson, que ya se había separado de Edison, exhibe en Broadway un reportaje de la pelea Griffó-Branett, filmada por Otway Latham desde el techo del Madison Square Garden, con el aparato de Dickson.³

Tres exhibiciones más en privado del cinema Lumiere, precederían a la primera exhibición pública comercial: la del Congreso de Fotografía, en Lyon (11 de junio), la del Congreso General de las Ciencias (13 de julio), y la de la Sorbona, en la inauguración de los cursos de física y química (16 de noviembre). Por fin, la noche del 28 de diciembre de 1895, en el Salón Indio del Grand Café, ciento veinte personas presenciaron la proyección de doce cortometrajes, con una duración aproximada de veinte minutos, y al precio de un franco por persona. El éxito alcanzado esa noche fue tal, que pronto se estableció un horario regular, que incluía veinte exhibiciones al día, una cada media hora, con un ingreso diario de unos 2,500 francos.⁴

Pero, aquella noche de diciembre, ni Auguste ni Louis Lumière estaban entre el público. Antoine Lumière, padre de los inventores y propietario de la fábrica de productos fotográficos, había cedido el aparato a Clément Maurice para exhibirlo en aquel local del número 14 del Boulevard des Capucines. Tan poco convencido estaba de su valor, que aseguró a Georges Méliès, uno de los espectadores de aquella noche de estreno, que aquel aparato no tenía futuro alguno.⁵

Aunque nadie hablaba aún de “séptimo arte”, y el cine no pasaba de ser una diversión más, un juguete caro, con el atractivo de la novedad, ya se vislumbraba como un negocio promisorio. Así, a la sombra del reto de Monroe, aparecieron sucesivamente las empresas Edison Co. (1897), Biograph Co. (1897) y Vitagraph Co. (1898), con suficiente apoyo económico, e incluso político, para explotar este nuevo renglón del negocio del espectáculo en los Estados Unidos, mientras Francia seguía asegurándose en el campo económico la primacía del invento.

4. R. Paoletta, *op. cit.*, p. 30-31.

5. Georges Sadoul, “Entretien avec Louis Lumière à Bondol, le 24 septembre 1946”, *Cahiers du Cinéma* (octobre '64), p. 2.



La coyuntura histórica en que aparece el aparato de los Lumière —los años finales del siglo XIX—, reviste cierta importancia para calibrar su papel dentro del marco más amplio de la sociedad y la cultura europeas. En Africa del Sur, la guerra anglo-boer acapara la atención de toda Europa, Italia lucha en las mesetas de Abisinia, Rudolph Diesel anuncia la invención de su nuevo motor, Röntgen trabaja en sus Rayos X, Cuba está en plena guerra de Independencia, Ulises Heureaux ha cumplido ya dos años de su cuarto período presidencial, se acaba de instalar la primera planta eléctrica en la ciudad de Santo Domingo, y Guglielmo Marconi está a punto de anunciar que la “era de la radio” ha comenzado.

Es obvio que el cine, como cualquier otra manifestación artística o medio de comunicación, no nació por generación espontánea. No sólo tuvo una *prehistoria técnica*, que se inició siglos atrás con aquella “linterna mágica” del padre Athanasius Kircher, sino también un *antecedente cultural*, en la novela popular, las revistas ilustradas, las obras de los cubistas e impresionistas, y hasta los espectáculos del teatro de variedades y los llamados “salones familiares”.

Como dice el historiador norteamericano John L. Fell, la narrativa de los primeros años del cine norteamericano, deriva de la novela, contagiada aún del victorianismo. La baja instrucción de la población mayoritaria, “constituía un terreno preparado para las descripciones sencillas, concretas y en prosa, que frecuentemente cubrían apenas el vuelo de la fantasía con los ropajes del realismo”.⁶

En el caso del teatro popular, ocurrió otro tanto. El cine de los primeros años, no hizo otra cosa que traducir a un nuevo medio los asuntos típicos del melodrama —producto de la sociedad industrial—, que giraban en torno al estrecho círculo del crimen, la hazaña militar o las aventuras en tierras desconocidas. Sin embargo, poco a poco, el melodrama —de alta participación popular—, se vio afectado por la técnica y la popularidad del “music-hall”, que también recurrió a los temas del melodrama,

6. John L. Fell, *El Filme y la tradición narrativa*, p. 25-26.



pero haciendo adaptaciones libres, y condensándolo en media hora.

Así surge, pasada la mitad del siglo XIX, la pantomima “escrita para los ojos”, y acompañada de música, que servía muchas veces para desalojar la sala al terminar el espectáculo de vodevil. Incluso, “allí donde se hacían indispensables las explicaciones, durante las escenas de mímica, se mostraban cartelones no muy diferentes de los cuadros intercalados en las películas mudas, donde se concretaban diálogos y situaciones”.⁷

Aunque la aparición del cine, cuando casi alboreaba el nuevo siglo, constituyó una sorpresa, el fenómeno de las “imágenes en movimiento” era consecuencia lógica de un complejo cultural, que había preparado el camino para la aceptación y comprensión del nuevo medio de comunicación. La prensa ilustrada —el fotografo en la prensa diaria, no sería posible en los Estados Unidos hasta 1904—, la novela popular, las tiras cómicas y el melodrama, readaptado por el teatro de variedades, constituyen el *antecedente cultural* del cine. Y esos elementos también estarían presentes, a su manera y en cierto grado, en nuestro país, a la hora de aparecer el primer cine itinerante, recién estrenado el siglo XX.

A LA ESPERA DEL INVENTO

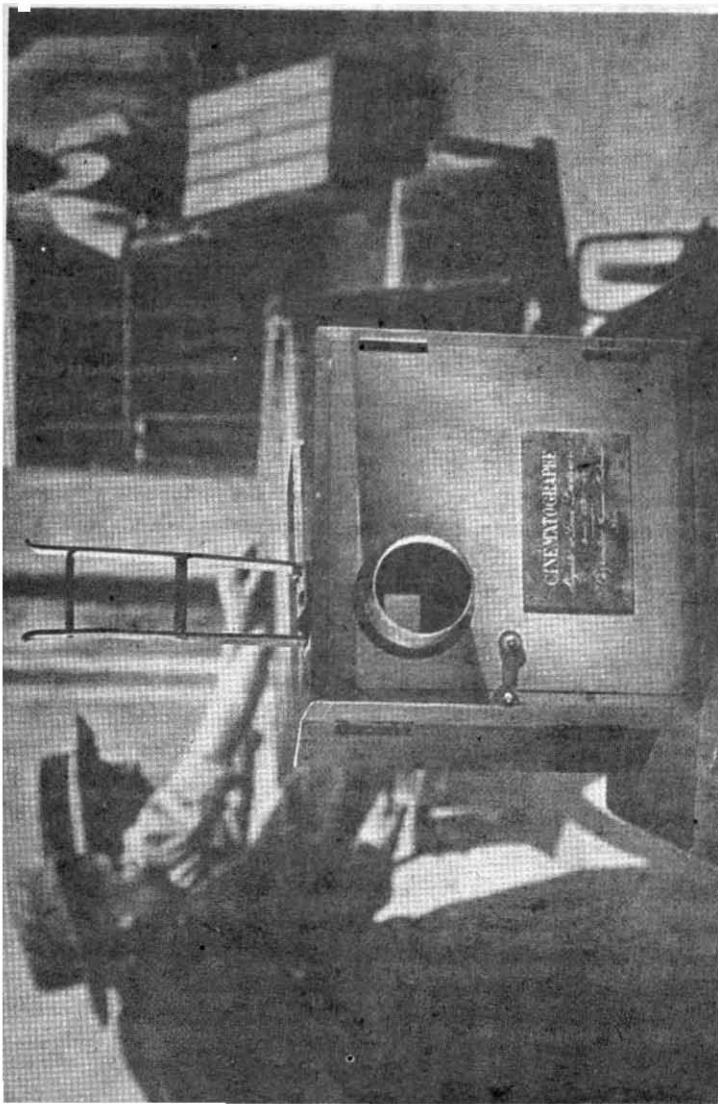
La primera noticia documental que se tiene en Santo Domingo del “gran invento” de las imágenes animadas, acompañadas de sonido, o el “teatro eléctrico”, como llegaron a llamarle algunos, aparece en la primera página del diario *El Día*, de Santiago, el 20 de agosto de 1891, cuatro días antes de que el mismo Edison obtuviese la patente de su aparato, que denominó entonces “Kinetógrafo”, y que consistía en un cilindro sensibilizado, que giraba a cierta velocidad, y permitía la impresión de instantáneas.

LA ULTIMA INVENCION DE T. EDISON

Trátase de un aparato complejo que, uniendo el fonógrafo a la fotografía, dará a largas distancias no solamente una

7. *Ibid.*, p. 38.





El primer proyector Lumière, conservado en el Musée du Cinéma "Henri Langlois" (París), semejante al utilizado por Francesco Grecco en la primera exhibición del invento en Puerto Plata, en agosto de 1900.

reproducción de las palabras, sino también y al mismo tiempo, una imagen perfecta de la acción escénica (sic) de que procedan.

El aparato se compone de dos partes distintas; una es simplemente un fonógrafo modificado, la otra una cámara fotográfica de acción continua que puede copiar instantáneamente, durante media hora, todos los objetos, móviles (sic) que crucen delante de ella, pudiendo así reproducir un cuadro completo. Edison pretende por este medio conseguir la reproducción de una ópera entera, música y personajes, con sus jestos, actitudes, fisonomías y todo el juego escénico.

Pero no es tan solo mientras dura la representación que podrá ésta reproducirse á cualquier distancia. Las impresiones fonográficas, una vez obtenidas por el ingenioso aparato, serán reproducidas al infinito y podrán ser empleadas no importa dónde. Así es que, hasta en el mismo seno de la familia y en cualquier parte del mundo, no tendremos necesidad de dejar nuestra casa para asistir a la audición de una ópera.⁸

Sin embargo, pasarían aún nueve años para que el público de Santiago pudiera apreciar de cerca el extraordinario aparato de Thomas A. Edison, descrito por el cronista de *El Día*.

Unos años antes, en febrero de 1879, se había presentado en Santo Domingo, y había recorrido después el interior del país “el famoso Stereo-Panopti^on eléctrico” —posiblemente el “Estereoscopio perfeccionado” del inglés Charles Whestone (1838)—, con vistas de las exposiciones de París y Filadelfia, además de “historia, geografía, mitología, ciencias, transformaciones, etc.”.⁹

Quizás muchos recordaban aún aquella exhibición del “Diorama” de Daguerre, en la calle de Las Rosas, de Santiago, el día 23 de junio de 1859, en la casa contigua a la del ex-presidente José Desiderio Valverde.¹⁰

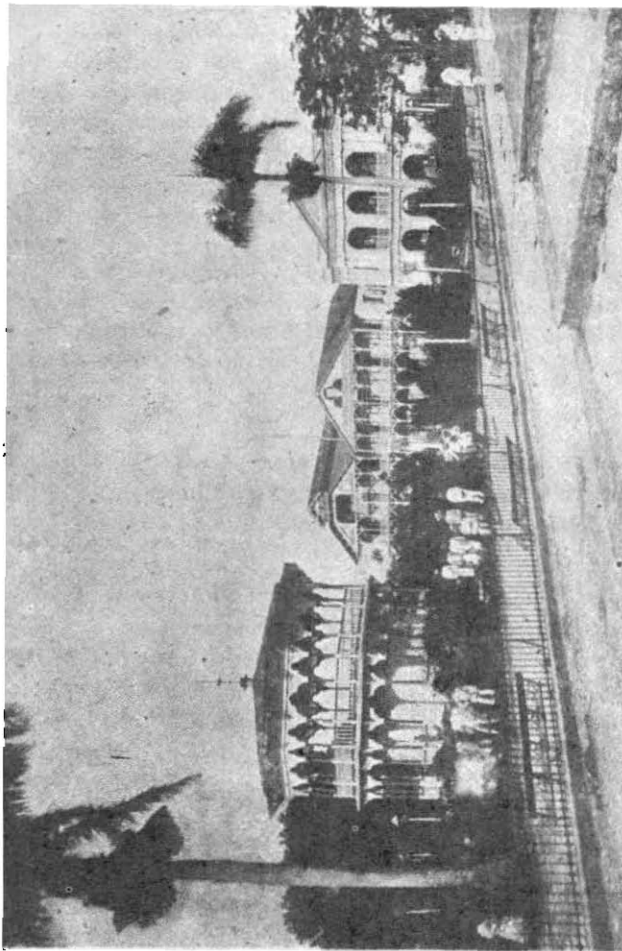
En el mes de julio de 1894, llegó a Santiago el “Estereopti^on

8. *El Día*, año I, núm. 35 (agosto 20, 1891), p. 1.

9. *La Tribuna*, año I, núm. 1 (febrero 8, 1879), p. 1.

10. *La República* (junio 19, 1859). Citado por E. Rodríguez Demorizi, *Pintura y escultura en Santo Domingo*, p. 158.





Antiguo Parque de Recreo de Puerto Plata, a principios de siglo. En el extremo izquierdo del lado Este, el desaparecido Teatro Curriel, donde hoy se levanta el Cine Rex. En ese local, con toda probabilidad, se exhibió el cinematógrafo Lumière por vez primera, la noche del 27 de agosto de 1900.

Procedencia: Enrique Deschamps, *La República Dominicana: Directorio y Guía General*. Edición facsimil. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1974, p. 47.

gigante” de los hermanos Robiou, y el público tuvo ocasión de ver varias funciones, aprovechando la demora de la compañía dramática Latorre, que debutaría el 11 de agosto con *Hija y Madre*, un dramón cualquiera de Tamayo y Bauss.

En una de las exhibiciones del aparato, y aprovechando la visita a Santiago del presidente Heureaux, los empresarios incluyeron en el programa unos cuantos “retratos foto-estereópticos del ciudadano presidente y de varios episodios de su entrada y festejos”.¹¹

EL CINE HACE SU ENTRADA EN SANTO DOMINGO

La historia del cine en la República Dominicana, hasta donde nos permiten llegar las pruebas documentales, comienza una noche de agosto de 1900 en la ciudad de Puerto Plata. Esa noche se exhibieron once películas de la casa Lumière, de Lyon, realizadas entre 1895 y 1899.

El programa, que luego recorrería las ciudades de Santiago y La Vega, para llegar al Teatro “La Republicana”, de Santo Domingo, la noche del sábado 3 de noviembre del mismo año, era parte del enorme catálogo de cientos de películas con que contaba ya la empresa de los hermanos Auguste y Louis Lumière, que habían iniciado su producción en el verano de 1895 con el “primer documental” de la historia del cine: *Llegada de los congresistas a Nauville-sur-Saone*.

El empresario ambulante, que había llegado a Puerto Plata en el vapor Cherokee, en agosto de 1900, era Francesco Grecco, probablemente un hombre de negocios italiano que, como era frecuente ya en esa época, había adquirido un proyector y una cámara de la casa Lumière, y recorría el Caribe exhibiendo una y otra vez su aparato “eléctrico” y sus manoseadas películas, con perforaciones en el centro y, muchas veces, con un molesto pestañeo en la iluminación.

A pesar de lo reducido de las pruebas documentales, todo

11. *Lus Noticias* (agosto 10, 1894), p. 1.



parece indicar que el Teatro Curiel (o Municipal), de Puerto Plata, fue el local en que se exhibió por vez primera en Santo Domingo el Cinematógrafo Lumière. El Coliseo puertoplateño había sido construido en 1895 por el arquitecto victoriano Roderick Arthur,¹² y en sus palcos vibraban aún las notas del violín del afamado músico cubano Claudio José Brindis de Salas, aquel 4 de febrero de 1896, y de los encendidos aplausos con que los puertoplateños apoyaban la causa de Martí y Máximo Gómez.

Las películas que se exhibieron en Puerto Plata y, más tarde en Santo Domingo, eran las siguientes:

Una calle de París ("Rue de la République"), de Louis Lumière (1895).

Ataque sorpresa en playas cubanas ("The battle of Santiago Bay"), de Edwin H. Amet. (U.S.A., 1898).

Riña de niños ("Querelle de bébés"), de Louis Lumière (1895).

Baños públicos en Milán ("Les bains de Diane á Milan"), de Alexandre Promio (1896).

El sombrero multiforme ("Chapeaux à transformation"), de Louis Lumière (1895).

Juego de naipes ("La partie d'écarté"), de Louis Lumière (1895).

Entierro de Felix Fauré ("Les funérailles de F. Fauré"), de la Société Lumière (1899).

Corrida de toros en Valencia, de Alexandre Promio (1898).

Pasión de Cristo ("Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ"), de Georges Méliès (1898).

Los últimos cartuchos ("Les dernières cartouches"), de la Société Pathé (1899),

y dos o tres películas más, que no han podido ser identificadas con exactitud en los catálogos de las compañías antes mencionadas.¹³

12. Cfr. J. A. Puig Ortiz y R. S. Gamble, *Puerto Plata: La conservación de una ciudad inventario*, p. 337.

13. *El Constitucional*, año I, núm. 2 (septiembre 19, 1900), p. 2.

No consta en las crónicas aparecidas en la prensa dominicana de esos días, que el empresario Francesco Grecco trajese también en su equipaje una cámara Lumière y, mucho menos, que filmase algún reportaje “pintoresco” del país, para exhibirlo después dentro de su programa, como ocurría con la mayor parte de los corresponsales de la Casa Lumière, que recorrieron Europa y América desde los primeros meses de 1896, al poco tiempo de patentar el invento.

Así sucedió, entre otros, con Francis Doublier y Charles Moisson, que filmaron las ceremonias de la coronación del zar Nicolás II en Rusia, el 14 de mayo de 1896, para seguir camino a Polonia y Alemania, Félix Menguich, que recorrió Egipto, Estados Unidos y, posteriormente Rusia en 1897, Alexandre Promio, que inició el negocio del cine en España, Italia, Suiza y Turquía, Maurice Sestier, que recorrió la India y Australia, y Gabriel Vaire (o Beyre), que viajó por el Caribe y Sudamérica, filmando la primera película cubana en enero del año 1898.¹⁴

Aunque no disponemos de pruebas documentales escritas, es posible que ese mismo camarógrafo-corresponsal de la Casa Lumière, Gabriel Vayre, se detuviera brevemente en Santo Domingo, de paso para La Habana, en el mes de diciembre de 1897 o a principios de enero de 1898. Después de exhibir el clásico programa de doce películas de los Lumière, Gabriel Vayre filmó en las calles de la ciudad caribeña, la primera película hecha en Cuba, *Simulacro de un incendio*, una especie de reportaje incipiente sobre los trabajos de rescate del cuerpo de bomberos de La Habana.

La primera noticia aparecida en la prensa dominicana sobre la presentación del Cinematógrafo Lumière en las ciudades de Puerto Plata y Santiago, fue publicada en *La Redención*, de Santiago. La reproducía el *Listín Diario*, de Santo Domingo, en su edición del 14 de septiembre de 1900.

“Todos los cuadros exhibidos fueron calurosamente aplaudidos, y dos de ellos —el de los coches automóviles y el del paso difícil de la artillería italiana— merecieron una

14. G. Hennebelle et A. Gumucio, *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, pág. 259.

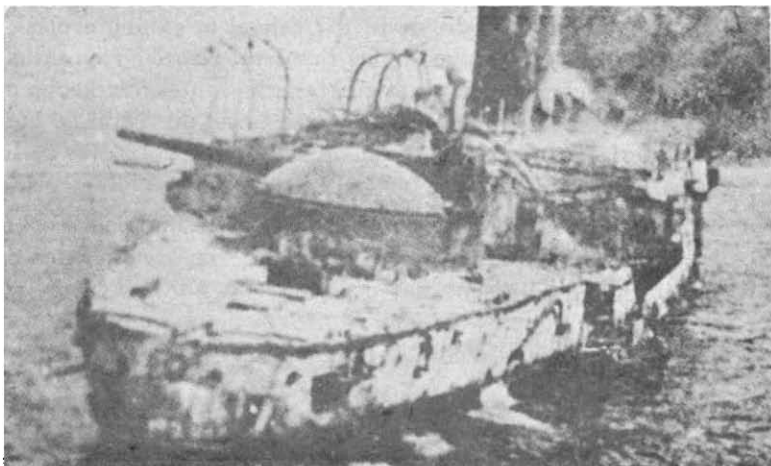


Dos cortometrajes del programa inaugural del Cinematógrafo Lumière en Puerto Plata.



Juego de Naipes (Partie d'écarté, 1896), una de las cintas de Louis Lumière —la número 73 de su catálogo—, exhibida por Francesco Grecco en su primera función.

Procedencia: **Cahiers du Cinéma**, vol. xxvii, n. 159 (october 1964), pág. 4.



Ataque sorpresa en playas cubanas ("The Battle of Santiago Bay' 1898), un reportaje, a todas luces apócrifo, del camarógrafo norteamericano Edwin H. Amet. Una de las películas más aplaudidas de la noche inaugural del cine en Puerto Plata.

verdadera ovación. El primero transporta al espectador a una calle de París, poblada de automóviles, bicicletas y transeúntes a pie y a caballo cruzando en todas las direcciones, y la atención, atraída simultáneamente por todas las figuras, no sabe si fijarse más en esas nuevas máquinas de transporte o en las peripecias de las carreras de los que huyen para esquivarlas. El segundo nos presenta un grupo de oficiales italianos montados en soberbios caballos, una compañía de artilleros y trenes de artillería, venciendo las dificultades de un mal paso; y todo tan fielmente reproducido que parece asistirse al bizarro e interesante cuadro que se desenvuelve a nuestra vista”.¹⁵

Por su parte, *El Constitucional*, de Santiago, en su edición del 19 de septiembre del mismo año, comentaba las funciones del cinematógrafo del Sr. Grecco con similares elogios. “El público ha dado tal acogida al cinematógrafo —decía la crónica—, que no ha tenido efecto una función sin un lleno completo. Entre otras cosas han agradado hasta arrancar aplausos frenéticos, un ataque de sorpresa en playas cubanas, los últimos cartuchos, danza sobre el hielo, riña de niños, baños públicos en Milán, fiestas en el palacio real, el sombrero multiforme, juego de naipes, el que la hace la paga, entierro de Felix Fauré, la corrida de toros en Valencia, paso difícil por la artillería italiana, el asalto de un muro por cazadores franceses i sobre todo la Pasión de Cristo”.¹⁶

Por fin, llega el aparato del empresario italiano a los salones de la Sociedad “La Republicana”, el día 3 de noviembre de 1900. La sección “Crónica General” del *Listín Diario*, en su edición del día 5, hace encendidos elogios del espectáculo, al tiempo que aboga por una reducción en el precio de las entradas al viejo Coliseo.

“Aplaudidas en todos sus cuadros han sido las dos funciones con que el señor Grecco (sic) ha divertido el buen humor de nuestro público. No tan numerosa, como era de esperarse, fue la concurrencia en la primera noche de la exhibición de su aparato; pero en la segunda, de anoche, ya

15. *Listín Diario*, núm. 3332, (septiembre 14, 1900), p. 3.

16. *El Constitucional*, *loc. cit.*, p. 2.



L

Crónica General

OS

CALENDARIO.

Mañana, Martes 6, santos Leonardo ab., y Severo obispo y mártir.

Ldo. Natalio Redondo

ABOGADO

0.

al de la

ESTUDIO: Calle de las Mercedes N.º 22

0.

le la po-
leal sólo
s, olvi-
Intimo
me indiz-
razón en
instruir
Castillo,
esentada
toridad,
Gober-
de Ma-
me mu-
ceración
ente ca-
bien en
era dea-
ora del
itregada
no Pro-
formar
que lo
n desti-
por el

Cinematógrafo—Aplaudidas en todos sus cuadros han sido las dos funciones con que el señor Greco ha divertido el buen humor de nuestro público. No tan numerosas, como era de esperarse, fué la concurrencia en la primera noche de la exhibición de su aparato; pero en la segunda, de anoche, ya muchas bellas lucían sus encantos en los palcos de nuestro coliseo, y ya se sabe que cuando hay bellas el sexo feo no se da reposo en seguir las por la natural atracción de la belleza misma. El público en ambas noches ha salido satisfecho, y favorablemente impresionado por la completa ilusión de los cuadros exhibidos, los cuales tienen la apariencia de la mas pura realidad.

Para muy pronto nos ofrece el Sr. Greco una nueva exhibición ilustrada con nuevos cuadros de su vasto y variado repertorio. Este apreciable caballero cediendo sin obstáculos á las observaciones que le hicieramos sobre los altos precios de su tarifa, basados en la poco envidiable situación económica de nuestro pueblo, ha resuelto reformarla en la forma siguiente:

Palcos altos	\$2.00 oro
--------------	------------

Crónica de las primeras exhibiciones del cinematógrafo Lumière en "La Republicana".

Acus-
sa que no
va de la
Dirección
mingo, > l
haocera o
dar muy

Judic
mara de
cial: uno,
John Bro
con fract
Galván; o
del Rosari
bucal Co
cias grave
y el tercer
ceso á Pa
por haber
jstima al d

Cáusa
fecto por
pública de
Pedro Cas
San Cristó
te al jóve
Ldo. Don
en defensa

Ya que
ción de los
cultivo de t
del LISTIN
MANUAL qu
...joría al e
Dicho M.
simos toma
autor de est



muchas bellas lucían sus encantos en los palcos de nuestro Coliseo, y ya se sabe que cuando hay bellas el sexo feo no se da reposo en seguirlas por la natural atracción de la belleza misma. El público en ambas noches ha salido satisfecho y favorablemente impresionado por la completa ilusión de los cuadros exhibidos, los cuales tienen la apariencia de la más pura realidad.

“Para muy pronto nos ofrece el Sr. Greco una nueva exhibición ilustrada con nuevos cuadros de su vasto y variado repertorio. Este apreciable caballero cediendo sin obstáculos a las observaciones que le hiciéramos sobre los altos precios de su tarifa, basados en la poco envidiable situación económica de nuestro pueblo, ha resuelto reformarla en la forma siguiente:

Palcos altos	\$ 2.00 oro
Palcos bajos	1.50
Luneta con entrada	0.60
Entrada general	0.30
Entrada de niños	0.20
Paraíso	0.20

Nos permitimos, después de esta reforma, augurarle al señor Greco, mejor éxito en sus exhibiciones”.¹⁷

A pesar de cierta estrechez económica, como decía la nota del *Listín Diario*, a causa de las deudas heredadas del recién desaparecido gobierno de Lilís, y la caída de los precios del azúcar, la capital volvía a tener, aunque sólo efímeramente, cierto aire de optimismo.

La instalación del gobierno de Juan Isidro Jimenes, en noviembre de 1899, el regreso de algunos exiliados y, en general, el clima de libertad, creó cierta euforia cultural y, sobre todo, política. Se crea un nuevo partido, el Partido Republicano, se funda la “Liga de los ciudadanos”, y empiezan a circular nuevos periódicos, que sirven de apoyo a la actividad literaria y al debate político.

Aunque la población de la capital había aumentado, y ya vivían en su recinto amurallado de noventa y una cuadras y media,

17. *Listín Diario*, núm. 3375 (noviembre 5, 1900), p. 3; *Nuevo Régimen*, (noviembre 11, 1900), p. 2; *ibid.* (noviembre 18, 1900), p. 2.



unos 18,626 habitantes, el número de fábricas se había reducido un poco durante los días agitados que siguieron a la caída del tirano. Quedaban, al iniciarse el siglo XX, una fábrica de jabón de buaba, una de hielo, otra de fideos, y una de cigarrillos con maquinaria de vapor. Además, según los datos estadísticos de la época, existía aún un tejar, una tenería a orillas del río, una lavandería a vapor, una fábrica de sombreros y tres fábricas de baúles.

El medio de locomoción y transporte más generalizado era aún el de tracción animal, e incluso el tranvía de Santa Bárbara a la Puerta del Conde, instalado en 1885, era tirado por caballos. Los llamados “coches de punto”, que pasaban de noventa, esperaban la llegada de los pasajeros en las plazas y calles céntricas, como en la Calle del Comercio (actual Isabel la Católica), o en los alrededores del Parque Colón. Cuando se introdujo el automóvil, hacia 1909, la capital sólo disponía de dos para el servicio público, pero el mal estado de las calles y la velocidad de los vehículos, hizo que los capitaleros no se acostumbraran fácilmente al nuevo medio de locomoción del siglo XX, que ya habían visto años antes en las películas francesas.¹⁸

La lentitud con que el gobierno municipal cumplía las promesas o daba curso a los proyectos ya aprobados, hizo que muchos vieran como un sueño demasiado lejano la construcción del acueducto, que había quedado inconcluso desde la salida del Comendador Ovando, o la del puente de acero sobre el Ozama. Lo de ver un Teatro Nacional, como propondría el ingeniero Báez, o la conclusión de la carretera de San Cristóbal, eran cosas que muchos viejos contemplaban como sueños que ya no verían en sus pocos días de vida.

Los sitios de esparcimiento de la población, si se exceptúan los paseos a Güibía y San Jerónimo, las veladas del rumboso club Unión o las “giras campestres”, al alcance de las familias de rango social, eran notablemente reducidos. De vez en cuando, aparecía un circo, que instalaba su carpa en la antigua Plaza Anacaona, o se celebraban corridas de toros cerca de la Sabana del Rey, en lo

18. Cfr. M. J. Mañón Arredondo, “Imagen de la Capital en los comienzos del siglo XX”, *Suplemento Listín Diario* (noviembre 28, 1981), p. 3; *ibid.* (diciembre 5, 1981), p. 19.



que luego sería Parque Independencia. Por eso, la aparición del cine constituía, cuando menos, un atractivo mucho más novedoso que la asistencia a una novena, cargando su propio reclinatorio aterciopelado, los “juegos” del día de San Andrés, una vez al año, y rayanos en la frivolidad, o la consabida retreta de los domingos en el parque, con aquel clarinete “que pifiaba que era un gusto” y los inevitables “tangos y jaleos mal tocados”.

En el mes de diciembre de 1900, cuando la capital se preparaba a despedir el siglo con una salva de veintidós cañonazos, un empresario norteamericano, conocido simplemente como Mr. Myers, exhibe en los salones de “La Republicana”, un nuevo aparato de cine: el Proyectógrafo —en realidad era el Vitascope— de Thomas A. Edison. “Acabo de llegar a esta capital —decía el espacio pagado del *Listín Diario*— y ofrezco al distinguido público dominicano presentarle en breve cuadros admirables, naturales y nunca vistos, con el aparato, nuevo aquí, que poseo. Entre estos cuadros figuran algunas escenas interesantísimas de la guerra de Filipinas y del Transvaal, y otras novedades de los Estados Unidos”.¹⁹

Sin embargo, unos días después, el mismo periódico se hacía eco de las quejas del público capitalaño, que “no salió satisfecho de las exhibiciones presentadas por este señor, por no responder el aparato, por su deficiencia, a la brillantez y lucimiento de esta clase de espectáculos”.²⁰ Las películas “documentales” exhibidas por el empresario norteamericano, eran de la casa Biograph Co., ambas producidas en 1899, y la segunda de ellas —*The Boer War*— es obra del asistente de Edison, William K. L. Dickson, William Cox y Jonathan Seward, y uno de los mejores reportajes de guerra de los primeros años del cine.

Después de un recorrido por Haití, vuelve el 16 de julio de 1901 al telón de “La Republicana”, el señor Francesco Grecco, con una serie de películas nuevas. En esos días, se estaba exhibiendo también el Fonógrafo de Edison, “premiado en la exposición de Buffalo”, como decían las crónicas, y eso obligó a posponer el estreno de las nuevas películas del señor Grecco.

19. *Listín Diario* (diciembre 4, 1900), p. 3.

20. *ibid.*, (diciembre 24, 1900), p. 3.





Amprovemento. Como se ve...
 edes.—Todo el mundo sabe que la tal...
 da estaba pendiente de un hilo muy fino,
 obra la cubana del llamado Danzón.
 geonía de que el Represen...
 tiene atribuciones para exigir el...
 derecho á los interesados que no hagan...
 participación ó renovación en tiempo oportuno
 hasta la consumación de diez años; y que no
 debe *atruer su procer* á los que carezcan
 de dicho documento, según dice el
 artículo 8º del vigente Reglamento de Na...
 cionalidad.

Aquí estamos en caso igual: Danzón,
La República. La España la *Impresencia*.
 Cortese el Auto de un tejo; pero que sea con
 nuestra espada, con la de *Adreza* y decir:
 «Ahora los sevillanos... digo los belgas
 que se las compongan con ellas... Yo
 creo que no se necesitará el «*trubames*» pa...
 ra curarse la tan temida herida. 3

La cosa apricta.—Por conducto de
 Consal llega en esta ciudad, lo fue entru...
 do esta mañana, á cada uno de los Sres. Lu...
 putados, la ejemplar de la exposición que
 al Congreso Nacional dirige desde Aversa
 el «Comité de Tenedores de fondos domi...
 canos».

Aceptada.—El Presidente Jimenez la
 ha aceptado hoy á su Secretario particular,
 nuestro estimado amigo don Miguel Angel
 Garrido, la renuncia que de dicho cargo le
 presentara á éste el viernes.
 —Lo sentimos muy de veras.

Ley de Patentes.—El Congreso Na...
 cional ha resuelto reconsiderar la Ley de
 Patentes votada para el ejercicio del año
 1901, á propuesta del Poder Ejecutivo que
 el «*lector de urgente*» le sometió el im...
 sobre el... 3

Santo Domingo, 16 de Nbre. de 1900.
 El Encargado de Negocios y Cónsul de
 España,
Enrique de Perera *D. Sc.*
 (2444) 15 alt.-5

Exhibición científica
Projectograph of Edison

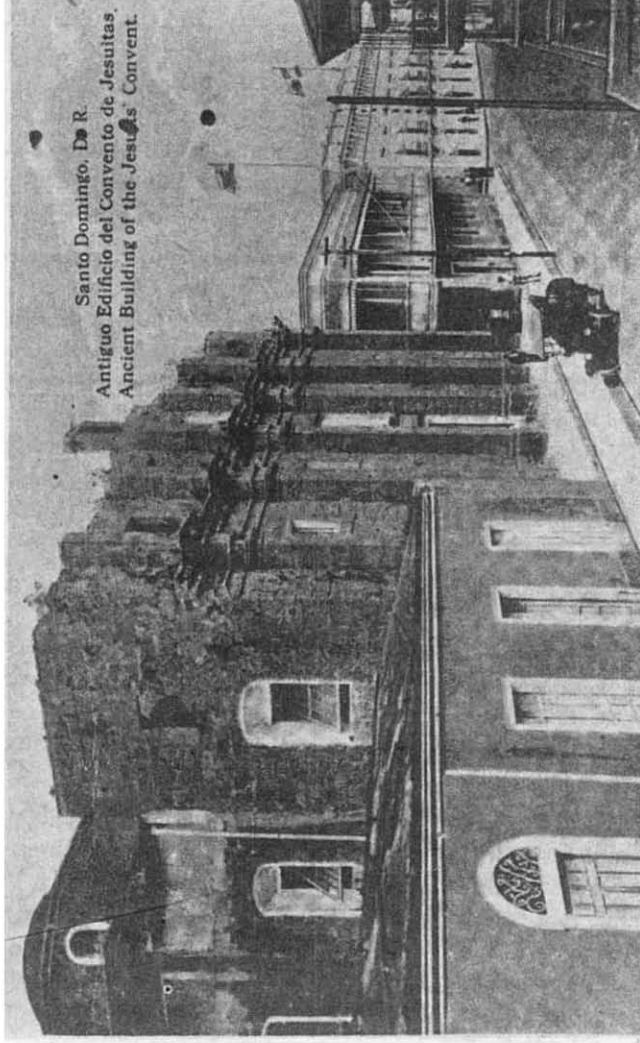
Acabo de llegar á esta Capital y atrazo
 al distinguido publico dominicano presen...
 tarle en breve cuadro admirables, naturales
 y nunca vistos, con el aparato, nuevo aquí,
 que pongo. Entre esos cuadros figuran algu...
 nas escenas inimitables de la guerra de
 Filipinas y del Transval, y otras novedades
 de los Estados Unidos.

5—5
 M. S. MYERS.
AVISO JUDICIAL.

En cumplimiento á la ordenanza dictada
 en esta misma fecha por el Magistrate Juez
 de la Cámara del Banco Nacional

Anuncio de la llegada de otro de los empresarios ambulantes que exhibieron sus aparatos de cine en el Teatro "La Republicana" de Santo Domingo, entre noviembre y diciembre de 1900.

Procedencia: Latín Diario (diciembre 10, 1900), pág. 3.



En la Calle Colón (actual Calle Las Damas), y en la antigua Iglesia de los Jesuitas, estuvo instalado el Teatro "La Republicana", primer local que exhibió el cinematógrafo Lumière en noviembre de 1900.

Cortesía: Museo Nacional de Historia y Geografía.

El programa, que constaba de veintiún cuadros, divididos en dos partes, incluía las siguientes películas: *La exposición de París* (“Vues de l’Exposition”), de Georges Méliès (1900), *Entierro de la Reina de Inglaterra* (“The funeral of Queen Victoria”), de la American Biograph Co. (1901), *El presidente McKinley* (“L’Assassinat du Président McKinley”), de Ferdinand Zecca (1901), y otros cortos de Méliès, como *El Palacio de Suecia*, *La carga de los husares*, *La carga a salto de obstáculos*, cuya fecha y datos técnicos no han podido ser establecidos con precisión. La función, que estaba amenizada esta vez por una orquesta, costaba cincuenta centavos en luneta y treinta en entrada general.²¹

Alternando con compañías de zarzuela o troupes de variedades, e incluso espectáculos circenses, se presentaron en “La Republicana”, durante los años siguientes, un buen número de empresarios de cine. Entre ellos, figuran los señores Olmos y Vendrell (1901), Rahola y Maimón (1904), R. Dupuy (1904-1905), W. Kaurt (1905), Fundador Vargas (1907) y, en 1908, los señores Juan B. Gómez, E. L. Ireland, Jorge Ortiz y Carlos M. Saladrigas, los dos últimos procedentes de La Habana, y con un cargamento de películas filmadas en Cuba, obra de Enrique Díaz Quesada, pionero del cine cubano.

Entre las películas nuevas que se exhibieron en esos siete años, figuran: *Caperucita Roja* (“Le petit Chaperon Rouge”), de George Méliès (1901), *Bombardeo de Port Arthur* (“Real siege of Port Arthur”) de Joseph Rosenthal (1904), *Juana de Arco* (“Jeanne d’Arc”), de G. Méliès (1900), *Venus y Adonis* (“Naissance de Vénus”), de Charles Pathé (1899), y *Barba Azul* (“Barbe-Blue”), de G. Méliès (1901).

Además del telón de “La Republicana”, parada obligada de la gira de cada uno de los empresarios era el Teatro Palmer, en Santiago, el Teatro de la Sociedad “Amor al Estudio”, en La Vega y, unos años más tarde, “La Progresista” en la misma ciudad, y el Teatro Colón, en San Pedro de Macorís, aunque no faltaban exhibiciones al aire libre, “si el tiempo lo permite”, en San Carlos o en la carpa levantada por el Circo Tatalí en el Parque Independencia.

21. *ibid.*, (julio 16, 1901), p. 3.



LOS PRIMEROS EMPRESARIOS DOMINICANOS

Entre los primeros empresarios dominicanos en aventurarse en el negocio del cine, está Fernando A. Defilló (1874-1949), recién graduado del Instituto Profesional, que exhibía su aparato en 1908 en el Teatro “La Republicana”, actuando como operador del cinematógrafo Manuel Martínez Pons.

Ese mismo año, el empresario puertorriqueño Fundador Vargas, que había iniciado sus presentaciones en una carpa, y había recorrido ya el Cibao y el sur de la República, abre el primer local destinado a la exhibición de películas, aunque también alter-nase presentaciones de teatro, opereta o variedades, añadiendo a su aparato de cine un fonógrafo para “completar la sensación de realidad”.

El Teatro Apolo, construido en la calle Universidad (actual calle Macoris), casi esquina a la actual Arzobispo Portes, se mantuvo abierto hasta su venta y posterior destrucción en 1915. Durante esos años, y al paralizarse las actividades en “La Republicana”, el Cine Vargas, como se conocía vulgarmente, se convirtió en el centro de atracción del escaso público que llenaba los salones para ver aquellos balbuceos del cine, con mala iluminación, y acompañados de un pianista, que repetía, una y otra vez, las mismas melodías, o recurriendo a un “narrador” que, puesto en pie, junto a la pantalla, explicaba las escenas o enriquecía con su labia, las situaciones dramáticas o chispeantes que desfilaban por el “lienzo”.²²

Para esas fechas, el cine era casi exclusivamente un espectáculo de la clase baja en los Estados Unidos y, sobre todo, el favorito de los emigrantes italianos, puesto que la ausencia de títulos escritos, representaba una ventaja para quienes no dominaban aún el inglés. En nuestro país, por el contrario, el público que acudía al cine, pertenecía en su mayoría a las clases media y alta, hasta donde es posible hablar de clases sociales definidas a esas alturas del siglo XX. Los precios de entrada, y hasta el ambiente social que se respiraba en esos “salones”, donde se reunía “lo más granado de la sociedad capitalaena”, no permitían la asistencia de

22. Américo Cruzado, *El Teatro en Santo Domingo 1905-1929*, p. 61-62.



Honorio Reyes

ABOGADO.

Colón, No 16.- San Pedro de Macorís (R. D.
156-84.

HARRIGOSA HIJO,

A FABRICA DE EFECTOS DE APICULTURA
T. FALCONER
STURING COMPANY

Falconer, New York, U. S. A.
es y Accesorios, Comercio, 60, Esq. Mercedes.
3a. (7580) 3v. p. 2 Pte.-17

HER & SHOEMANUFACTURING

DE ZAPATOS.

ordyear,
fábr.
esse y

Cinematógrafo de LANDOLFI Y C^o

Este magnífico aparato funcio-
nará exclusivamente en el
patio del Casino, todos los do-
mingos, de 8 á 10 de la noche,
y también de cuando en quan-
do los sábados.

Entrada general ... 10 cts.
< < de niños ... 5 cts.
(7533) (3a. Pte. alt. 29—

Escuela de Comercio é Idiomas.

PLAZA DUARTE—SANTO DOMINGO

—Cursos propios para las señoras.—
Taquigrafía, Dactilografía, Inglés, Francés,
Teneduría de libros, Derecho Comercial, E-
conomía Política, Geografía Comercial.
Horas de clases: de 5 á 6 p. m. para las mu-
jeres y de 7 y media hasta las 9 para los ca-
balleros.

Precio: un peso oro mensual.
CLARENCE C. HAMILTON.
Director.

*Anuncio del Cine Landolfi, recién instalado en el patio del Casino de la
Juventud, en Santo Domingo, en el verano de 1911.*

Procedencia: *Listín Diario* (junio 29, 1911), pág. 3.

las clases populares a este tipo de espectáculos, excepto en el caso de las exhibiciones al aire libre en San Carlos o Villa Francisca, años después.

En 1911, se abre un nuevo “salón de cine” en la capital. En el patio del Casino de la Juventud, y al aire libre, la empresa Landolfi y Cía., aprovechando una caseta de la Primera Exposición Nacional, celebrada el 16 de agosto de 1907, inicia sus funciones el Cine Landolfi, que exhibiría el Cinematógrafo Pathé los fines de semana, a partir del mes de abril de ese año, aumentando luego a tres sesiones semanales.²³

23. *Listín Diario* (junio 29, 1911), p. 3.



A pesar de la incomodidad de los bancos de madera, el público capitaleno recibió con vivas muestras de simpatía el espectáculo de Ciriaco Landolfi en el patio del Casino de la antigua calle del Convento. “Las películas que son escogidas —decía una crónica de *El Tiempo*— se reproducen con una claridad y limpieza nunca vistas en esta clase de aparatos”.²⁴

Unos años después, el teatro fue remodelado y ampliado, bajo la administración de J. B. Alfonseca, con el nombre de Teatro Colón, desapareciendo definitivamente a consecuencia del ciclón de septiembre de 1930.

Para esos años, Italia había acaparado prácticamente el mercado internacional del cine —sólo en 1914 exportó 417 películas—, y se dedicaba a la producción de filmes monumentales, como haría más tarde con el cine de propaganda fascista. De esos años son obras como *Quo Vadis?* (1912), de Enrico Guazzoni, *Los últimos días de Pompeya* (1913), de Mario Caserini, *Marco Antonio y Cleopatra* (1913), de Guazzoni y, más adelante, dramas históricos y melodramas de la categoría de *Sangre azul* (1915), de Augusto Genina, y *La heredera* (1915), de Baldassare Negroni, donde alcanzaban su apogeo “divas” tan admiradas del público dominicano como Francesca Bertini, Leda Gys, Mistinguett y Lyda Borelli.²⁵

Para 1913, se crea la primera empresa distribuidora nacional: la Compañía Cinematográfica del Cibao, con sede en Puerto Plata, propiedad de los hermanos Carlos y José Ginebra, asociados con el distribuidor español Santiago Roque,²⁶ pasando el negocio más tarde a Carlos, que era senador por Puerto Plata. En esos años, los teatros dominicanos exhibían abundante material fílmico de Francia (Pathé, Star Film, Sociétés Gaumont), Italia (Itala Film, Film d'Art Italiana, Cines), Dinamarca (Nordiskt), Alemania (Messter, International Kino, Ernemann, Venus), y por supuesto, de Estados Unidos (Vitagraph Co., Essanay, American, Majestic, Reliance, Kay-Bee y otras).

A punto de concluir el año 1913, se inaugura en la capital el Teatro Independencia. Se trataba de un local “a la dernière

24. *El Tiempo* (abril 24, 1911), p. 3.

25. Cfr. Roberto Paoletta, *op. cit.*, p. 145-158.

26. E. Rodríguez Demorizi, *Noticias de Puerto Plata*, p. 199-200.



mode", como decía una crónica de la revista *La Cuna de América*, que contaba con cincuenta y seis palcos y 565 butacas y lunetas. El moderno edificio del Parque Independencia poseía además "un gran salón con dos galerías en forma de herradura, abiertas al soplo del terral que corre incesantemente en nuestras noches. Las galerías están acondicionadas para que los concurrentes encuentren el confort y las distracciones necesarias en los entreactos".²⁷

El local del Independencia fue inaugurado la noche del 24 de diciembre, con el debut de una compañía italiana de operetas en *El Conde de Luxemburgo*, de Franz Lehar. En cuanto terminó el contrato de la compañía lírica Gatti-Angelini, el nuevo local empezó también a exhibir películas, y estableció los "martes galantes", permitiendo que las damas —"el bello sexo de esta culta sociedad"— entrasen gratuitamente esa noche a disfrutar del espectáculo. En poco tiempo, el nuevo teatro se convirtió en el favorito de damas y caballeros, y en el punto "donde se reúne todas las noches el público capitaleno para pasar ratos divertidos".

Una crónica aparecida en *El Radical*, prácticamente ajena a la agitada situación que atravesaba el país desde la segunda toma de posesión de Jimenes, el 5 de diciembre de 1914, nos retrata el ambiente social de un sector de la sociedad capitalena, que prefería vivir de espaldas a la realidad, sumido en un mundo estrecho de frivolidades.

"La empresa del Cine que actúa en este Teatro ha dispuesto dar funciones todas las noches en este orden: cada lunes la empresa anuncia funciones de precios reducidos; los martes, son funciones de gala dedicadas al bello sexo dominicano, como de costumbre; las funciones de los miércoles serán dedicadas al sexo fuerte con un concurso de Simpatías i de Belleza. Cada caballero puede pedir en taquilla el voto para los efectos del concurso. La señorita favorecida en tal concurso será obsequiada por la Empresa con un artístico i valioso regalo. La fotografía de la Reina del concurso será proyectada sobre el telón, siempre que la Empresa obtenga de ella el consiguiente permiso. Las funciones de los jueves, serán de estrenos i la de los viernes será a beneficio de la

27. W. Dacosta Ramírez, "Historia de la cinematografía en Santo Domingo y del Teatro Independencia", *Ahora*, n. 902, p. 54.



humanitaria Sociedad de Obras Pías, la que ha ofrecido completar los programas con números especiales en los cuales tomarán parte distinguidas señoritas y cultos caballeros de la Alta Sociedad. La Empresa espera que el público capitalaño favorecerá a dichas funciones por el humano i digno motivo de la caridad.

“Los sábados i domingos, como de costumbre, la Empresa dará funciones familiares con variados y atrayentes programas. Para completar su serie de innovaciones, la Empresa ha cambiado su orquesta por una de cuerdas, i cuenta con un magnífico piano pedido expresamente.

“Con motivo de dicha renovación, no habrá más música en los altos del Teatro; pero la orquesta tocará en el interior media hora antes de empezar las proyecciones, para amenizar el acto.

“La Empresa reparte diariamente 3,000 programas. Estos programas contienen los de tres días i los argumentos de las cintas que se estrenan. Los precios siguen los mismos. Es de esperarse que el público premiará los esfuerzos que hace esa empresa por proporcionarle verdaderos momentos de esparcimiento artístico”.²⁸

Como es de suponer, las empresas de cine de la capital y del interior del país, recurrían a la publicidad oral más rudimentaria —un tamborilero, un pregonero (las más de las veces, analfabeto), y una pancarta anunciando la película y el nombre de la estrella principal—, completada con la publicidad impresa en octavillas o papeletas de tamaño 8 por 14 pulgadas, que narraban con lujo de detalles el argumento de la cinta, y se distribuían puerta por puerta o en sitios estratégicos de la ciudad.

La publicidad que aparecía en la prensa diaria, se reducía a anunciar el local, y destacar su comodidad o frescura, y el buen gusto de que hacía gala el empresario, seleccionando únicamente las mejores películas.

El Teatro Colón, por ejemplo, se anunciaba así en la primera década del siglo:

COLON! Es sin duda alguna, el Teatro más cómodo.

28. *El Radical* (diciembre 17, 1914), p. 3.



Proyección fija y clara. Valla (sic) al COLON esta noche sin falta, i verá Vd. qué cierto es lo dicho.²⁹

En otros casos, además de las comodidades del local, se destacaba el bajo precio de las entradas, sin referirse siquiera al programa que se ofrecía esa noche.

OIGA! Cuando Ud. quiera disfrutar de momentos deliciosos, no tiene más que ir al cómodo i ventilado TEATRO APOLO. Al salir Ud. dirá: Qué ganga!³⁰

A partir del año 1916, con el cambio operado en la importación de películas, se introduce también otra modalidad de publicidad cinematográfica en la prensa. Aunque en ciudades del interior se siga usando el método del tamborilero, los cartelones y el pregonero, la prensa dedica cada vez más espacio a los anuncios gráficos, muchas veces reproducidos textualmente y en inglés, con breves adiciones en castellano, que indican el local de exhibición, la hora, el precio, y alguna frase alusiva al atractivo que representa la película para el público dominicano.

SANTO DOMINGO HACE SU ENTRADA EN EL CINE

En el verano de 1915, llega a Santo Domingo, a bordo del “Jacagua”, el patriota puertorriqueño José de Diego. En medio de las lluvias que habían azotado la ciudad en esos días de junio, desembarca en el muelle de Santo Domingo, procedente de San Pedro de Macorís, acompañado de su esposa, Georgina Blanes, y otras personalidades. El fotógrafo puertorriqueño Rafael Colorado, acompaña también al presidente de la Cámara de Delegados, para filmar un documental de la visita de José de Diego a Santo Domingo, desde el 18 al 27 de junio, fecha en que abandonó el país a bordo del cañonero “Independencia”.

Rafael J. Colorado nació en Cádiz (España) hacia 1880. Tenía diecisiete años —según su biógrafo Juan Ortiz Jiménez— cuando

²⁹. *ibid.*, (enero 30, 1915), p. 4.

³⁰. *ibid.*, (diciembre 15, 1914), p. 3.



la guerra hispanoamericana, en la que luchó del lado español, y consiguió arrebatar una bandera a los norteamericanos. Después de la guerra, se dedicó a la venta de equipos fotográficos, distinguiéndose también como fotógrafo de sociedad. En 1914, fundó la Sociedad Industrial Cine-Puerto Rico, que desapareció pocos años después por falta de capital. En compañía del farmacéutico Antonio Capella, realizó en esos años, *Por la hembra y el gallo*, la primera película de tema jíbaro, *El milagro de la Virgen*, *Mafia en Puerto Rico*, y varios cortometrajes cómicos. Murió en la década del cincuenta, después de haberse desempeñado como redactor gráfico de la revista "Alma Latina". Se le considera pionero del filme de argumento y padre del filme dramático.

La película filmada por Rafael Colorado constituía un verdadero reportaje de la visita del patriota boricua a nuestro país. Según la crónica publicada por el *Listín Diario* en la fecha de su estreno, la película recogía los siguientes aspectos de la visita: "manifestación en Puerto Rico el día del embarque, entrada en el puerto de San Pedro de Macorís, discursos de distinguidos poetas y poetisas dominicanos en Macorís, entrada en el río Ozama, desembarque, el ex-presidente Jimenes, De Diego y demás invitados en el Palacio Presidencial, excursión por el río Ozama con familias dominicanas, paseo por el Malecón, etc."³¹

Por razones que desconocemos con precisión, la película no pudo ser vista en Santo Domingo hasta el 31 de enero de 1920, en los teatros Colón e Independencia. Y, como era de suponer, su estreno estuvo precedido de expectación y de una buena campaña publicitaria. La película, decía el *Listín Diario* en su "Crónica General" del 26 de enero, "fue impresionada en nuestras calles y parques... y en ella figuran muchas familias de esta ciudad, así como grandes y prominentes personalidades dominicanas"³²

Con cierto orgullo, la prensa y el público se referían al documental *Excursión de José de Diego a Santo Domingo*, con el calificativo de "la película nacional", aunque el gran público prefirió llamarla simplemente "la película de Concho". Y, el mismo día de su estreno, aseguraba el cronista que, "el entusiasmo que reina en

31. *Listín Diario* (enero 28, 1920), p. 5.

32. *ibid.*, (enero 26, 1920), p. 8.



nuestro público por ver esta película es desbordante y lo comprueba la gran demanda de localidades habida desde que se anunció que sería proyectada en esta ciudad. Distinguidas familias aparecen en los cuadros de esta cinta, así como mucha gente del pueblo, pues al ser impresionada en nuestros parques y en nuestras calles, la lente retrató a todo aquél, que directa o indirectamente participara del gran recibimiento (sic) hecho a José de Diego”.³³

Los adjetivos que prodiga la prensa a la “película nacional”, nos hacen sospechar que, pocas veces antes, se había visto una película filmada en Santo Domingo. Y, sin embargo, había un antecedente, aunque de escasa importancia.

El 4 de noviembre de 1917, en plena ocupación militar norteamericana, se exhibió en la pantalla del Teatro Colón, un cortometraje del concurso de belleza que patrocinaba en esos días la empresa de ese cine. Unas semanas antes, la crónica del *Listín Diario* anunciaba la filmación del reportaje.

“Mañana serán fotografiadas con el aparato cinematográfico del Teatro Colón las señoritas que mayor número de votos han alcanzado en el concurso de bellos ojos que ha iniciado esta empresa. Cada señorita será filmada en dos posiciones: una parcial de los ojos y otra del busto. Será un acontecimiento”.³⁴

Entre las señoritas concursantes que fueron filmadas en la residencia del señor P. A. Ricart, se encontraban Luz Castellanos, Atala Fiallo, Milagros Ricart, Leticia Guerrero, Margarita Baehr, Isabel Elmúdesi, Celeste Woss Ricart y Poupée Soler.

Después de unos días de espera, a causa de dificultades en el revelado del cortometraje, la edición del *Listín Diario* del 3 de noviembre, anunciaba el “gran acontecimiento”:

“En la función de gala mañana en el Colón, se proyectarán como prueba unos 50 ó 60 pies de película de las que se filmaron en días pasados en casa del señor P. A. Ricart, de varias señoritas de esta capital. La cinta que se proyectará es parte de la que contiene solamente los ojos. No se ha podido revelar todo el metraje aún, por falta de material, pero será

33. *ibid.*, (enero 31, 1920), p. 1.

34. *ibid.*, (octubre 11, 1917), p. 1.

en breve. Veremos si el público conoce a quiénes corresponden los ojos fotografiados”.³⁵

A causa de la suspensión del comercio con Alemania en 1917, decretada por las autoridades norteamericanas de ocupación, que adoptaron medidas represivas para evitar cualquier forma de adhesión pública de los dominicanos a la causa alemana, dejan de exhibirse en nuestras pantallas las películas de las casas UFA y Tobis, de Berlín, y se incrementa, como era obvio, el comercio con las casas norteamericanas, sobre todo la Paramount Pictures, la Patents Co., la Fox Corporation y la Universal Film Manufacturing Co., entre otras, que sólo están esperando la caída de la industria alemana al concluir la guerra, para acaparar de lleno el mercado latinoamericano.

En la cubierta del “Dorothy” o “Dorotea”, como vulgarmente lo llamaba el pueblo, que estaba anclado frente al Placer de los Estudios, los infantes de marina de los Estados Unidos establecieron el primer “cine flotante” en aparecer en Santo Domingo. A bordo del buque de guerra, ofrecían sesiones de cine a los niños de Ciudad Nueva y la ciudad intramuros, dos veces por semana. Como recuerdan algunos testigos, el cine flotante proyectaba “filmes de acción, principalmente películas episódicas o series, cuyo título aún mantiene con vida la tradición popular: *El misterio del millón de dólares*, *Las calaveras del terror*, *La Vestal del Sol Inca*, *La moneda rota*, *Las catacumbas de New York*, etc., pero solamente los niños estaban autorizados a entrar al “Dorotea”; los adultos no podían acercarse a esa nave de guerra y de diversión”.³⁶

El aumento del precio del azúcar y el café, contribuyó a crear un estado de euforia económica —la efímera “danza de los millo-nes”— que, necesariamente se reflejaría también en la modernización de las ciudades, la construcción de la nueva autopista Duarte, y el incremento del comercio del espectáculo, tanto en la distribución como en la exhibición de películas.

Del 10 de febrero de 1919 data, precisamente, la primera

35. *ibid.*, (noviembre 3, 1917), p. 1.

36. W. Dacosta R., *op. cit.*, p. 80.



resolución del Ayuntamiento de la Común de Santo Domingo, regulando los espectáculos públicos. En uno de sus artículos, establece la obligación de poseer una planta eléctrica en los locales destinados a exhibir películas, e impone al dueño una multa de cinco pesos o cinco días de cárcel, "si el local del teatro está a oscuras por más de tres minutos".³⁷

Aunque años atrás se disponía la reservación de algunas localidades, e incluso un palco de "La Republicana", para los miembros de la censura, no existe constancia de que existiera un organismo encargado de revisar los filmes que se exhibían en Santo Domingo. Sabemos, sin embargo, que algunos ayuntamientos imponían ciertas obligaciones a los empresarios y las compañías de teatro que visitaban el país. E incluso hay constancia de que se exigía la presencia de dos agentes de policía en cada local de espectáculos, a los que se debía admitir gratuitamente.³⁸

Unos años después, se establecía en los Estados Unidos uno de los códigos de censura más estrictos de la historia del espectáculo. Se trataba del "Código de decencia" o Código Hays, obra de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas (Motion Pictures Producers and Distributors), bajo la dirección de William Hays. El Código, establecido en 1922, marcaría definitivamente al cine norteamericano, a pesar de ser suficientemente impreciso, y permitir al productor ciertas "burlas" a la misma ley, en áreas no contempladas por la vigilancia obsesiva del código en materia sexual.³⁹ El rechazo reiterado de sus artículos, y el cambio político operado en el país, hizo que la misma organización que le dio vida en la década del veinte determinara su desaparición en 1966.

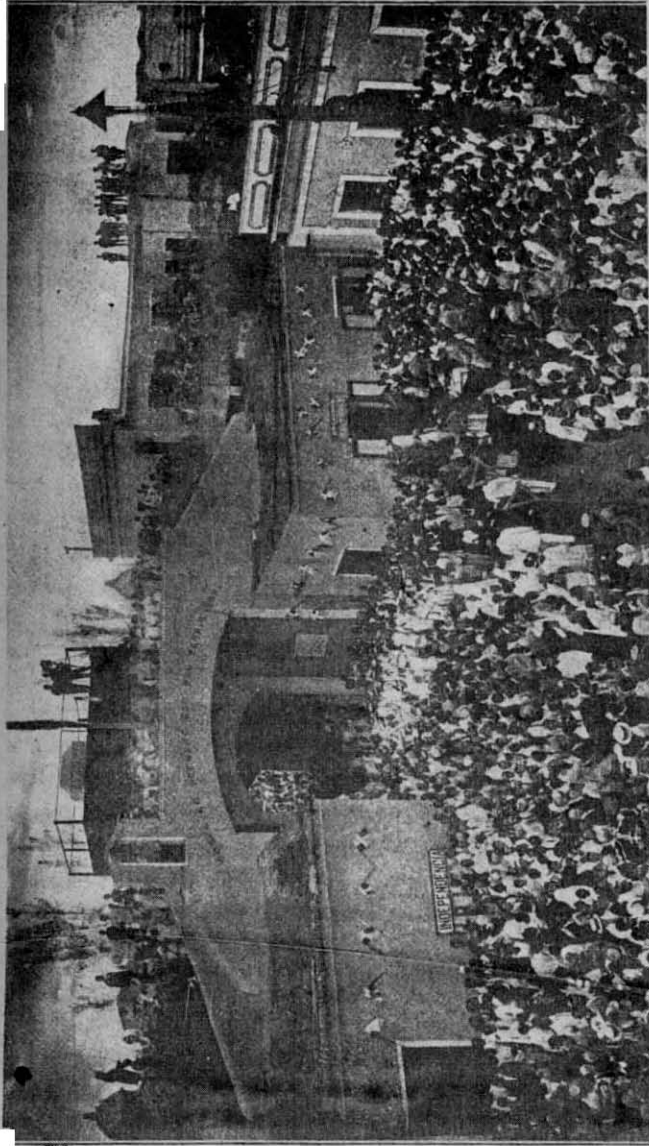
En esa época se consolidan y aumentan también los conjuntos musicales adscritos a un teatro determinado, para acompañar la proyección de las películas sin interrupción, o amenizando los

37. *Recopilación de ordenanzas, resoluciones y reglamentos del extinto Ayuntamiento y del Consejo Administrativo del Distrito de Santo Domingo*. Edición mimeografiada. Archivo General de la Nación, p. 280.

38. *Gaceta Oficial*, vol. XXV, núm. 1881 (abril 8, 1908).

39. Thomas W. Bohn y R. L. Stromgren, *op. cit.*, p. 127-128.





El público se agolpa frente al Altar de la Patria, el 15 de agosto de 1922, a la llegada del cuadro de Nuestra Señora de la Altigracia para su coronación canónica. La foto de Pelegrin captó al camarógrafo puertorriqueño Rafael Colovado en lo alto del baluarte filmando escenas de su documental.

Procedencia: Eligeo Pérez S., Álbum de la Canónica coronación de Nuestra Señora de la Altigracia, Santo Domingo, 1922.

entre actos, no contento ya el público con un simple piano, como sucedía en los primeros años del siglo.

Los teatros Ideal y Colón, de Santiago, propiedad de la empresa Ginebra, contaban con el "Sexteto Colón", compuesto por Machilo Guzmán, Rafael Vega, José Martínez, Fello Durán, Luis Alberti y Ramón Echavarría Lazala. El Teatro Independencia, en la capital, tenía una orquesta de cuerdas y, más adelante, el nuevo Teatro Capitolio, contaría también con su sexteto, bajo la dirección de Cándido Castellanos y, más tarde del maestro Julio Alberto Hernández. En el teatro de Puerto Plata, como recuerda Emilio Rodríguez Demorizi, amenizaban la proyección los pianistas Arturo Despradel y Toribio Villanueva, y el violinista Pedrito Carrau.⁴⁰

A la hora de aprobarse el plan de desocupación de las tropas norteamericanas, la capital de la República —que ya contaba con una población de 45,007 habitantes—, lloraba la muerte de José Ramón López, recibía al ministro Sumner Welles, pero sobre todo, se aprestaba a celebrar los actos de la coronación canónica de Nuestra Señora de la Altigracia en la Puerta del Conde, el 15 de agosto de 1922.

Un acto de tal envergadura no podía pasar desapercibido para los que se dedicaban al cine, aunque sólo fuera por afición. Pero, dos profesionales del "séptimo arte", Rafael Colorado y L. de Pasquale, vinieron de Puerto Rico para filmar un documental del acto que presidiría el enviado papal, Monseñor Sebastián Leite de Vasconcelos, el prelado portugués designado por el recién elegido Pío XI, el primero de junio de ese mismo año.

El *Listín Diario* del día 4 daba cuenta de los preparativos para la filmación del documental, a cargo del ya conocido camarógrafo puertorriqueño, que había visitado el país en 1915:

"Se encuentra en esta ciudad el conocido empresario teatral L. de Pasquale, quien viene expresamente a ultimar los preparativos para la impresión de una cinta cinematográfica que será información gráfica de los grandiosos festejos de la Coronación de Nuestra Señora de la Altigracia.

"A operar en la impresión de la película llegará próxima-

40. E. Rodríguez Demorizi, *Noticias de Puerto Plata*, p. 219.



mente a esta ciudad el conocido operador fotógrafo Sr. Rafael Colorado, quien tomará desde la llegada de los señores Arzobispos ya próximos, hasta la colocación de la Virgen Coronada en el altar erigido en el Santuario de Higüey. A fines del presente mes se tiene por seguro que la cinta será proyectada en toda la República".⁴¹

Al día siguiente de la coronación de la Virgen de Altagracia, los periódicos publicaban el texto completo del plan de evacuación de las tropas norteamericanas. Mientras tanto, un grupo de aficionados dominicanos, encabezados por don Pancho Palau y Juan B. Alfonseca, fraguaban una aventura cinematográfica, ilusionados con competir en igualdad de circunstancias, con las películas que estaban acostumbrados a ver en las pantallas de los cinco cines con que contaba ya la capital.

EL TRABAJO PIONERO DE PALAU

No habían pasado veinte años de aquella noche de diciembre de 1895 en el Salón Indio del boulevard parisino, y muchos admiradores precipitados empezaban ya a calificar aquellas imágenes tambaleantes del aparato de los hermanos Lumière de "síntesis de todas las artes", de "séptimo arte". Y fue precisamente el periodista y poeta italiano Ricciotto Canudo (1879-1923) quien, haciendo verdaderos equilibrios quasi-escolásticos, enunciaba en su "Manifiesto de las siete artes" (28 de marzo de 1911), el giro de las artes hacia el realismo, hasta desembocar en el cine, el "arte total hacia el que todas las demás artes han convergido siempre".⁴²

En nuestro país, aunque se dejaban sentir ya las quejas de los que se arrogaban el papel de árbitros de la moralidad pública, no faltaron las alabanzas de algún que otro lector que calificaba al cine de instrumento de cultura. "Películas de esa naturaleza —de-

41. *Listín Diario*, (agosto 4, 1922), p. 1.

42. El "Manifiesto de las Siete Artes" de Canudo, fue publicado posteriormente en una recopilación de sus trabajos titulada *L'usine aux images* (Paris: Ed. Chiron, 1926). Acerca de la obra de Canudo y los intelectuales italianos, véase: Jean Mitry, *Historia del cine experimental*, p. 10-12.





Don Francisco Arturo Palau (1879-1937), pionero del cine en Santo Domingo.

Procedencia: **La Cuna de América** (mayo 30, 1909), pág. 4.



cía uno de esos lectores del *Listín Diario* en 1923, refiriéndose a la película de la Paramount *Experiencia*—, producen una saludable enseñanza y alertan a la juventud contra la eterna asechanza de las vanidades sociales. Si todas las obras de la escena muda fueran de ese corte, el mundo tendría razón en bendecir el cine, porque son ejemplos vivos de la vida que hacen grandes bienes a la humanidad”.⁴³

A pesar del tono moralizante de los comentarios, no cabe duda que muchos dominicanos vieron en el cinematógrafo de aquellos años de inocencia, una nueva forma de arte, que requería de patrones de valor semejantes a los empleados en las bellas artes tradicionales. El lenguaje empleado por el cine era un tanto desconocido, y su valor artístico dependía de si se amoldaba o no al patrón de belleza de la pintura o la fotografía. Así, cualquier película italiana de los años diez, como *El esclavo de Cartago* (“*Schiavo di Cartagine*”), de Ubaldo Maria del Colle, *Idillio trágico* (“*Idillio tragico*”), de Baldassare Negrone, o *Perdidos en la oscuridad* (“*Sperduti nel buio*”), de Nino Martoglio, eran calificadas como “obras de arte” por la prensa dominicana, llevándose más de la actuación de figuras como Francesca Bertini, Cristina Ruspoli o Maria Jacobini, que del valor estrictamente cinematográfico de la obra en cuestión.⁴⁴

Para la década de los años veinte, ya habían hecho su entrada en el país aquellas interminables series norteamericanas, que exhibían los infantes de marina en el “*Dorothy*”, iniciadas en 1916, que lanzaron al “estrellato” a Tom Mix, Ruth Roland, Maurice Costello o Pearl White. Seguían exhibiéndose algunas películas italianas, francesas, e incluso españolas, sobre todo aquellas primeras producciones de “majas y manolas”, de las casas Gelabert o Hispano Films.

Aunque en los programas predominaban las películas de ficción y, sobre todo, los dramas sentimentales, también se exhibían algunos noticieros y reportajes que, en muchos casos, no eran más que las famosas “actualidades reconstruidas” de Pathé o Zecca. El público dominicano de principios de siglo encontraba un

43. *Listín Diario* (diciembre 27, 1923), p. 2.

44. R. Paoletta, *op. cit.*, p. 145 ss.



atractivo especial en esa “fiel reproducción de sucesos y novedades dignos de contemplarse”. *La corrida de toros de Valencia* (1914), con los diestros Bombita y Paco Madrid, la llegada del Nautilus al puerto de La Habana (1908), las instantáneas de la pelea Dempsey-Firpo (1923), o *Momentos en la vida del Rey de España* (1928), exhibida en la Mansión Presidencial, hacían las delicias de los espectadores capitaleños, al igual que Norma Talmadge o Clara Kimball Young, con sus apasionantes dramones y su aparatosa actuación.

En 1922, y aprovechando la solemnidad de la coronación de la Virgen de la Altagracia, el fotógrafo y editor Francisco Arturo Palau, el “empresario” Juan B. Alfonseca y el fotógrafo Tuto Báez, emprenden la filmación de la primera película auténticamente dominicana, *La leyenda de Nuestra Señora de Altagracia*, basándose en un “guión” literario del historiador Bernardo Pichardo, y con decorados del catalán Enrique Tarazona. La película en cuatro actos, fue estrenada con toda pompa en los teatros Colón e Independencia la noche del 16 de febrero de 1923, después de una extensa campaña publicitaria, que incluyó hasta “traillers” o avances, y la consabida impaciencia del público capitaleño.

“Anoche en el Teatro Colón —decía la crónica del *Listín Diario*— se exhibió completa la película nacional intitulada *Leyenda de Nuestra Señora de Altagracia*, para cuya confección se ha tratado de copiar fielmente los datos históricos de Moscoso, Deligne y otros. El Vicario General, Monseñor Luis de Mena, concedió su aprobación para que dicha película pueda ser exhibida, encontrándola conforme a la tradición y recomendable a la fe y devoción de los fieles”.⁴⁵

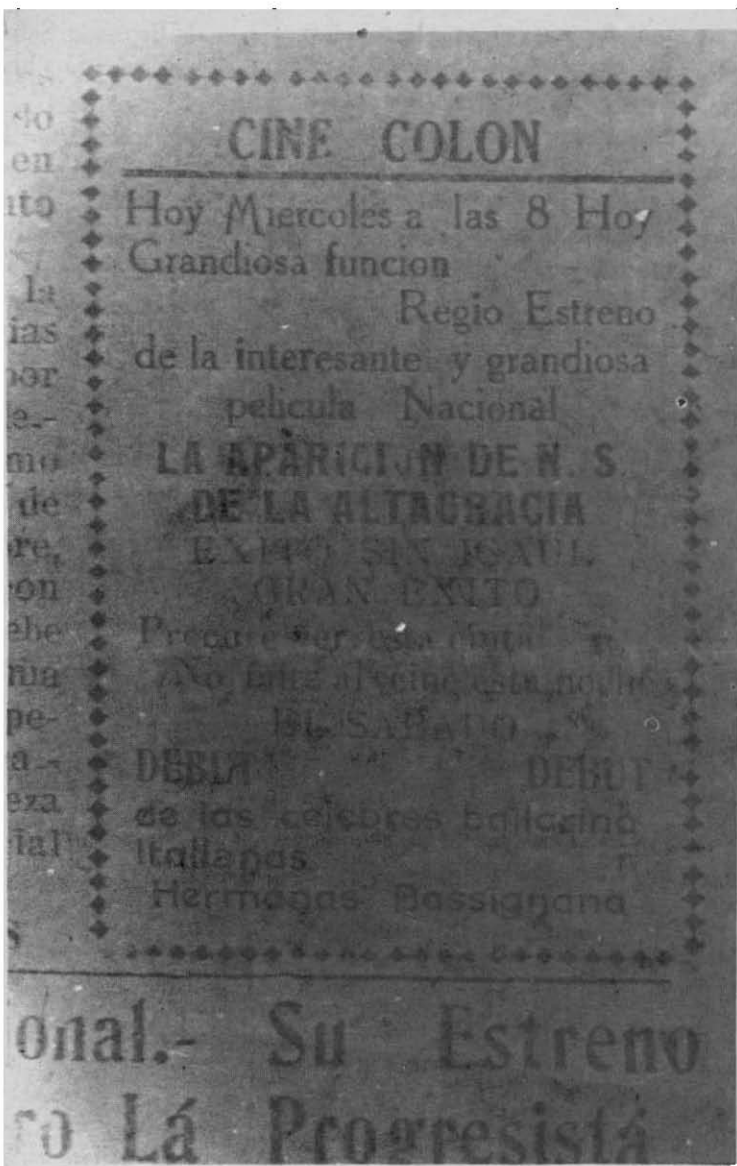
Después de hacer encendidos elogios de la película y del entusiasmo del público, el cronista añadía: “Como confección nacional, la película *Leyenda de Nuestra Señora de Altagracia*, representa un gran esfuerzo, merecedor de ayuda y digno del más encendido encomio”.⁴⁶

Participaron en el reparto de esta primera película de Palau,

45. *Listín Diario*, (febrero 17, 1923), p. 1.

46. *ibid.*, (febrero 16, 1923), p. 2.





Cartel anunciador del estreno de la primera película de Francisco Palau en La Vega, en el Cine Colón, el miércoles 8 de marzo de 1923.

Procedencia: *El Progreso (La Vega)*, marzo 8, 1923, pág. 1.



la joven italo-venezolana Alma Zolessi, José B. Peynado Soler, Fernando Ravelo, Panchito Palau y Pedro Troncoso Sánchez, entre otros actores aficionados.

Don Pancho Palau y, sobre todo, su establecimiento de la Arzobispo Meriño o antigua Calle de Plateros, eran tan conocidos, que los anuncios de la prensa diaria se reducían a decir: “donde Francisco Palau llegaron los mejores libros”. Todo el mundo sabía que, frente a la plazuela Padre Billini, cerca del arquillo de la Catedral, estaba la colchonería y papelería de Palau. Y, a partir de 1908, sabrían dónde se editaba la revista *Blanco y Negro*, que no faltaba en una sola casa de sociedad.

Había nacido en Santo Domingo el 15 de agosto de 1879, había cumplido apenas los treinta años, y acababa de casarse con la joven gaditana Pilar de la Fuente Caro, cuando decidió editar esa revista de variedades, que duró cinco años en su primera etapa, y dos en su segunda.

La veterana revista *La Cuna de América*, saludaba poco tiempo después el esfuerzo del joven Palau, que sacaba al mercado una revista de calidad, a imitación de su homónima española, y le calificaba de “joven entusiasta y de grandes aficiones por las bellas artes. Investigador laborioso e incansable, ha sacrificado su juventud para jurarse esclavo decidido de cuantos propósitos ha intentado: *Blanco y Negro* es la más viva manifestación de su carácter. Paso libre a la juventud que vence y triunfa”.⁴⁷

Son muchos los capitaleños que aún recuerdan a don Pancho Palau sacando su cámara a toda prisa, para captar un desfile de estudiantes del colegio Santo Tomás, que se encaminaba a la Catedral, y pasarían precisamente frente a su casa. Y, gracias a esa presteza y ese afán por captar lo efímero para hacerlo Historia, don Francisco Palau enseñó a muchos fotógrafos y periodistas el valor del reportaje gráfico.

En las páginas de *La Cuna de América*, en las de su revista *Blanco y Negro* y, más tarde, en las del *Listín Diario*, apareció la firma de Palau calzando fotos y más fotos que, hoy día, forman parte de nuestra historia gráfica. Ahí están las fotografías de las elecciones municipales de octubre de 1909, la llegada de los restos

47. *La Cuna de América*, año III, núm. 123 (marzo 30, 1907), p. 10.



de Duvergé (26 de febrero de 1911), las del presidente Cáceres en capilla ardiente (20 de noviembre de 1911), la juramentación de Eladio Victoria en diciembre de 1911 y otras muchas instantáneas de nuestra historia republicana.

La fotografía de Palau, “la favorita del público”, facilitó por vez primera la elaboración de grabados por el procedimiento que entonces se denominaba “tricomía”, sin necesidad de tener que enviar los trabajos a La Habana, como se hacía años atrás.

En los días de mayo de 1922, aun antes de terminar la filmación de su primera película, el “equipo técnico” de Palau quiso emprender un proyecto aún más ambicioso, y comenzaron a filmar algunas escenas de una comedia ligera, con guión del propio Alfonseca. Se titularía *Las emboscadas de Cupido*, y contaría con un elenco de primera categoría: “distinguidas señoritas y jóvenes de esta sociedad”, diría la publicidad del día del estreno, 19 de marzo de 1924.⁴⁸

Se trataba esta vez de una película en cinco actos, a imitación de los dramas ligeros del cine italiano y norteamericano, que desfilaban por el “lienzo” de las salas de la capital. Se prescindió de decorados, y se eligieron cuidadosamente los “escenarios” en que se filmaría la nueva producción Palau-Alfonseca. El patio del Casino de la Juventud, la quinta del propio Alfonseca, un sector de la carretera Duarte, cercano a Manoguayabo, y la galería de la casa de Palau, fueron algunos de los escenarios de rodaje de *Las emboscadas de Cupido*, en aquellos días de mayo de 1922.

El elenco de “estrellas”, elegido para protagonizar la nueva película, incluía a Delia Weber, Rafael Paíno Pichardo, Evangelina Landestoy, Pedro Troncoso Sánchez, Panchito Palau (sobrino del director del filme), Mignon Coiscou, Olga y Rosita Sánchez, Nenita Peguero, Amalia Pichardo, Mirito Arredondo, José y Fernando Ravelo, los mellizos Rafael y Amado Hernández, Marino Cáceres y otros “extras”.

El argumento, que parecía sacado de uno de esos dramas ingenuos del cine primitivo de David W. Griffith o de un catálogo de la Mutual, no podía ser más sencillo. Una “damita de sociedad” (Angelina Landestoy) está enamorada de un joven (Rafael Paíno

48. *Listín Diario* (marzo 18, 1924), p. 2.



Pichardo), pero sólo la madre de la joven (Delia Weber) acepta el romance, mientras el padre (Pedro Troncoso Sánchez), se opone rotundamente a esos “jugueteos de muchachos sin experiencia”. Ante esa situación, el novio urde una estratagema, con la que piensa ganar la simpatía de su futuro suegro; aprovecha un paseo en automóvil de la familia de su novia, y reúne un grupo de amigos para simular un atraco. El automóvil se interna en el campo y, cuando los supuestos asaltantes lo detienen, aparece el novio, somete a los bandidos y rescata a la familia de aquél desagradable accidente. Ganado por el arrojío del joven, el padre de la novia no puede más que aceptar el noviazgo, y apalabrar la futura boda.

Esta vez, el éxito de Palau y Alfonseca fue rotundo, aunque no en todos los teatros tuvieron la misma acogida. Cuatro días después de las elecciones que llevarían a la presidencia de la República al general Horacio Vásquez, en las pantallas de los teatros Colón e Independencia, simultáneamente, se estrenaba *Las emboscadas de Cupido*, que se exhibiría dieciséis veces sólo en la capital —un verdadero récord en aquellos días—, para recorrer luego las ciudades más importantes del interior, acompañada de su director y algunas de las “estrellas”, sobre todo el cuarteto protagonista: Angelina Landestoy, Delia Weber, Rafael Paíno Pichardo y Pedro Troncoso Sánchez.

Santiago Indalecio Rodríguez, el cronista puertorriqueño del *Listín Diario*, que escondía su identidad bajo el seudónimo de “Indalecio”, reseñaba con pomposo estilo el éxito de “la película de fabricación nacional”:

La representación de esta cinta fue encomendada a distinguidos jóvenes de la alta sociedad capitala, quienes a decir verdad, desempeñaron bien sus respectivos papeles.

A pesar de los peros y los reparos que puedan ponerse, la cinta toda, la comedia, ya que no es original, es divertida y a esto contribuyen notablemente nuestras “estrellas” los Mellizos Hernández.

Paíno Pichardo, en Mario, está enorme; sencillamente enorme. Pedro Troncoso Sánchez tiene que luchar con su papel que lo pone en situaciones encontradas con su temperamento.

La Srta. Landestoy, en Elvira, no tiene mucho que hacer, pero lo hace con verdadera gracia.



Para quien no tenemos elogio que valga la pena es para la Srta. Mignon Coiscou, quien revela estimables dotes por la espontaneidad con que se mueve en escena.

La Srta. Weber de Coiscou en su papel de mamá nos resultó muy joven pero después de todo, más vale así! En fin, que todos, todos, hicieron cuanto los medios y las circunstancias les permitieron, y a fe que se merecieron los aplausos con que el numeroso público premió sus esfuerzos.

Unimos nuestros sinceros aplausos a los del público, y queremos que vaya un aplauso especial hasta el artista Palau, a quien deseamos mayores triunfos en su ardua obra.⁴⁹

Los elogios de "Indalecio" ayudaron sin duda a desvanecer la mala impresión que había dejado en algunos la presentación, en septiembre de 1923, de una de las obras menos conocidas del incansable Palau. Se trataba de un documental—su primer documental—titulado *La República Dominicana* (1923), que un cronista calificó de "un derrumbe nacional en el celuloide". Según sugeria el cronista de la revista *Panfília*, la película de Palau presentaba al país "como un pueblo apartado del Africa, completamente inculto y sin tradiciones, donde no hay más que presidarios, vendedores de refrescos, lavanderas en los ríos, vendedoras de víveres en los mercados, y dos o tres paisajes como aliciente al atropello realizado a un pueblo, donde hay material para hacer películas de mucho más interés y de más crédito para el camera-man Palau". El cronista reconocía que nuestro país podía y debía hacer películas, como lo hacían entonces "todos los países", pero deploraba que Palau hubiese fracasado tan rotundamente en su segunda producción, después del triunfo de su primer ensayo, *La leyenda de Nuestra Señora de la Altagracia*.⁵⁰

Los detalles que enfatiza la crítica, nos hacen sospechar que Francisco Palau, acostumbrado como estaba al reportaje gráfico, se adelantó a su tiempo, y plasmó en su documental *La República Dominicana*, una imagen ingenua, lejos del cine turístico, y al

49. *ibid.*, (marzo 20, 1924), p. 4.

50. *Panfília*, año I, núm. 5 (septiembre 15, 1923), p. 11-12.



boición de un recargo

La Secretaría de Fomento y Comunicaciones Internas, para cumplimiento del convenio y del pacto, en general, que el Gobierno ha suscrito en esta fecha, acordó el 17 de febrero de 1923, sobre la Tarifa de Fletes el Ferrocarril Central Dominicano, partir del día 20 del mes de Febrero en su cargo, quedando, de todo esto, a retención la disposición anterior en vigor para tal abdicación el 10 de abril de 1923.

to. Domingo, Febrero 17, de 1923.

nombramientos. Astero nos representa. Conferencia iciana.

El Sr. Jerón M. Troncoso Barboza, quien ha sido designado Secretario de la mencionada delegación.

El público ha acogido con agrado dichos nombramientos, juzgándolos muy acertados.

Felicitemos una vez más a los Sres. Astero y Troncoso quienes desearán que en sus gestiones diestras, en las cuales pueden obtener gran beneficio para el país que representan.

P. M. Comanvelace, sufre siones bicicleta donde un Ford.

El Sr. P. M. Comanvelace, quien ha sido designado Secretario de la mencionada delegación, en su cargo, quedando, de todo esto, a retención la disposición anterior en vigor para tal abdicación el 10 de abril de 1923.

don Unidos, se opusieron a tenerse independencia, porque era perjudicial y no justa; porque era resaca de una política de explotación de un pueblo sufrido en su vida anterior; la restauración de un sistema de explotación y tiranía. No lo habrían podido romper jamás los Estados Unidos porque al destruir la personalidad política de la República Dominicana y de su Congreso, habían organizado legalmente capitalistas para hacer un pacto a la medida, ellos se habían arrebatado las únicas partes que podrían abrir por la instrucción por el halago y habías restricción a los

tenían poder de explotación y de realizar la libertad y prosperidad del pueblo dominicano en el futuro. En estos momentos, el sistema de explotación y tiranía, para el Gobierno, para el Congreso, para el pueblo dominicano, para el futuro, y en sus manos se está haciendo un pacto de explotación y tiranía. El sistema de explotación y tiranía, para el Gobierno, para el Congreso, para el pueblo dominicano, para el futuro, y en sus manos se está haciendo un pacto de explotación y tiranía. El sistema de explotación y tiranía, para el Gobierno, para el Congreso, para el pueblo dominicano, para el futuro, y en sus manos se está haciendo un pacto de explotación y tiranía.

ESTRENO DE LA PELICULA NACIONAL "La Leyenda de Nuestra Señora de la Altagracia".

Andando en el teatro Colón se acaba de completar la película nacional titulada "Leyenda de Nuestra Señora de Altagracia", para cuya concepción se ha tratado de copiar fielmente los datos históricos de Moscoso, Delgado y otros. El Vicerío General, Monseñor León de Nava, concedió su aprobación para que dicha película pueda ser exhibida, encareciendo conforme a la tradición y responsable a la fe y devoción de los fieles.

El teatro Colón fue invadido por una multitud ansiosa de ver proyectada en el teatro la primera película de concepción totalmente nacional, en la cual toman parte jóvenes y damas de nuestra buena sociedad. Murieron aplaudidos saliendo la presentación de la pantalla de los principales artistas que forman parte en dicha película. La emoción también varió de las escenas más emocionantes, tales como la aparición final de la Virgen, cuando la vio la doncella en sueños, mirándose las miradas para apreciar la venerada imagen, la cual desapareció efumándose en las neblinas y para ser vista más, por una de sus miradas, entonces, llegó de hermosa pulcra tropical.

Como concepción nacional la película "La Leyenda de Nuestra Señora de Altagracia", representa un gran mérito, por el cual debe y merece un premio a su pronta exhibición.

Sres. Comerciantes

No deprecian a la película de la Leyenda de Nuestra Señora de Altagracia, que se exhibe en el teatro Colón, el día 17 de febrero de 1923.

proceder de grado y digno del reconocimiento nacional, de estreno en el teatro Colón e independientemente del estreno nacional, que se aceptó formalmente al fin de la exhibición en toda la República.

Felicitemos al Sr. Francisco Palau, director propietario de dicho teatro, y a los artistas que tomaron parte en ella, los cuales desempeñaron con maestría y arte sus respectivas partes.

Zapatos o Autos.

Parece que la gran industria de los Estados Unidos se preocupa por la industria de los zapatos. Se está haciendo el estudio de la industria de los zapatos en los Estados Unidos, para que se pueda cambiar para pasar de la industria de los zapatos a la industria de los autos. No sabe decir que cambio se debería hacer para cambiar la industria de los zapatos a la industria de los autos. Se está haciendo el estudio de la industria de los zapatos en los Estados Unidos, para que se pueda cambiar para pasar de la industria de los zapatos a la industria de los autos.

La industria de los zapatos en los Estados Unidos ha sido una de las más importantes. Sin embargo, en los últimos años, ha habido una gran competencia por parte de la industria de los autos. Se está haciendo el estudio de la industria de los zapatos en los Estados Unidos, para que se pueda cambiar para pasar de la industria de los zapatos a la industria de los autos.

Crónica del estreno de la primera película de Francisco Palau, en el Teatro Colón de Santo Domingo, la noche del viernes 16 de febrero de 1923.

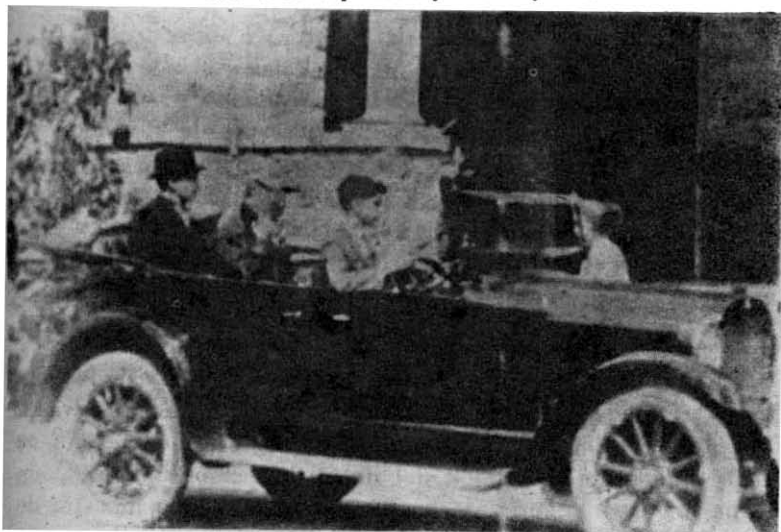
Procedencia: Listín Diario (febrero 17, 1923), pág. 1.



*Dos escenas de **Las emboscadas de Cupido**, de Francisco Palau.*



Elvira (Evangelina Landestoy), y Mario (Rafael Paíno Pichardo), en una escena de la primera parte del filme.



La familia se dispone a dar un paseo en automóvil, ajenos a la "emboscada" de Mario y sus amigos. En escena, Pedro Troncoso Sánchez, Delia Weber y Evangelina Landestoy, a la puerta de la residencia de J. B. Alfonseca.

Cortesía: Lic. Pedro Troncoso Sánchez

estilo del cine de Robert Flaherty, de lo que era el Santo Domingo de los años veinte. Lástima que no se haya encontrado aún el negativo de ese documental —filmado en 35 mm., como todas las producciones de esa época—, para poder apreciar la cualidad documentalista de este genial aventurero del cine dominicano primitivo.

La carrera sorpresiva de este primer intento de crear una industria cinematográfica dominicana, se extinguió bien pronto. A partir de 1924, después del éxito de *Las emboscadas de Cupido*, sólo vemos la firma de Palau en infinidad de fotografías de prensa. Y, cuando fallece, el 17 de marzo de 1937, este hombre, dos veces pionero, se cierra también un capítulo de la incipiente historia del cine en Santo Domingo.

Unos años antes de la muerte del primer cineasta dominicano, su hermano Joaquín Palau Pichardo —hemós de creer que no se trata de un error del redactor o el linotipista—, recibe la comisión de hacer un documental acerca del viaje del general Trujillo al Cibao y la línea noroeste, en marzo de 1931.

“El reputado ‘cameraman’ Joaquín Palau —dice la nota de *La Opinión*, de Santiago—, fotógrafo de refinado gusto, ha sido encargado por la Junta Central de Festejos para la ‘filmación’ de una película de todos los actos que se celebren durante la próxima visita oficial del Presidente de la República a ésta y otras localidades. Atinada encontramos la escogitación de Palau para este objeto, ya que su competencia le hace acreedor de que se le encomiende el vasto y delicado trabajo en referencia, y con aquél motivo, felicitamos al popular artista de la cámara”.⁵¹

Una serie de reportajes en 16 mm., aparentemente de Joaquín Palau, se conservan aún en Santiago, en una colección privada. Aunque el trabajo de Joaquín, evidentemente amateur, nunca llegó a alcanzar la calidad del de su hermano Francisco, sin embargo, estos reportajes constituyen también una muestra de esos primitivos balbuceos del cine dominicano y, más aún, pertenecen ya a nuestra historia en imágenes.

51. *La Opinión* (mayo 14, 1931), p. 1.



EL PERIODISMO CINEMATOGRAFICO Y SUS PIONEROS DOMINICANOS

Hacia 1926, y cuando ya Francisco Palau había abandonado la “pequeña industria” que él mismo pretendió crear en compañía de J. B. Alfonseca en 1922, surgen algunos documentalistas, sobre todo, el joven Adan Sánchez Reyes, y el polifacético artista Salvador Sturla. Ambos actuaron como corresponsales de las casas Pathé News y Paramount, de New York, y Pathé Baby, de París. Ambos se dedicaron, junto al fotógrafo profesional Tuto Báez y, más tarde, la señorita María Stefanni, a filmar cualquier evento nacional que pudiera ser de interés para las revistas filmicas de esas casas pelicularas, o simplemente para sus colecciones privadas.

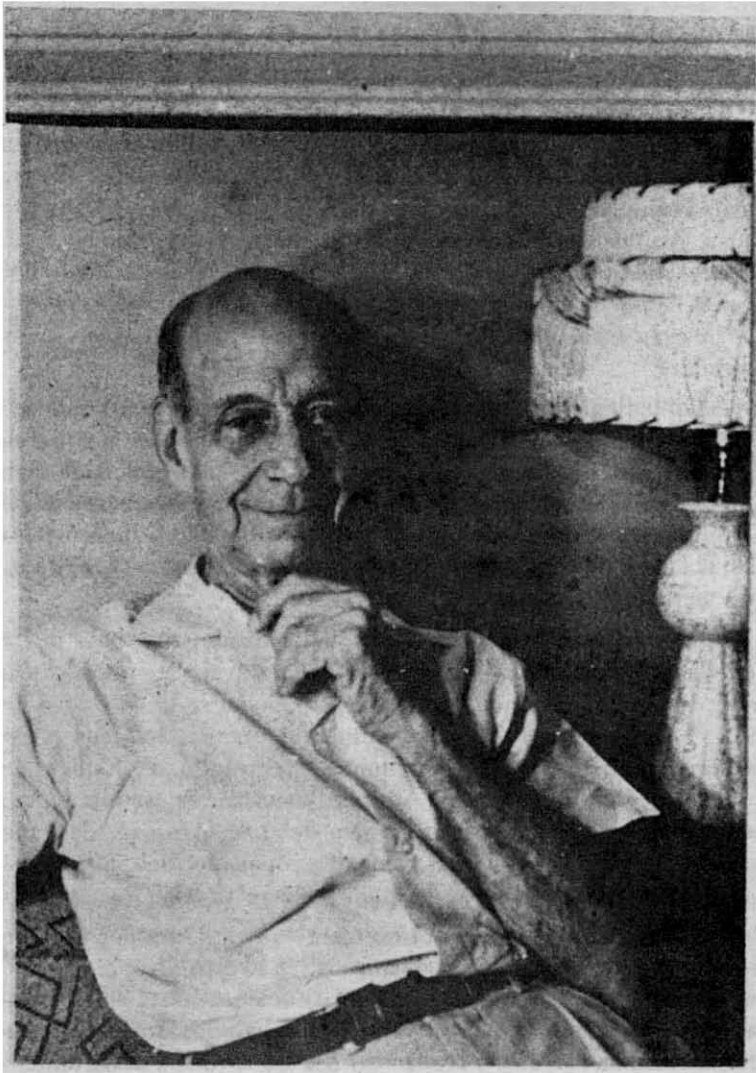
Así, la llegada del aviador norteamericano Charles Lindbergh (4 de febrero de 1928), el regreso del presidente Vásquez de su operación en Baltimore (1929), los destrozos del ciclón de San Zenón (3 de septiembre de 1930), o la primera toma de posesión de Trujillo en el Parque Colón (16 de agosto de 1930), fueron tema casi obligado de sendos reportajes por parte de Sturla o Tuto Báez, que ya había trabajado con Palau en 1922.

Por su parte, Sánchez Reyes, además del reportaje de la llegada de Lindbergh, y otro acerca del Carnaval y las fiestas de la Independencia, estrenados en el Teatro Colón el 19 de marzo de 1928,⁵² realizó en 1928 un documental acerca del país y su gobierno, con el apoyo del entonces Secretario de Estado de Fomento y Comunicaciones, Andrés Pastoriza. Se trataba, como anunciaba orgullosamente la crónica del *Listín Diario*, de “una película netamente nacional, vehículo propagador del país en sus actividades de todo género, ya públicas o privadas”.

“En lo público —decía el cronista—, desfilarán por el lente los poderes públicos y sus depositarios, en lo ejecutivo, legislativo y judicial; desde las más elevadas instituciones hasta sus dependencias. Así mismo en lo privado, los caballeros de investidura oficial elevada, las obras realizadas por los diversos departamentos y sus colaboradores”. Para la filamación del documental,

52. *Listín Diario* (febrero 3, 1928), p. 1.





Salvador Sturla (1891-1975), cronista teatral, músico, actor, pirotécnico, fotógrafos e incansable documentalista.

Cocesía: Ing. Salvador Sturla hijo (S.D.).

Sánchez Reyes se proponía visitar “casas bancarias, centros industriales, oficinas de abogados, clínicas médicas, agencias consignatarias, talleres, y cuanto sea actividad mecánica o mental”.⁵³

Sin embargo, no hay constancia escrita del estreno de ese “documental turístico” de Sánchez Reyes y, como ocurrió con otras muchas películas de esos años, se ignora su paradero. Consta que, entre otras cosas, en el mes de octubre de 1928, Sánchez Reyes filmó un reportaje acerca del ciclón que azotó Puerto Rico en septiembre de ese año, para el Noticiero Pathé News, de New York.⁵⁴

Por lo sostenido y serio de su trabajo en el campo del periodismo cinematográfico, que cubre prácticamente treinta años, Salvador Sturla Cambiaso merece un estudio más detenido, a pesar de la brevedad de este ensayo histórico.

Salvador Arquímedes Sturla nació en Santo Domingo el 26 de enero de 1891 y, ya en su infancia, mostró una marcada afición por el teatro y la música. A los once años, debutó en una zarzuela montada por la Sociedad “El Apostolado” y, unos años después, acompañaba a Julieta Otero en el dúo de la zarzuela *La del puñao de rosas*, de Ruperto Chapí, en el escenario del viejo Teatro Colón, de Santo Domingo.⁵⁵

De los años de la primera intervención militar norteamericana datan sus primeras composiciones, entre las que destacan “La Muñeca”, dedicada a su esposa, Elvira Garrigosa, “Vuelan mis canciones”, “Amorosa” y, sobre todo, la que muchos considerarían como primera canción-protesta de este siglo: “Berenjena”. A pesar de sus veladas críticas a la situación que vivía el pueblo dominicano, el chispeante compositor no estuvo exento de persecución en esos años de censura, sobre todo, en 1917, a raíz del frustrado estreno de su zarzuela “¿Quién paga?”, a cargo de una compañía dominico-cubana, en el Teatro Colón.

Alrededor de 1926, Salvador Sturla se hace cargo de la

53. *ibid.*, (mayo 3, 1928), p. 11.

54. *La Opinión* (octubre 2, 1928), p. 7.

55. *Enciclopedia Dominicana*, vol. VII, p. 50.



distribución exclusiva para Santo Domingo de los aparatos franceses Pathé Baby, patentados por Charles Pathé y Ferdinand Zecca en 1921, que usaban el formato de película de 9.50 mm. con perforación central alargada, y que incluso se utilizaban para el rodaje de noticieros.⁵⁶

Al tiempo que recorría el país vendiendo aquellos aparatos manuales —los primeros cines caseros—, Sturla enviaba a la casa parisina una serie de reportajes de hechos destacados, entre los que figuran los ya mencionados de la llegada de Lindbergh y el regreso del presidente Vásquez, además de *Las ceremonias del 27 de febrero en la Catedral* (1927), *Toma de posesión de Trujillo y Estrella Ureña* (1930), *El ciclón de San Zenón* (1930), *Recibimiento del escritor Emil Ludwig* (1944), y otros.

A partir de 1930, y a causa de las pérdidas que sufrió durante el devastador ciclón de septiembre, Sturla abandona la representación de la casa Pathé-Baby y la filmación en el formato de 9.50 mm. Unos meses más tarde, y en calidad de simple aficionado, inicia la filmación de reportajes de todo tipo en 16 mm., con una cámara portátil Bell and Howell Filmo. Con ese aparato, recoge una serie de hechos históricos, que van desde *Fiestas del 400 aniversario de la fundación de Santo Domingo* (1946), que incluye la botadura de la goleta “Dominicana”, horas antes del terremoto que azotó la ciudad, hasta *Huelga general en Santo Domingo* (27 de noviembre de 1961).

Aunque su extensa colección privada, que cubre de 1927 a 1974, incluye sobre todo “escenas familiares” (bautizos, cumpleaños, veladas escolares, etc.), sin embargo, la cámara de Sturla se ocupó de captar interesantes reportajes de la toma de posesión de Héctor Trujillo como presidente de la República (16 de agosto de 1952), las fiestas de coronación de Angelita Trujillo como Reina de la Feria de la Paz (20 de diciembre de 1955), así como escenas callejeras de Santo Domingo, procesiones de Semana Santa, o personajes pintorescos, como Postillón, Sampol y Chochueca.

A pesar de su carácter amateur, y de no haberse exhibido nunca en público, los trabajos documentales de Sturla, tanto en blanco y negro como en color, acusan cierto dominio de la técnica

56. *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, vol. IV, p. 162.



cinematográfica.⁵⁷ Su valor, sin embargo, estriba en la espontaneidad con que trató, tanto los hechos más simples de la vida capitaléña como los que tenían todas las trazas de hacer historia. Libre de los compromisos del profesional, Sturla no pretendía otra cosa que conservar, como en un álbum de familia, los hechos que había vivido como testigo. Ahí estriba, precisamente, su valor periodístico.

También con carácter amateur, y casi en los umbrales del cine sonoro, la señorita María Steffani, deportista y entusiasta propulsora del Gurabito Country Club, de Santiago, se dedicaba a la filmación de reportajes o “revistas cinematográficas”, como se les denominaba en los años veinte. Una crónica de *El Diario*, de la ciudad de Santiago, da cuenta del estreno de esos reportajes de la que, quizás, pudiera ser la primera realizadora dominicana.

“Próximamente —dice *El Diario* en su edición del 4 de abril de 1929—, serán exhibidos en los teatros de esta ciudad, dos interesantes revistas cinematográficas tomadas en la capital de la República, por la culta y distinguida señorita María Stefani (sic), quien se ha venido distinguiendo en ese ramo de las actividades modernas.

“Una de las revistas nos mostrará en todos sus detalles —sigue la crónica— el grandioso recibimiento hecho por el pueblo capitaléño al famoso boxeador vasco Paulino Uzcudun, el hombre que está monopolizando la atención del mundo deportista. En la otra, contemplaremos el desembarco de la misión Dawes, y unos cuantos actos con ella relacionados, en que aparecen connotados elementos de nuestro gobierno”.⁵⁸

57. Todos los “reportajes” de la colección de Salvador Sturla son, naturalmente, mudos. Sólo en alguna oportunidad, y para exhibición familiar, Sturla acompañaba la proyección con una grabación que intentaba crear la ilusión de sonido sincronizado.

58. *El Diario* (abril 4, 1929), p. 1. No hay constancia de que María Stefani continuase filmando después de esa fecha. Incluso alguno de sus proyectos quedaron inconclusos, como sucedió con el guión de *La Hispaniola*, una película histórica que patrocinaría el gobierno de Horacio Vásquez con motivo de la erección del Faro de Colón en 1927. Algunos testigos la incluyen como colaboradora del equipo Palau-Alfonseca en los primeros años de la década del veinte.



Con carácter profesional, y una cámara De Vry de 35 mm. —la primera cámara profesional llegada a Santo Domingo—, Tuto Báez se dedicó en los años treinta a la filmación de reportajes como corresponsal de la Casa Paramount, de New York, y su noticiero *Paramount News* ("The eyes of the World"), iniciado en 1927.

Nacido en Montecristi en 1895, Báez había sido discípulo del afamado escultor, pintor y fotógrafo Abelardo Rodríguez Urdaneta y, quizás en su escuela se aficionó a la fotografía, de la que quiso hacer su profesión. Una vez iniciado en el cine en los años veinte, como camarógrafo al servicio de Palau en la producción de sus dos largometrajes, Tuto Báez filmó la llegada de Lindbergh, los desastres del ciclón de San Zenón, la juramentación de Trujillo y Estrella Ureña —unos mil doscientos pies de película en blanco y negro—, y el Vuelo Panamericano pro Faro a Colón (1937), entre otros hechos de importancia.

Báez disponía, además, de tanques para el revelado de la película, y una máquina copiadora, que utilizaba en ocasiones el mismo Sturla para sus películas de 16 mm. en blanco y negro, recibiendo además asesoría técnica de parte de un profesional veterano.

La labor, indiscutiblemente pionera, de Tuto Báez en el campo del cine documental, encontró digna continuación en el trabajo de sus hijos, y sobre todo de Manuel Báez, que hizo en 1952 el primer documental de 35 mm. con sonido óptico, realizado en laboratorios dominicanos, con motivo de las elecciones y toma de posesión de Héctor Trujillo. Posteriormente, se convirtió en

BALANCE DE UNA EPOCA: UN TEATRO MUTILADO

A pesar de las alabanzas que se le prodigaron al cine desde su aparición como espectáculo en Santo Domingo, hay que reconocer que tardó en arraigar, incluso como entretenimiento, en la sociedad y la cultura dominicanas del incipiente siglo XX.

Las quejas que frecuentemente refleja la prensa dominicana de la época, nos dan una idea aproximada de los obstáculos que



corresponsal del *Noticiero Panamericano*, para fundar luego su propio noticiero, iniciada ya la década de los sesenta.⁵⁹

encontró el nuevo medio para ser aceptado entre nosotros. Aunque muchas veces las quejas se concretan en la deficiencia de los aparatos —“esos huequitos tan moletos que se ven en la proyección”—, la excesiva velocidad con que los manejaban algunos operadores, o hasta lo poco novedoso de las películas, en el fondo se echa de menos la viveza e inmediatez del teatro, que no exigía la concentración del cine.

Muchos se quejaban también de lo incomprensibles que resultaban las películas que se pasaban “por el lienzo” sin sus respectivos argumentos, lo que provocaba que muchos espectadores se quedaran “viendo llover”, como afirmaba Alejandro Leonetti en *El Progreso*, de La Vega, en 1915.⁶⁰

Pero, sobre todo, el público seguía añorando la llegada de compañías de zarzuela, opereta o, simplemente, un circo con una mujer barbuda y dos osos amarillos. Por eso, la crónica de *El Dominicano*, del 18 de mayo de 1909, se quejaba de que el empresario Fundador Vargas tuviera alquilado el teatro “La Republicana”, e impidiese que una compañía cubana se presentase en ese escenario. “Si el público —decía la crónica—, cansado ya de cinematógrafo, deja de asistir al teatro hasta que se vaya la empresa de Vargas, tendremos pronto variedades interesantísimas”.⁶¹

Para el público capitaleno de las primeras décadas del siglo, los espectáculos vivos tenían mayor atractivo que esas imágenes oscilantes, acompañadas de música, sin más explicación que unos letreros, que no alcanzaban a leer por la rapidez con que desaparecían de la pantalla. Y, aun cuando algunas películas eran entretenidas, era preciso alternarlas con espectáculos musicales. Así lo expresaba Manuel Alemar (Fray Manuel) en su columna “Detrás de bastidores y frente al lente cinematográfico”, en la revista *Panfília*:

59. *Ultima Hora* (agosto 6, 1980), p. 14.

60. *El Progreso* (febrero 20, 1915), p. 3.

61. *El Dominicano* (mayo 18, 1909), p. 3.



“Es tiempo ya de que nuestros empresarios de teatros, en bien de su negocio y para comodidad del público, metodicen los espectáculos que presentan, como se hace en todas partes del mundo.

El cine está hoy en día considerado como el ‘séptimo arte’ y el público le dispensa su protección a aquellos salones donde verdaderamente se rinde culto a la belleza del lienzo y no donde se arrojan imágenes móviles sobre un paño sucio, sin que se acompañe la proyección del entusiasmo de una buena música y sobre todo de una buena ‘reclame’ para atraer espectadores que saben aplaudir lo bueno y aborrecer lo malo.

Los empresarios locales debían tener organizadas sus temporadas de cine y también las épocas en que llevan a sus escenarios los diferentes grupos teatrales, y así contarían en todo tiempo con el favor del ‘respetable’, ávido siempre de la contemplación de la verdadera belleza”.⁶²

El público que asistía a las sesiones de cine, por lo menos hasta bien entrada la década de los años veinte, pertenecía a la clase socialmente acomodada, que poseía cierta “cultura literaria”, aunque sólo fuera adquirida en la lectura asidua de las revistas gráficas o literarias de principios de siglo, como *Blanco y Negro*, *Letras* o *La Cuna de América*. Para esa clase social había cierto “antecedente cultural”, como decíamos al inicio del capítulo, en el gusto por la narrativa naturalista francesa y española de finales de siglo, cuyos ‘modelos’ reproducían con frecuencia las secciones literarias de los periódicos o las páginas de las revistas antes mencionadas.

Cuentos de Emile Zola (“Viaje circular”), Anatole France (“El abanico blanco”), Alphonse Daudet (“El abanderado”), Maurice Level (“El heredero”), y sobre todo Guy de Maupassant (“La confesión de una mujer” y “Un retrato”), alternaban en las páginas de la revista *Letras* o la sección literaria de *El Nuevo Régimen*, en la primera década del siglo XX, con narraciones pintorescas del comediógrafo español Pedro Muñoz Seca (“Rafaelillo sin miedo”), cuentos de doña Emilia Pardo Bazán (“Por otro”), y hasta narra-

62. *Panfilia*, año I, núm. 23 (junio 15, 1924), p. 13.



ciones de más altos vuelos de Valle-Inclán (“Fue Satanás”) y hasta don Miguel de Unamuno (“En manos de la cocinera”).

Las páginas de *La Cuna de América* daban mayor cabida a los escritores dominicanos, aunque no faltasen algunos trabajos traducidos del francés, por el interés que representaban para los lectores dominicanos. Desde su fundación, en 1905, la revista dio a luz un sin fin de trabajos breves de Federico Henríquez y Carvajal, Manuel F. Cestero, Pedro Henríquez Ureña y Federico García Godoy, sin que faltasen, naturalmente, las “postales” de Enrique Montañó, o los versos sensuales de Valentín Giró.

Las pocas librerías de la ciudad, anunciaban de vez en cuando la llegada de las inevitables aventuras de Emilio Salgari o Jules Verne, y los novelones realistas de Eduardo Zamacois —que visitaría el país en marzo de 1925—, que probablemente no faltarían en los anaqueles de las buenas familias de la capital.

Sólo en el seno de esa “clase social” podía desarrollarse el gusto por el cine y, más adelante, el intento de establecer una pequeña industria nacional, mediada la década de los años veinte. Sin embargo, a esa efervescencia inusitada, aunque no tuviese carácter profesional pleno, sigue una época larga, en que la producción dominicana parece caer en un letargo, o simplemente desaparecer, si se exceptúan los trabajos ya mencionados en el campo del periodismo cinematográfico, tanto profesional como amateur.

El hecho de entrar la sociedad dominicana toda en un prolongado período de atrofia cultural —los treinta y un años de la tiranía de Trujillo—, no puede aducirse como razón única para justificar la desaparición de la incipiente industria del cine, ni explica suficientemente el brote espontáneo de la década de los sesenta, al caer la tiranía e iniciarse el ensayo democrático. Las causas de la desaparición del cine dominicano de esos años hay que buscarlas en la combinación de una serie de factores, sobre todo de índole económica.

Entre 1930 y 1963 —fecha del estreno de *La Silla*, de Franklin Domínguez—, varios cineastas extranjeros filman documentales acerca de la República Dominicana y sus atractivos turísticos, y se contratan los servicios de algunos camarógrafos, e incluso de un reconocido productor italiano, para el trabajo de



propaganda del régimen. Por lo demás, el trabajo ya mencionado de Tuto Báez, a nivel profesional, y el de Salvador Sturla, a nivel amateur, son los únicos que llenan ese largo período en el campo de la cinematografía dominicana.

Cuando se estrena *La Silla*, pocos parecían recordar que, antes de esa fecha, un grupo de dominicanos había intentado sentar las bases para el establecimiento del cine en Santo Domingo. Se agotaron los elogios de los críticos a la película de Franklin Domínguez, y pronto *La Silla* pasó a ser la primera y única película dominicana sin asidero en el pasado y solitaria en el futuro.

Para poder valorar este breve episodio del surgimiento y desaparición del cine dominicano en la década del veinte, sería preciso contar con mayor número de datos históricos. Aun así, la corta duración del fenómeno, y el hecho de reducirse a un grupo social —ni siquiera podemos usar aquí con justeza el término “clase social”—, nos impide aventurar una hipótesis acerca de la repercusión que pudo tener en nuestra cultura la aparición de un cine nacional. Únicamente podemos desglosar el hecho, como ya apuntaba antes, enunciando sus componentes y la coyuntura histórica y política en que surge.

A pesar de coincidir con los años de la ocupación militar norteamericana —Palau inicia su producción precisamente en 1921, a raíz de la protesta popular en rechazo al Plan Harding—, el cine dominicano no fue precisamente un vehículo de exaltación de los valores patrios, como lo pudieron ser la canción popular o la misma literatura “culto”. Aunque la época era propicia para el desarrollo de cualquier muestra de nacionalismo, las primeras películas hechas en Santo Domingo— es el caso, sobre todo, de *Las emboscadas de Cupido* (1923)— no hacen más que imitar los modelos franceses, norteamericanos o italianos, que el público acostumbraba ver en los cines de la capital.

Aunque quisiéramos ver en esta obra algo que le confiriera el carácter de dominicana, que la distinguiera de las demás películas que se exhibían entonces en el país, hay que recordar que ni siquiera contaban sus realizadores con una novelística o un teatro auténticamente dominicanos que les sirviera de base de sustentación cultural. Lo único que era dominicano en *Las emboscadas de*



Cupido eran los actores. En el otro largometraje de Palau, sólo el tema —el argumento del tradicional “milagro” de la aparición y desaparición de la imagen de la Virgen de Altagracia en el siglo XVI—, es el elemento distintivo dominicano. Y, aun en ese caso, se recurre a la ficción, en vez de acercarnos más a nuestra realidad a través del documental.

Dejando a un lado el problema económico, la existencia de una narrativa o, mejor aún, de una dramaturgia auténticamente dominicana, desembarazada de los modelos españoles o franceses de fines del siglo XIX, hubiera sido garantía suficiente para la maduración de un cine también dominicano. Sin embargo, durante las dos primeras décadas del siglo XX, únicamente se registra el caso de tres dramaturgos dominicanos que lleguen a estrenar sus obras en los pocos teatros con que contaba el país: Ulises Heureaux (Ulisito), Rafael Damirón y Fabio Fiallo.

El primero comenzó el siglo con el estreno de *Artículo 298 y Genoveva* (1908), y el 26 de junio de 1910 lleva al escenario de “La Republicana” una obra de denuncia de los “vicios del pueblo” —léase revoluciones—, titulada *Lo inmutable*, que mereció los elogios de la crítica más exigente.

Rafael Damirón estrenó *Alma criolla* en 1916 y, un año después, *La trova del recuerdo*. Por su parte, la Compañía de Teatro Díaz Perdiguero incluye en su programación de la noche del 12 de enero de 1924, el estreno de la comedia de costumbres en un acto, *La Cita*, obra del poeta Fabio Fiallo, en el escenario del Teatro Colón.⁶³

Por lo demás, el público dominicano estaba ya acostumbrado a ver, como cosa obligada del repertorio de las compañías de teatro que visitaban el país, obras como *La sombra*, de Pedro Mata, *La Malquerida*, de Jacinto Benavente, *Canción de cuna*, de Gregorio Martínez Sierra, o comedias de los hermanos Álvarez Quintero, como *Amores y amoríos* o *Lo que no muere*.

Resulta interesante, por otro lado, el que ninguno de los dramaturgos dominicanos de la época, además de los ya mencionados, se haya aventurado a escribir para el cine, como lo había

63. *El Tiempo* (junio 30, 1910), p. 2; *Listín Diario* (enero 12, 1924), p. 4; Marcio Veloz M., *Cultura, teatro y relatos en Santo Domingo*, p. 231.



hecho ya en Italia Gabriel D'Annunzio, y lo hacían en aquellos días en España figuras de la talla de Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Vicente Blasco Ibáñez o el mismo Eduardo Zamacois.⁶⁴

En realidad, muchos de nuestros intelectuales ignoraban ese espectáculo de feria, que pasaría como cualquier moda. Y, cuando lo mencionan en sus escritos es para mofarse de la pobreza de sus argumentos, o comparar la sociedad y la política criollas con un "gran cinematógrafo", en el que desfilan "los tenorios del amor, las danzantes y poligastos de la política, los modernistas, decadentistas y galiparlistas de la literatura, los falsificadores de las ciencias, los que se ríen del bien, los que denegrecen la verdad, los que se burlan de la virtud".⁶⁵

Sin embargo, este episodio de la incipiente historia del cine en nuestro país, no puede dejarse a un lado o desecharlo como cosa de un grupo de diletantes de la clase alta.

La corta carrera del pionero Palau, fallecido en 1937, no nos permite aventurar lo que hubiera sido el cine dominicano de los años treinta o cuarenta, una vez desembarazado de los modelos italianos, franceses o norteamericanos de principios de siglo. Su labor como documentalista, sin embargo, acusa una marcada tendencia al realismo o al "cine de improviso". Pero, ni siquiera eso nos permite orientar su obra en otro sentido, ni adivinar qué hubiera sido, si no se hubiera interrumpido tan de pronto, después del éxito desusado de *Las emboscadas de Cupido* en 1924.

La obra de Salvador Sturla, aunque se trate de un aficionado, o las de Sánchez Reyes y Tuto Báez, tendrán siempre un valor indiscutible por tratarse de "escenas naturales" a lo Lumière, que nos reflejan el ambiente dominicano de los años veinte, o testimonios filmados de algunos de los hechos más significativos de nuestra historia. Quizás, la poca importancia que se le daba entonces al cine documental como género cinematográfico y, mucho menos,

64. Cfr. Fernando Méndez Leite, *Historia del Cine español*, vol. 1. Madrid: Ediciones Rialp, 1965. Págs. 126 ss.

65. Stenor (Aristides García Gómez), "El Gran Cinematógrafo", *La Cuna de América* (Santo Domingo), año I, núm. 6 (mayo 10, 1903), p. 45.



como modalidad periodística, y el desconocimiento que se tenía de la labor de cineastas como el soviético Dziga Vertov o el norteamericano Robert J. Flaherty, justifican el que la labor de los documentalistas dominicanos no llegase a madurar, ni se aventurasen a realizaciones de mayor envergadura.

Recuérdese que, por aquellos días, se exhibían con cierta regularidad en nuestros "lienzos" los noticieros de las casas Pathé, Paramount, Gaumont y, en algunas ocasiones, noticieros cubanos o españoles, y que, probablemente, era esa forma de "periódico semanal en imágenes" el único contacto que tenían los dominicanos con el llamado cine documental. Una vez más, parece cumplirse la tesis de que nuestro aislacionismo puede ser la causa de nuestro atraso, aunque uno y otro tengan otras causas ocultas y más complejas.⁶⁶

No sería justo, sin embargo, desechar la obra de Sturla o Sánchez Reyes, ni mucho menos la de Palau y Alfonseca, simplemente porque se trata de "primitivos", quizás francotiradores del cine, o porque su carácter amateur resta calidad a su trabajo. Aunque la "aventura" del cine dominicano se quedase también en el subdesarrollo, esos fueron nuestros principios, y negarlos sería tanto como negarnos la posibilidad de hacer algo digno de nosotros mismos en el futuro.

A la hora de analizar qué impacto pudo tener ese cine nacional primitivo en la cultura dominicana del siglo XX, es preciso recordar que el público dominicano, o por lo menos determinadas capas de la sociedad de principios de siglo, estuvo expuesto, ante todo, a un cine importado. La imaginería, los temas, la misma concepción del mundo, del hombre y de la moral, que dejarían huella en el espectador dominicano, eran indudablemente las reflejadas por el cine importado.

Los filmes elaborados en Santo Domingo, a imitación de las

66. En varias ocasiones, el reconocido crítico Armando Almánzar ha expuesto la tesis de que nuestras deficiencias para hacer y hasta para hablar de cine, provienen del hecho de no disponer de escuelas, filmotecas o simplemente salas donde nuestros jóvenes puedan conocer la producción cinematográfica clásica. Cfr. A. Almánzar, "Sobre nuestras deficiencias para hacer y hasta para hablar de cine", *Ahora*, n. 782, págs. 54-55.



comedias ligeras de la Mutual o los dramones italianos de los años veinte—demasiado parecidos, por otra parte, a los argumentos de la novela popular o los folletines de la prensa—, no hicieron sino reforzar esa imaginaria, además de servirnos de prueba del arraigo que fue adquiriendo ese mundo de ensoñación que le brindaba al espectador el juguete caro de los Lumière.

Por eso, para poder calibrar el impacto del cine en Santo Domingo, es preciso analizar los estereotipos que ha explotado el cine que consumimos desde 1900, y el eco que han encontrado en nuestro público, sobre todo en determinada coyuntura, como reforzadores de nuestros prejuicios, creencias o miedos, muchas veces seculares.

En el aspecto económico, es importante hacer notar que la maquinaria económica de Hollywood sustituiría, a partir de los años treinta, las producciones alemanas, noruegas, francesas e italianas, por los interminables dramones y seriales norteamericanos. De haber continuado Juan B. Alfonseca, Francisco Palau o Tuto Báez produciendo cine en Santo Domingo, tarde o temprano hubieran tenido que enfrentar a un competidor demasiado fuerte. La facilidad de una red de distribución, como la que tenían las empresas norteamericanas en los países pacificados, haría posible que las producciones nacionales tuvieran salida, al menos dentro del país, para hacer la producción rentable. De lo contrario—y así parece que sucedió—, el experimento del cine dominicano estaba condenado al fracaso. Sólo quedaría el recuerdo de un puñado de “aventureros” que un día hicieron cine con escasos recursos, talento más que suficiente, entusiasmo a borbotones, y la convicción firme de que también ellos lo podían hacer.

No cabe duda que la aparición del cine en Santo Domingo representó la apertura de un nuevo renglón en el mundo de los pequeños negocios. La falta de legislación definida en materia de impuestos, la novedad del medio, y la falta de otros alicientes para el esparcimiento de los capitaleños, hizo que muchos “empresarios” se dedicasen ya en 1910 a la explotación del cinematógrafo. Un anuncio aparecido en *El Tiempo*, durante los meses de marzo, abril y mayo de ese año, puede servir de muestra.

“Se vende un cinematógrafo Pathé Frères, casi nuevo—decía el espacio pagado del señor Luis E. Gómez Alfau. Treinta y dos películas de asuntos interesantes, completando así el equipo de un



negocio productivo, mediante empleo de poco capital. Con sólo el empleo de \$250. puede Vd. crearse una renta de 50 a \$200 mensuales, trabajando nada más que ocho horas al mes”.⁶⁷

La proliferación de salas de cine durante las décadas siguientes, la aparición de varias distribuidoras nacionales, y la introducción paulatina de un impuesto municipal a las funciones públicas, incluyendo el cine, nos dan una idea de lo rentable que resultó el negocio para los empresarios criollos. Embarcarse en el financiamiento de producciones dominicanas, además de representar un riesgo o una aventura descabellada, no podía ser tan rentable y seguro como la representación de una acreditada casa extranjera.

Incluso la publicidad constituía ya en los años veinte, una fuente considerable de ingresos para la prensa dominicana. El Teatro Capitolio, por citar un ejemplo concreto, retiró sus anuncios de las páginas del *Listín Diario* en diciembre de 1926, por causas no bien explicadas. La suspensión de la publicidad provocó una serie de ataques a la empresa por parte del periódico, “que siempre tiene agravios para aquello que no le produce”, como decía el administrador del teatro, Carlos Cernuda. El contrato con el Capitolio le suponía al *Listín* un ingreso aproximado de más de 4,000 pesos anuales.⁶⁸

67. *El Tiempo* (marzo 22, 1910), p. 3.

68. *Blanco y Negro*, año VII, núm. 355 (diciembre 11, 1926), p. 36.







SEGUNDA ETAPA

“El cine es un parásito, y un parásito peligroso del teatro, de la literatura, de la música, de la pintura”.

Max Reinhardt

“Toda obra de arte original, en una sociedad esclava, es una empresa de titanes”.

Manuel Scorza



Por las calles de Santiago, el "equipo móvil" de publicidad del Cine Colón, anuncia una película de Mary Pickford. Sostiene el tambor "Macico", al que sustitúa en ocasiones Santiago Jerez, mejor conocido como "Ratón con bombo".

Procedencia: Harry Franck, *Roaming Through the West Indies*. New York: The Century Co., 1920.

UN TORPE BALBUCEO (1930 - 1961)

Las primeras palabras que se oyeron en una sala de cine fueron las de Will H. Hays, productor cinematográfico, miembro prominente del Partido Republicano, y principal promotor de la candidatura presidencial de Warren Harding en 1920. Los espectadores que acudieron la noche del 27 de octubre de 1926 al Manhattan Opera House, en New York, tuvieron la oportunidad de ver y oír al Secretario de Estado de Comunicaciones, anunciar las ventajas del sistema "Vitaphone", obra de los ingenieros de la Bell Telephone Co., que habría de revolucionar el "séptimo arte".¹

A pesar de las alabanzas de la prensa de Hollywood, el experimento no fue aceptado plenamente por el público norteamericano, ni las compañías productoras se entusiasmaron demasiado, a pesar de haber visto cómo se reducían sus ingresos mediada la década de los años veinte.

El programa de aquella noche incluía como principal atracción el estreno de una serie de cortos musicales con Misha Elman y Giovanni Martinelli, y *Don Juan*, una película muda de Alan Crosland, con la actuación del veterano John Barrymore, y el acompañamiento musical de fragmentos de la ópera de Mozart.

1. Cfr. R. Griffith y A. Mayer, *The Movies*, p. 240; Arthur Knight, *The liveliest Art.*, p. 146; R. Gubern, *op. cit.*, p. 289-190.



Un año después, el 6 de octubre de 1927, la casa Warner —una de las pocas que creyó en la explotación comercial del invento—, lanzaba al mercado *El Cantante de Jazz* (“The Jazz Singer”), una película musical dirigida por el inevitable Alan Crosland, con la actuación del cantante Al Jolson. La cinta constaba de escenas cantadas y habladas, alternando con otras mudas con subtítulos, como había hecho el cine durante los treinta y ocho años anteriores.

Empezaba así el ocaso de los títulos, y la era del sonido era ya un hecho, al que habría que acostumbrarse. Pero, empezaba también el control económico de los Morgan primero, y luego de los Rockefeller, a través de las casas Western Electric y Radio Corporation of America, propietarias de las patentes de los sistemas “Vitaphone” y “Photophone”. Mientras tanto, el trabajo de Hans Vogt y otros, en Alemania, fue monopolizado por la Tonbild Syndikat A. G. (Tobis) y la Klangfilm² y cedido después a William Fox.

Tanto en los Estados Unidos como en Alemania, la novedad del sonido atrajo al público y, a pesar de sus deficiencias, representó definitivamente un alza en los mermados ingresos de productores y exhibidores. Ni que decir tiene que la calidad se sacrificó en beneficio de la cantidad, y que las películas musicales sustituyeron durante unos cuantos años a los dramas de David Griffith o al simple “teatro enlatado” de los directores alemanes, suecos, franceses e italianos.

El cine sufrió un serio revés con la introducción precipitada del sonido. El micrófono se convirtió, en poco tiempo, en el instrumento en torno al cual giraban todos los demás elementos de la producción, incluida la cámara y, por supuesto, los actores. La protesta de los directores, sobre todo los estetas soviéticos, franceses y alemanes, y la negativa de muchos a utilizar sonido en sus obras, era la reacción lógica ante una desbordante producción de películas de ínfima calidad.

De esa misma época son precisamente filmes como *Luces de New York* (“Lights of New York”, 1929), dirigida por Bryan Foy,

2. Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, vol. II, p. 188-189; Ramón Gubern, *op. cit.*, p. 290-291.



The Godless Girl (1929), de Cecil B. De Mille, y adefesios musicales —“all talking, all singing, all dancing”— de la categoría de *The Hollywood Review* (1920), *Happy Days* (1930), *The King of Jazz* (1930) o *Kiki* (1931), que obligó hasta a Mary Pickford a cantar y bailar, para convertirla así en atracción taquillera renovada.³

LA FIEBRE DEL SONIDO

Consta que la noche del 18 de agosto de 1927, el Teatro Independencia presentó por vez primera un “cine parlante” que hizo concurrir mucho público “que aplaudió el moderno invento”. Sin embargo, no se trataba de la película ya mencionada de la casa Warner, sino de uno de tantos cortometrajes de prueba o “avances” del Vitáfono —un disco sincronizado con un corto musical.⁴

Tres años después, el cine sonoro haría su entrada, no sin dificultades, en Santo Domingo. La noche del 19 de julio de 1930, después de las elecciones que ratificaron el poder a Trujillo y Estrella Ureña, el Teatro Capitolio exhibió, en tandas de 7:15 y 9:00 p.m., la película *Lucky Boy*, un cortometraje de la casa Warner, con la actuación del cantante George Jessel.

El sistema usado en esa primera exhibición, era probablemente el “Photovoice”, e incluso la película que vio el público capitaleno aquella noche de julio de 1930, era parcialmente sonora —“part-Talkie”, como se decía en el argot cinematográfico norteamericano. Consta que el equipo sonoro del Capitolio confrontó algunas dificultades durante la exhibición, y que incluso tuvo que esperar el público casi media hora a que se reparase el recién adquirido equipo, para disfrutar del “canto, la voz, los aplausos, los silbidos y la gran orquesta que ameniza los bailes” en aquél cortometraje primitivo del cine sonoro.⁵

Un mes después, y once días antes del ciclón de San Zenón, el Teatro Capitolio se anota un triunfo más: la primera película

3. Cfr. Daniel Blum, *A Pictorial history of the talkies*, p. 7-9; Richard Griffith, *op. cit.*, p. 252-255.
4. *Blanco y Negro*, año VIII, núm. 386 (agosto 20, 1927).
5. W. Dacosta R. “Trujillo fundó su partido en el histórico Teatro Capitolio”, *Ahora*, núm. 865 (junio 23, 1980), pá. 51.



hablada, cantada y bailada, "cien por cien en español". Se trataba de *Charros, gauchos y manolas*, con María Alba y Manuel Pedraza, una de las tantas películas filmadas en Méjico por las casas Columbia, Fox, Metro y Paramount, a partir de 1929, para poder ampliar su mercado, ofreciendo películas en castellano a los países latinoamericanos, que preferían oír a los actores hablar en su propio idioma, y no en inglés, como sucedía con las primeras películas sonoras, que aún no disponían de subtítulos.

La euforia del cine sonoro cundió pronto en Santiago. El día primero de octubre de 1930, *El Diario* anunciaba la exhibición en el Teatro Stadium, en la calle 30 de Marzo, de varios cortometrajes sonoros patrocinados por la casa Bayer, con la actuación de Dorothy Quinlan y Juan Pulido. Dos meses después el teatro Colón inauguró su aparato sonoro con la exhibición de *La Canción del Gitano* y el credo de *Otelo*, interpretados por Tita Ruffo y Lawrence Tibbett respectivamente, en colores, y con el acompañamiento de "una soberbia orquesta de cien profesores".⁶

Una crónica de 1932, aparecida en la revista *Bahoruco*, nos refleja las quejas de gran parte del público dominicano, e incluso la pasajera crisis que sufrió el negocio del cine con la aparición del sonido.

"El cine está en crisis. El número de personas que asiste a los cines es cada día menor. Hemos asistido al auge cinematográfico y hoy presenciamos su decadencia.

Las mismas casas editoras de cintas han tenido la culpa. Han filmado tantas y tantas tonterías, que, el público, aunque tarde, se ha dado cuenta y no quiere que lo sigan tratando como a un niño.

Por una película realmente buena, cuántas cosas mediocres, y todas nos las cobran al mismo precio. Se repitió muchas veces el engaño y las gentes atraídas por lo que prometían los anunciadores asistían al espectáculo y salían absolutamente defraudadas. Ya no quieren asistir al cine sino después de conocer por vías honorables y dignas de fe, la importancia de la película.

Entre nosotros los dominicanos agravan esta crisis cir-

6. *El Diario* (diciembre 13, 1930), p. 1.



cunstancias especiales: con frecuencia se nos dan películas totalmente habladas en inglés. Se necesita creer excesivamente en la ingenuidad del público para que asista a un espectáculo expresado en una lengua extranjera. Cuando más, se dan demasiado incompletas explicaciones en español, de la cinta.

Algunas veces viene una buena película hablada en español. Es anunciada con bombos y platillos, y el público no corresponde.

Es que a ese público se le tiene desconfiado porque malas películas fueron anunciadas con los mismos platillos y los mismos bombos, y los que concurrieron quedaron defraudados.

Al público no es posible engañarlo indefinidamente. Se habla del mal negocio que son actualmente entre nosotros los espectáculos cinematográficos; pero no se ve o no se quiere ver la causa de esa crisis. Los alquiladores de películas son los que tienen la mayor parte de la culpa porque obligan a las empresas teatrales a que exhiban lo que traen, así sea malísimo; así sea en inglés. Por una película buena o simplemente regular, de esas que al ser conocidas llevan público al teatro, les obligan a alquilar veinte rematadamente malas.

Entonces empresarios y alquiladores se quejan amargamente del público, cuando el público es el que tiene derecho a estar quejoso de alquiladores y empresarios.⁷

Pocas fueron las salas de cine que quedaron en condiciones de abrir al público después del desastre de la tarde del 3 de septiembre de 1930. Los cines Rialto e Independencia sufrieron algunos daños. El Colón y otros, fueron totalmente destruidos, y sólo el Capitolio estuvo en condiciones de reiniciar sus sesiones, una vez restablecidos el servicio de energía eléctrica y los ánimos de los capitalenses para asistir a un espectáculo. Así, el 20 de septiembre, reabre sus puertas "la catedral del arte sonoro" a beneficio de la Cruz Roja Dominicana, presidida por el flamante Presidente de la República, y en sesión continua desde las 5:30 a las 10: p.m.

Un día antes del ciclón, el Teatro Independencia había iniciado una "temporada de ten-cent teatral", también en funciones

7. *Bahoruco*, año II, núm. 102 (julio 23, 1932), p. 4.



continuas de 7:00 a 11:30 p.m., “como en Europa y los Estados Unidos”, en clara competencia con los nuevos teatros que se habían establecido en la capital desde 1928, a los que pronto se añadirían seis más —Travieso, Apolo, Olympia, Julia, Max y Elite—, para alcanzar la cifra de doce salas de cine al concluir la década de los cuarenta.

La competencia, en esos primeros años de la década del treinta, se centra en la calidad de los aparatos de sonido, o en la refrigeración y limpieza del ambiente. Y, aunque aún no se habían producido películas sonoras en el país, los empresarios dominicanos no quisieron quedarse atrás, e idearon ingeniosas técnicas para atraer la atención del público.

Así, José Mora Méndez, administrador del Capitolio en 1933, junto a Francisco Pérez y Margarita Hermann, se las ingenieron para “sonorizar” uno de los primeros noticieros de Tuto Báez —el “Noticiero Dominicano”. Se trataba de un reportaje de unos quince minutos, a imitación de los de la casa Paramount. “Una voz oculta —dice José Mora en sus memorias inéditas— hacía las explicaciones correspondientes, lo mismo que en las películas del género revista que vienen del extranjero”.⁸

Antes de la presentación del “cine parlante” en los teatros de la capital, los agentes de la Pathé Sound News, David Oliver y R. Wangerin, habían llegado a Santo Domingo para filmar un reportaje sobre el nuevo gobierno de Estrella Ureña: El 24 de marzo de 1930, según la prensa, el presidente provisional fue filmado en las escalinatas de la mansión presidencial, y al día siguiente, el general Trujillo apareció dirigiendo maniobras militares en el patio de la Fortaleza Ozama.

El presidente Estrella improvisó ante la cámara, en español, inglés y francés, las siguientes palabras:

“Yo me siento verdaderamente feliz al tener la oportunidad de dirigirme a todos los pueblos hermanos en la raza y en la lengua, para explicar los principios esenciales del movimiento cívico que conduje hasta la ciudad de Santo Domingo,

8. José Mora Méndez, *Memorias* (edición mecanografiada), tomo VII, p. 80.



y que acaba de colocarme en la presidencia de la República Dominicana.

El propósito esencial de nuestra acción es dar la oportunidad al pueblo dominicano de efectuar una libre elección para elegir su próximo presidente, y organizar de tal manera la vida financiera y económica del Estado Dominicano, que nos permita mantener en el más alto grado la confianza en el interior de nuestro país, así como en las demás naciones, sobre nuestro porvenir económico y sobre el estricto cumplimiento de nuestras obligaciones económicas internacionales".⁹

ALERTAS CONTRA LA INVASION DEL CINE

Del año treinta datan las primeras normas de control de la programación de los cines, restringiendo las sesiones y estableciendo el horario de 7:00 a 9:00 p.m. exclusivamente. Así mismo, se establecen normas más estrictas de vigilancia y censura, que las dispuestas por aquél primer reglamento de espectáculos públicos de 1919.

También a partir de 1930, empiezan a asomar las primeras manifestaciones de protesta contra los males que puede acarrear el cine. Ya en la década del veinte, se levantaron algunas voces de alerta, e incluso el Ayuntamiento de La Vega había estudiado la conveniencia de establecer cierto tipo de censura municipal, ante el aumento de la delincuencia en el país.¹⁰

Unos años antes, M. M. del Orbe, hijo, afirmaba que el cine era "escuela de depravación", porque reflejaba en la pantalla "escenas de boxeo, adulterios, robos, crímenes, corridas de toros, etc". "Muchas familias dominicanas, —continuaba el cronista del *Listín Diario*—, hoy sumidas en las sombras del delito espionando sus culpas, deben sus desgracias a la escuela del Cine". Y, como si adelantase ya una campaña de apoyo a la reglamentación de los espectáculos públicos, afirmaba: "Si yo fuera presidente de una República de moradores dóciles y fácil a una pronta regeneración,

9. *La Opinión* (marzo 26, 1930), pág. 1.

10. *Listín Diario* (diciembre 11, 1923), pág. 5.



por esta cuestión me interesaría hasta el extremo de nombrar un censor de películas y con ello revelaría mi amor desinteresado y puro al terruño y al hogar".¹¹

Por su parte, la revista *Bahoruco*, se quejaba de la mala calidad del cine, y de su efecto en el gusto del público. "El cine es corruptor —decía el cronista—, no porque nos desvíe de la moral, sino porque nos depaupera el gusto. Poco a poco va haciéndonos

TEATROS

RIALTO é INDEPENDENCIA

MIÉRCOLES 4 DE ABRIL DE 1928
TANDAS DE LAS 7 Y 9 P. M.

Re-estreno del grandioso poema iconográfico:

"Vida Pasión y Muerte de N. S. Jesucristo"

(En Colores Naturales).

El acontecimiento más destacado de la Semana
Santa.

Único espectáculo autorizado por el Clero y el
gobierno.

Prepárese— Ahí viene ya
«SURCOF, EL HALCON DE LOS MARES»

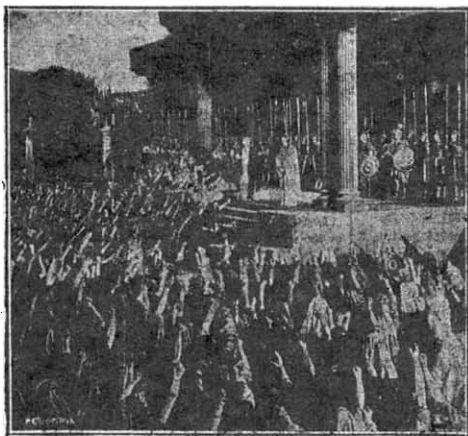
9a. 2 seg.

11. *ibid.*, (enero 11, 1927), pág. 9.



“INRI”

UNA PELÍCULA DE LA HUMANIDAD.



El mundo entero arde en llamas... pueblo contra pueblo...
hombre contra hombre... hermano contra hermano...
Es la fuerza ciega y bruta que rige los destinos de la tierra.
VEA LA FAMOSA PELÍCULA “I N R I” y quedara convencido del significado grandioso de las anteriores palabras.

Miércoles y Jueves Santos en el Gran Teatro

“CAPITOLIO”

9a.— 2 seg.

La publicidad cinematográfica ocupaba ya, en 1928, espacio considerable en la prensa capitalaena. En tiempos competitivos, como la Semana Santa, las salas de cine se disputaban la clientela a base de los reclamos más rebuscados.

Procedencia: **Listin Diario** (abril 3, 1928), pág. 4-5.



condescendientes con la imbecilidad humana al servicio de esta gran industria estadounidense. Al principio protestábamos de tanta tontería, de tanta cursilería, pero como no tenemos punto de comparación, puesto que con raras excepciones, todas las cintas son uniformemente inferiores, vamos amortiguando nuestra protesta y, al fin, acabamos por creer que nos distraemos y que asistimos a un ameno espectáculo”.¹²

El 11 de agosto de 1933, el Ayuntamiento de la Común de Santo Domingo promulga el primer Reglamento General de Espectáculos Públicos. En sus 39 artículos, el documento regula todo lo referente a la exhibición de filmes, estableciendo una Comisión Municipal de Censura. Las películas, según el reglamento, deberán ser revisadas por el presidente de esa comisión, no permitiéndose que se hagan recortes “en las películas cinematográficas anunciadas, ni tampoco interrumpir las series ni suspenderlas después de comenzadas, salvo en el caso de fuerza mayor justificada, que se hará valer ante el Presidente de la Comisión Municipal de Censura”.¹³

Dada la proliferación de películas sonoras habladas en inglés, el reglamento estipula que las películas “que no estén desarrolladas en castellano, tengan sus explicaciones en este idioma”. Para cuidar de esto, además de someter los filmes a la revisión de la censura, deberán enviársele los programas que distribuya la empresa, así como los cambios que se hagan en el espectáculo, “después de fijados los carteles” en sitio visible y, sobre todo, encima de la taquilla. El artículo 16 establece que “en los espectáculos destinados exclusivamente a los niños, se prohíbe la proyección de películas cinematográficas que puedan ejercer en ellos influencias nocivas y que agucen los sentidos para el robo u otros hechos ilícitos”.¹⁴

Dos años después, la revista *La Verdad Católica*, semanario de la Arquidiócesis de Santo Domingo, que llegó a reproducir pensamientos de Franco y hasta el himno de Falange Española, publicaba desde su segundo número la clasificación moral de las

12. *Bahoruco* (agosto 16, 1930), pág. 18.

13. *Recopilación de ordenanzas y reglamentos...*, pág. 133.

14. *ibid.*, pág. 132.



películas, según la revista juvenil española *La Estrella del mar*, e invitaba al público lector a “boicotear las películas reprobables”.¹⁵

Una curiosa clasificación a base de colores, o un rotundo “no”, acompañaba al título de cada película estrenada en el país. Una película “blanca” era “inofensiva en todos los aspectos; si era “azul”, la podían ver los jóvenes, pero no convenía a los niños; si era “rosa”, también resultaba inconveniente para los jóvenes, aunque fuera “moral en su fondo”. Si la película era “roja”, era sencillamente una “obra atrevida por tratar temas escabrosos o escenas inmorales”. Si llevaba el color verde, era sencillamente pornográfica, reservando el calificativo de “negra” a la película “impia u ofensiva para la religión”.¹⁶

El 31 de mayo de 1935, el Poder Ejecutivo ratificaba la ley 916, que regulaba la exhibición de películas aptas para el público infantil, prohibiendo las que resultasen impropias “por inadaptables al grado de desarrollo de sus facultades, perturbadoras en su mayor parte de los sentimientos infantiles por el asunto de dudosa moral que las inspira, y del sistema nervioso de los niños por las fuertes emociones que suscitan en ellos”.¹⁷

Como es de suponer, la mayor parte de las películas que se exhibirán durante las dos décadas siguientes (1940-1960), proceden de los Estados Unidos, cuyas producciones y “estrellas” van ganando la aceptación del público “por la naturalidad con que actúan”, según los resultados arrojados por una encuesta realizada entre los asistentes al Capitolio.

Las películas llamadas “de tesis”, los espectáculos musicales, e incluso las interminables series —uno de los productos que resultó más rentable para la industria de Hollywood—, acaparan la programación de los cines de Santo Domingo, que hace unos años ha cambiado su nombre por el de Ciudad Trujillo. Por las pantallas del Independencia, el Rialto y el Capitolio, desfilaron, sobre todo en los años cuarenta, las series de Tarzán, Kit Carson, Flash Gordon, y los episodios de *El Avispón Verde*, *La Araña Negra*, *La*

15. *La Verdad Católica*, año I, núm. 2 (junio 9, 1935), pág. 1-2.

16. *ibid.*, (junio 16, 1935), pág. 3.

17. *Gaceta Oficial*, núm. 4800 (junio 5, 1935); *Colección de Leyes...* vol. 42, pág. 216-218.



Garra de Hierro, *Buck Rogers* (o “Rogelio el Conquistador”), e infinidad de títulos que, años más tarde, volvería a explorar la televisión con cierto dejo de añoranza.

Aunque se contasen algunas excepciones —el estreno de *Alexander Nevski* en 1940 es una de ellas—, la importación de filmes de otros países, sobre todo en los años de postguerra, ha quedado reducida a algunas películas inglesas y, sobre todo, mejicanas, que tenían la indudable ventaja de estar “habladas y cantadas” en castellano, aunque el sistema sonoro no alcanzase la calidad del usado por los norteamericanos. De la producción española, cuya industria empezaba a consolidarse un poco en esos años, se veía algún que otro ejemplo, tanto en el género de ficción como en el de las “revistas filmicas”.

Como es sabido, el intervalo entre las dos guerras mundiales, sirvió de coyuntura para que se consolidaran Hollywood y Berlín como únicas competidoras en el mercado mundial del cine, mientras Dinamarca, Suecia, Italia y otros países productores, reducían su producción prácticamente a cero. La crisis económica de los años veinte y el Plan Dawes, hicieron que la UFA cayese en manos de los bancos norteamericanos. Y fueron, precisamente, los bancos norteamericanos, los primeros en oponerse al establecimiento del cine sonoro en 1926, porque temían que el problema del idioma fuese un freno al dominio del mercado mundial.

Una vez que el cine alemán se desvinculó de Estados Unidos, y dominó el mercado europeo y el japonés, entró en abierta competencia con los productos de Hollywood, mientras Francia y Gran Bretaña empezaban a recuperarse de la crisis de los años 1924-25. Hasta que, la segunda guerra mundial y la caída de Alemania, abrieron nuevas perspectivas al mercado norteamericano, que ya se había afianzado en Inglaterra y América Latina desde 1939, aunque su producción se había mantenido prácticamente estable en esos años.

ASTROS DOMINICANOS EN HOLLYWOOD

Al iniciarse la década de los cuarenta, la prensa dominicana se hace eco del triunfo de “la Dorothy Lamour del Valle de San Fernando” —la actriz dominicana Africa María Gracia Vidal, conocida en los estudios de Hollywood como María Montez.



María Montez había nacido en Barahona el 6 de junio de 1912, y después de casarse con un banquero irlandés, prueba fortuna en New York como modelo profesional. Poco tiempo después, y separada ya de su esposo, la empresa peliculara Universal Pictures, convencida del atractivo de la actriz dominicana, la contrata para actuar en una película de William Wellman, titulada *Lucky Devils* (1941). “Dentro de tres meses —había dicho la actriz dominicana al entrar en los estudios de la Universal—, todo el mundo me conocerá”.¹⁸ Y, uno tras otro, se sucedieron los éxitos de María Montez, que había elegido su nombre artístico atraída por el apellido de Lola Montez, la célebre bailarina del siglo XIX.

Junto a los “galanes de moda” de la época, como Douglas Fairbanks Jr., Jon Hall, Brian Donlevy y Jean Pierre Aumont, con el que contrajo matrimonio en 1943, la actriz dominicana se convirtió en una de las más cotizadas de Hollywood. A pesar de la poca variedad de papeles que desempeñó, interesada como estaba la industria en explotar lo exótico de su belleza, María Montez llegó a ganar verdadera popularidad, en competencia con estrellas tan destacadas en esos años, como Carole Lombard, Vivien Leigh, Ida Lupino, Irenne Dunne, Hedy Lamarr y otras. En cuanto a los directores de las veintiocho películas en que actuó, si se exceptúa el alemán Max Ophuls, que la dirigió en *La Conquista de un Reino* (“*The Exile*”, 1947), no se distinguieron por su buen gusto o su capacidad creadora. J. Rawlings, Irving Cummings, Arthur Rubin, y el alemán emigrado Robert Siodmak, fueron simples artesanos que supieron acomodarse a un estilo y a un género que representaba pingües beneficios para la industria de Hollywood.

La carrera de María Montez se interrumpió bruscamente el 17 de septiembre de 1951 en su residencia de Suresnes, en las afueras de París. La actriz no llegó a ver concluida su última película, *El Ladrón de Venecia* (“*Il ladro di Venezia*”, 1952), filmada en Italia en 1951 y estrenada en Estados Unidos un año después.

Otro dominicano que participó de algún modo en la industria

18. *La Nación* (julio 12, 1942), pág. 7; M. de Vicens, “Recordando a María Montez en el 30 aniversario de su muerte”, *Suplemento Listín Diario* (octubre 3, 1981), págs. 10-11.



del cine norteamericano, fue Américo Lugo Romero. A partir de marzo de 1940, "el culto intelectual" —así rezaba la publicidad del diario *La Opinión*—, se encargó del comentario en castellano de las actualidades mundiales Pathé ("Pathé Sound News"), cuya exclusiva correspondía en el país al circuito Rialto.

"Semanalmente, este noticiero —decía el espacio encabezado por el gallo cantarín de Pathé News— pondrá a la vista del público dominicano las noticias más sensacionales y los hechos de más actualidad ocurridos en todo el orbe".¹⁹ Junto al noticiero Pathé, se exhibían entonces en los cines de Santo Domingo el *Fox-Movietone*, el *Noticiero Británico* y, esporádicamente, una "Revista Cubana" e incluso otra venezolana.

La lista de dominicanos que aparecía en las pantallas no estaría completa sin mencionar al joven actor vegano Manuel de Moya, que hizo su debut en una película de Robert Snody, titulada *Dí que me quieres*, una producción argentino-norteamericana, con Jorge Lewis, Eva Ortega, Paul Ellis, Martín Garralaga y, por supuesto, Manuel de Moya. La película fue estrenada en el Cine Rialto, en la capital, el sábado 8 de julio de 1939 y, al día siguiente, se exhibió simultáneamente también en el Independencia.²⁰ Era la primera vez que un dominicano aparecía en una película extranjera hablada en castellano, pues aún pasarían tres años para que el público dominicano pudiera ver y oír a la malograda actriz barahonera, y además no podría hacerlo sino en inglés o con doblajes.

En la década de los cincuenta, aparece un nuevo actor dominicano en los estudios de la Metro. Se trata del santiagués Rafael Campos, que hizo su debut, cuando apenas tenía dieciocho años, en la película de Richard Brooks, *Semilla de Maldad* ("Blackboard Jungle", 1955), junto a Glenn Ford, Ann Francis y Louis Calhern. El mismo año, vuelve al plató con *La furia de los justos* ("Trial", 1955), bajo la dirección de Mark Robson, con el mismo Glenn Ford, Dorothy McGuire, Arthur Kennedy, Katy Jurado y el puertorriqueño Juano Hernández.²¹

Después de una corta estancia en Santo Domingo para prota-

19. *La Opinión* (marzo 15, 1940), pág. 5.

20. *Listín Diario* (julio 8, 1939), pág. 2.

21. Cfr. *Ahora*, núm. 385 (marzo 29, 1971), págs. 68-69.



gonizar la comedia de Franklin Domínguez, *Un Party fantasma* (3 de mayo de 1956), Rafael Campos continúa su carrera, que cuenta ya cientos de episodios para la televisión y más de una docena de largometrajes, aunque las dificultades que encuentra un actor latinoamericano en Hollywood, nunca le hayan permitido superar su condición de actor secundario.

Otros actores y actrices dominicanos que han trabajado en cine extranjero, aunque en la década de los sesenta, son Zulema Atala, Flor de Bethania Abreu y Vicente Sangiovanni. La primera participó en Estados Unidos en *Madigan* (Don Giegel, 1968) y *Popi* (Arthur Hiller, 1969), entre otras. Su hija, Flor de Bethania Abreu, ha actuado en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), *España otra vez* (Jaime Camino, 1968), *Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1967), *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1969), y otras. Por su parte, Vicente Sangiovanni, además de participar en *Doctor Zhivago*, desempeñó un papel en *Dulcinea* (Vicente Aranda, 1968). A éstos hay que añadir la actuación de Angel Haché en *Paraíso Ortopédico* (1969), del chileno Patricio Guzmán, filmada en España.

Además de los que han actuado en producciones rodadas en nuestros escenarios, hay un buen número de dominicanos que, en los últimos veinte años, han tomado parte en producciones mejicanas o norteamericanas. Entre ellos, cabe destacar a Margarita Mora, José Jasd, Camilo Carrau, Julio César Imbert, Andrés García y, más recientemente, Charityn Goico, Freddy Beras Goico y el niño John Adames. Margarita Hermann Mora acompañó a José Mojica en *El Capitán Aventurero* (Manuel Penella, 1938); José Jasd (José Antonio Sánchez Delgado) ha participado en *College Confidential* (Albert Zugsmith, 1960), *Savage* (1972) y *Machismo* (1973), ambas dirigidas por Arthur Hunter; Camilo Carrau, después de actuar en la televisión norteamericana, participó en *Monday's Child* (Leopoldo Torre-Nilsson, 1966); Julio César Imbert ha hecho su carrera en la televisión y el cine mejicanos, actuando en *La Molienda* (1977) y *Fuego Negro* (1979), ambas dirigidas por Raúl Fernández. Andrés García ha protagonizado un buen número de filmes en Méjico, sobre todo una decena de episodios de *Chanoc*, además de *Dos orquídeas para los cuervos* (Tulio Demichelli, 1978), *Manaos* (Alberto Figueroa, 1980) y *Una gallina muy ponedora* (Rafael Portillo, 1982), entre casi una



docena de filmes en menos de una década. Ya en la década de los ochenta, destacan el niño John Adames, que desempeñó uno de los papeles principales en *Gloria* (John Cassavettes, 1980), junto a Gena Rowlands, y, sobre todo, Charityn Goico, que protagonizó la producción puertorriqueña *Prohibido amar en Nueva York* (Enrique Gómez Badillo, 1982), acompañada de Freddy Beras Goico.

PRODUCCION DOCUMENTAL DOMINICANA: ESCASA Y COMPROMETIDA

Cuando aún no se disponía de medios suficientes para elaborar documentales de propaganda en el país, la General Business Film, fue contratada para filmar dos cortometrajes para exhibirlos en el pabellón dominicano de la Feria Mundial de New York en 1939. Ambos eran en 16 mm. y color, y cubrían un panorama de la República Dominicana en los nueve años de lo que se denominaba ya “Era de Trujillo” y, sobre todo, la industria azucarera.²²

En 1947, el camarógrafo Rudy Unger se dedica a la realización de documentales de propaganda, al servicio del Partido Dominicano. Así, con ocasión de la llamada “Marcha del Trabajo” pro reelección de Trujillo, que tuvo como escenario la ciudad de Santiago el 30 de marzo de ese mismo año, Rudy Unger Colorao filma el documental *Palmas Dominicanas*, que recorre el país, exhibiéndose precisamente en los locales del Partido Dominicano, a partir de febrero de 1948.²³

Un año después, el 23 de octubre de 1949, se exhibe por primera vez el *Noticiero de la Voz Dominicana*, el primer noticiero hecho en el país, que recogía “los momentos culminantes de las celebraciones efectuadas en el país con motivo del día de la raza”. Este primer número del *Noticiero de la Voz Dominicana*, incluía además “un historial cinematográfico del circuito radial de La Voz

22. *Listín Diario*, (julio 28, 1939), págs. 1 y 6.

23. *La Nación*, (febrero 12, 1948), pág. 3.



Dominicana, y una cinta documental de las fuerzas armadas de la República".²⁴

Hasta entonces, sólo algunos números de los noticieros que se exhibían en los circuitos del país, estaban dedicados a la República Dominicana. Así, el noticiero de la Metro-Goldwin-Mayer, producido por la Hearst Corporation a partir de 1928, había dedicado su número de fines de agosto de 1946 a las celebraciones del 450 aniversario de la fundación de la capital, incluyendo una reseña del terremoto que azotó ese día al país, y un recorrido por el interior.²⁵ Años antes, uno de los números de la reconocida revista filmica *The March of Time*, producida por Time Inc., a partir de 1935, provocó una enérgica nota diplomática de protesta del gobierno dominicano, y aunque el Departamento de Estado norteamericano se desentendió del asunto, el recién inaugurado noticiero fue retirado ese mes de la pantalla del Radio City Music Hall, simplemente porque Trujillo consideró ofensivo el tratamiento que le dispensaba *The March of Time*.²⁶

A partir de los años cincuenta, dos cineastas se dedicarán a la producción de documentales y noticieros en el país: Manuel Báez y Eugenio Fontana. El primero, hijo del reconocido fotógrafo Tuto Báez, realiza en 1952 el primer noticiero deportivo, *Deportivas Brugal*, a base de reportajes de los juegos del campeonato de baseball profesional. El noticiero se exhibía en el circuito Rialto, acompañado de la narración de Félix Acosta Núñez, y posteriormente de Max Reynoso, en un disco gramofónico que simulaba sonido sincrónico.

El mismo Manuel Báez filmó, junto a su hermano Adolfo, el primer documental con sonido óptico, valiéndose de una cámara Auricon Cine-Voice de 16 mm. Se trataba de las ceremonias de toma de posesión de Héctor Trujillo el 16 de agosto de 1952, ante el Palacio del Congreso Nacional, en el Parque Colón. La Voz Dominicana, que inauguraría su planta de televisión un mes más tarde, exhibió este primer documental sonoro, así como un medio-

24. *El Caribe*. (octubre 10, 1949), pág. 52.

25. *La Nación*, (agosto 30, 1946), pág. 7.

26. Cfr. Robert T. Elson, "Time marches on the screen", en Richard M. Balsan, *Nonfiction Film Theory and criticism*, pág. 107.



metraje, que Manuel Báez elaboró posteriormente, a base del material filmado en la toma de posesión, con guión de Germán Soriano y la narración de Max Reynoso, y que recorrería el país gracias a las unidades móviles del Partido Dominicano.

Unos años después, con guión de Otto González y Fidencio Garris, el mismo Manuel Báez realiza el primer documental dominicano en 35 mm. y en color. Se trata del documental propagandístico titulado *Ganadería: Riqueza nacional* (1958), al que siguieron otros, de los que apenas queda noticia.

También en la década de los cincuenta, se incorpora a la producción de documentales de propaganda política del régimen el productor italiano Eugenio Fontana, que residía en el país desde unos años atrás, y se hizo cargo del Departamento de Cine de “La Voz Dominicana”. Eugenio Fontana había participado en la producción de filmes de corte abiertamente fascista, como *El escuadrón blanco* (“Squadrone bianco”, 1936), dirigido por Augusto Genina, ganador del Premio Especial del Festival de Venecia del mismo año. Al terminar la guerra, y cuando el neo-realismo es un hecho, Fontana produce *Cristo prohibido* (“Il Cristo proibito”, 1950), la única película dirigida por Curzio Malaparte, según su novela homónima.²⁷

Poco tiempo después de estar al frente del Departamento de Cine, y al celebrarse un aniversario más de la fundación de “La Voz Dominicana”, en agosto de 1955, se anuncia pomposamente la creación de la industria cinematográfica dominicana, cuyo primer proyecto sería la filmación, a un costo de 150,000 pesos, de *La reina del merengue*. La proyectada industria no pasó de ahí, y Fontana continuó su trabajo de documentalista, hasta su muerte, el 26 de diciembre de 1961. Bajo su dirección trabajaron como camarógrafos Nelson Rodríguez, Vinicio Hernández Mota, Euclides Rodríguez, César Concepción y Ricardo Thorman, que filmarían miles de pies de película del duelo y entierro de Trujillo en junio de 1961, actualmente en poder de la Cinemateca Nacional.²⁸

27. Cfr. Parker Tyler, *Classics of the foreign film*, págs. 202-205.

28. Cfr. *La Nación*, (junio 6, 1961), pág. 19.



CRECIMIENTO DEL NEGOCIO DEL ESPECTACULO

Al finalizar la década de los años cuarenta, la capital contaba con trece salas de cine, y eran relativamente pocas las localidades del país que tenían un local estable para la exhibición de películas, a excepción de La Vega, Moca, Santiago, Azua, Barahona, Montecristi, San Pedro de Macorís, Baní, San Cristóbal y algunas poblaciones más.

Al finalizar la década de los cincuenta, la capital cuenta ya con veintiuna salas de cine, y el país dispone de setenta y cuatro. Poblaciones como El Cercado, La Descubierta, Fantino, Dajabón, Los Llanos, Bonao, Pimentel, Villa Riva, Salcedo, Tenares, Neiba y Pedernales, entre otras, cuentan ya, al menos, con una sala de cine.

En realidad, el panorama de los primeros treinta años de cine en Santo Domingo, ha sufrido un cambio notable. El cine como espectáculo, ha logrado arraigar en el público dominicano, incluso de las capas inferiores de la escala social, quizás por la reducción que han ido sufriendo los espectáculos vivos, y sobre todo las acostumbradas visitas de compañías extranjeras, como sucedió durante los primeros años del siglo. El vocabulario refleja, mantiene el nombre de "teatro" a cualquier local de espectáculos, y sólo lentamente se adapta el público al vocablo "cine" en las décadas siguientes.

En la década de los sesenta, la capital aumenta de nuevo las salas de cine, que pronto alcanzarán la cifra de treinta, mientras otras ciudades del interior siguen el mismo ritmo de crecimiento en el negocio del espectáculo. Se mantienen, sin embargo, en muchos lugares, los "cines ambulantes", valiéndose de proyectores de 16 mm., lo mismo que se mantuvieron en los años treinta y cuarenta algunos "kinetoscopios" ambulantes en algunas esquinas de la capital.

Este crecimiento y expansión del negocio del cine requería de una legislación actualizada y, el 7 de marzo de 1949, Trujillo promulga la ley 1951, sobre espectáculos públicos y radiofonía, que sería completada cuatro meses después, al sancionar el Reglamento número 5906 (5 de julio de 1949), sustituido seis años



después con la sanción del Reglamento 995, del 13 de julio de 1955.²⁹

La década de los sesenta, marcada en su primer año por la ruptura del régimen político, abre otro paréntesis en la vida social y en la actividad intelectual y artística de la República Dominicana, aunque tenga características especiales que lo distinguen del paréntesis efímero de comienzos de siglo.

En esa coyuntura, y cuando el país lucha obsesivamente por borrar las huellas del régimen de los treinta años —la “destrujillización” desesperada—, surge un nuevo intento de incorporar el cine a la marcha de las artes, con el filme de Franklin Domínguez y Clarke Johnson, *La Silla*, estrenado en el Teatro Colón, de Santiago, el 26 de enero de 1963, con la etiqueta de “la primera producción fílmica de largo metraje que se produce de nacionalidad dominicana”.³⁰

BALANCE DE TREINTA AÑOS DE CINE: UN LARGO COMPAS DE ESPERA

El inicio del segundo período de esta historia del desarrollo del cine en Santo Domingo —el período del cine sonoro— coincide con el establecimiento de un régimen político autocrático, aunque se guardasen ciertas apariencias democráticas convenientes.

Al tiempo que se instalaban como fórmula política inevitable el militarismo, el nepotismo, la adulación y el terror, se desarrollaba cierta cultura material en términos de construcciones, desarrollo urbanístico, extensión de las redes de comunicación, etc., y cierto florecimiento de las artes y las letras, evidentemente sometidas al sistema político. Esto no fue obstáculo, sin embargo, para que muchos escritores desarrollaran una importante labor, y que incluso pudieran eludir el sometimiento ideológico, la “literatura laudatoria”, y hasta la persecución.

El desarrollo de un capitalismo industrial “particularizado”, incluso permitiéndose ciertos ribetes de nacionalismo e indepen-

29. *Gaceta Oficial*, núm 7863, (julio 23, 1955).

30. *El Caribe*, (mayo 13, 1962), pág. 13.



dencia, sirvió de sustentación a la expansión cultural antes mencionada. El desarrollo del sistema de enseñanza como arma política, y en evidente ruptura con los moldes del positivismo hostosiano, la atención que se le prestó a las artes tradicionales, e incluso a la educación universitaria, son algunos de los rasgos que caracterizarían el llamado “trujillismo socio-cultural”, que se fortaleció precisamente a la sombra de una política de expansión económica, una vez salvada la etapa de saneamiento financiero de los primeros diez años.

Hay quienes ven en la “Era de Trujillo” la culminación lógica de cierto “redentorismo político”, que muchos habían compartido desde los primeros años del siglo XX, y que algunos intelectuales habían formulado en sus escritos, basándose en la incapacidad política del pueblo dominicano para gobernarse “sin tiranía y despotismo”. Lo cierto es que los “ideólogos” del régimen supieron explotar ese “redentorismo”, para dotar al sistema implantado en 1930 de una justificación que validara sus actuaciones y hasta su razón de ser. El racismo histórico, y la falta de fe en el pueblo dominicano, adoptaron nuevas formas de expresión. Ahora se hablaba del peligro del vecino del Oeste, como agente contaminador de la raza, y de la seguridad de un régimen autocrático, que acabase con los vaivenes de una democracia ilusoria.

La propaganda trujillista, sin embargo, supo aprovechar todo esto, y logró desarrollar cierto “optimismo nacionalista” —sería exagerado llamarlo “chauvinismo”— que, ante las señales de progreso material, fue convenciendo a los dominicanos “de su propia capacidad para avanzar por sí mismos”, sin necesidad de empequeñecerse mirando siempre hacia el modelo lejano e inalcanzable del Norte.³¹

En realidad, ese optimismo era explotado por la propaganda del régimen. De ahí, la creación del Departamento de Cine de “La Voz Dominicana” en los años cincuenta, y el énfasis en la producción de documentales propagandísticos. Era el único género cinematográfico que le interesaba al régimen de Trujillo.

31. Cfr. F. Moya Pons, “Modernización y cambios en la República Dominicana”, en Bernardo Vega y otros, *Ensayos sobre cultura dominicana*, pág. 245.



Por otro lado, una lista de las películas exhibidas en el país entre 1930 y 1961, quizás nos podría dar una idea, a base de evidentes inferencias, del variante gusto del público dominicano. Pero, sobre todo, nos revelaría el interés que podía tener el régimen en facilitar entretenimiento fácil, relativamente barato, y políticamente inofensivo.

A pesar de las alertas morales de algunos grupos, el gobierno y sus "intérpretes" reconocían que el cine podía ser un instrumento más de sometimiento cívico, aunque prefiriesen llamarlo "vehículo de cultura". Probablemente con ese criterio, permitió el gobierno en la década de los cincuenta que el dominico-italiano — Gabriele Sinaldi, de la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC), hablase por primera vez de "Cultura cinematográfica: solución integral", o que la Acción Católica iniciase los primeros intentos de cine-forum, que madurarían definitivamente a partir de los años sesenta, como una nueva actitud crítica frente al cine.

El establecimiento de una comisión de censura, dotó al régimen de un mecanismo de depuración necesario, para que el cine —a falta de teatro auténticamente dominicano—, no se convirtiera en una experiencia catártica, y se mantuviese dentro de los márgenes de un espectáculo relajante sin pretensiones.

Las películas que se exhibían en nuestros cines en los años cincuenta, fueron diversificándose un tanto, con relación a la década anterior. Las producciones norteamericanas de los años treinta y cuarenta, dieron paso a producciones mejicanas, francesas, y un buen número de españolas, sobre todo a partir de la firma de convenios de intercambio comercial y cultural con el gobierno de Madrid en 1954. Pero, unas y otras, eran cuidadosamente seleccionadas —las españolas pasaban antes por un tamiz más fino en su país—, para que cumpliesen con las exigencias del control ideológico del sistema.

La producción nacional de largometrajes no le interesaba realmente al gobierno de Trujillo, que estaba en condiciones óptimas de legislar en defensa de una industria cinematográfica nacional, aunque incipiente, como lo había hecho España bajo un régimen semejante, aunque sólo fuera estableciendo la obligatoriedad de realizar el doblaje de los anuncios en nuestros estudios. Pero, producir largometrajes de ficción, hubiera supuesto la apari-



ción de una nueva “clase” de técnicos, actores, escenógrafos, editores, libretistas, etc., cuya preparación hubiera requerido el contacto —en el país o en el exterior— con artistas y escritores, que pertenecían a un mundo socio-cultural, donde la libertad de expresión y disensión eran parte imprescindible de su vivencia. Y, hubiera supuesto, más tarde, acudir a festivales internacionales, como requisito para abrir mercados al cine nacional.

Por lo demás, los guionistas dominicanos —hubieran tenido que ser los mismos dramaturgos y comediógrafos—, una vez agotados los asuntos vanales del folklorismo fácil, y las inevitables loas al régimen, hubieran recurrido, supuesta una apertura ideológica, a la novelística dominicana para nutrirse de temas, con grave riesgo de reflejar lo que realmente éramos, aunque sólo se hubiese llevado a la pantalla obras como *El Montero*, de Bonó, o *Engracia y Antoñita*, de Billini.

Por la misma razón, el teatro dominicano fue, durante mucho tiempo, una de esas rarezas que aparecían en la capital de tarde en tarde. Una tiranía, aunque se esmere en facilitar diversión al pueblo, además de deportes o vida relativamente holgada, sospechará siempre de cualquier manifestación festiva y, sobre todo, de un espectáculo social como el teatro, con un historial de denuncia social, como había sucedido en Santo Domingo y en la América de origen hispánico, durante el siglo XIX. La “Era de Trujillo” sumió al teatro dominicano en una etapa de atrofia, de la que tardaría mucho en recuperarse.

A pesar de fundarse una escuela de teatro con profesores extranjeros, de construirse locales adecuados, y de estrenarse obras de autores dominicanos, predominaba el teatro español decadente y algunas traducciones de la dramaturgia norteamericana (Miller, O’Neill, Williams) o inglesa (J. B. Priestley), que se veían obligadas a competir con la visita esporádica de alguna compañía española de segunda categoría, que nunca se arriesgaría a presentar en un escenario dominicano *Fuenteovejuna* o *Tirano Banderas*.

Si analizamos en detalle el porqué de la ausencia del cine en estos años de relativo progreso económico e incluso cultural, tenemos que reconocer, por lo menos, la existencia de dos factores



determinantes: 1. Incapacidad profesional, y 2. Falta de financiamiento, e incosteabilidad por falta de mercado.

La incapacidad profesional es evidente, desde el momento en que los dominicanos, salvo raras excepciones, no tuvieron posibilidades de asistir a centros de entrenamiento del extranjero, y la mayor parte de los que realizaban cine eran simples autodidactas. Si a esto se añade la atrofia cultural que detectaba ya en los años cuarenta el profesor Jesús de Galíndez entre la juventud universitaria dominicana, no es difícil comprender que la incapacidad para hacer cine era un obstáculo más que evidente para establecer una industria nacional.

A la incapacidad profesional, hay que añadir la falta de equipos adecuados y, sobre todo, la ausencia de capital, imprescindible para la puesta en marcha del cine como industria rentable. La falta de canales de distribución, desamparados de una legislación precisa que protegiera a los filmes nacionales, hacía prácticamente imposible el mantenimiento de una industria semejante en Santo Domingo, aunque Trujillo anunciase pomposamente su establecimiento en 1955.

Hay que reconocer que, aunque requiere de un capital mayor que otros medios, el cine es un espectáculo asequible, por su bajo precio, a una gran parte de la población. Y, un régimen tiránico tiene que vigilar mucho más las manifestaciones culturales masivas, como decíamos antes, que la actividad literaria o pictórica.

Un libro, con un costo de producción relativamente bajo, llegará a un número reducido de lectores, y sus ideas, por mucha difusión que alcancen, tardarían en ser conocidas y, más aún, en hacerse patrimonio del pueblo. Una película, por el contrario, encontrará eco inmediato en una gran masa del pueblo, por lo directo de su lenguaje, lo sugerente de las imágenes, y la facilidad relativa de comprensión, sin una preparación como la que requiere la literatura. Además, el cine es un “hecho político”, como afirma Fernando Solanas, que “viene a confirmar, negar o corregir los niveles de conciencia existentes en los espectadores (el pueblo), y



por lo tanto alcanza incidencias traducibles siempre en términos políticos”, incluso diferentes de las que esperaban sus autores.³²

Si un gobierno de fuerza, de uno u otro signo, sabe reconocer en el cine una de las armas de mayor efectividad propagandística, sabe también al peligro que se expone si permite la existencia de un cine libre, no comprometido y crítico. Y, como es obvio, el régimen de fuerza de Trujillo no estaba dispuesto a correr ese riesgo.

Se instituyeron los premios anuales de literatura en 1955, “como estímulo a la producción bibliográfica dominicana”, y para promover en los escritores dominicanos “la tendencia al conocimiento y divulgación de los problemas característicos de la vida dominicana”, como más adelante se haría con las artes plásticas.³³ El cine, sin embargo, no pasó de ser un proyecto irrealizable.

El surgimiento de un cine clandestino dominicano, era tan irrealizable también, como la instalación de esa industria por parte del Estado. Aunque algunos jóvenes ya se sentían inclinados al cine en la década de los cincuenta, sus actividades tenían que contar con el beneplácito del régimen. Así sucedió con grupos de cine amateur, como el Estudio Acosta-Driscoll Film, en 1957, en el que participaban Felipe Acosta Estrella y Camilo Carrau entre otros, o la denominada Sociedad Fílmica y Cultural, fundada en Haina en 1956.³⁴

La aparición de un cine dominicano en el exilio, como sucedería después en Argentina, Bolivia o Haití, hubiera sido tan arriesgado como hacer cine clandestino en Santo Domingo. El omnipresente aparato de inteligencia del régimen, hubiera hecho abortar cualquier intento de un “cine contrainformación”, tanto por parte de un cineasta dominicano exiliado, como por parte de un extranjero que simpatizase con la lucha anti-trujillista.

32. F. Solanas y Octavio Getino, *Cine, Cultura y Descolonización*, pág. 125.

33. Héctor B. Trujillo, *Discursos y mensajes*, tomo II. Madrid, 1957, pág. 52.

34. Cfr. *El Caribe*, (marzo 7, 1957), pág. 14; *ibid.*, (febrero 10, 1957), pág. 52.



El lastre dejado por el sometimiento ideológico y cultural de esos treinta años de régimen autocrático, marcó toda tentativa de usar el cine como medio de expresión política, a la hora de ensayar la libertad. Hasta cierto punto, los dominicanos de esa época tuvieron que ponerse al día, incluso en literatura. Era preciso saber qué había sucedido alrededor nuestro durante los años de la tiranía, para poder encontrar de nuevo nuestro módulo en la marcha de la Historia del continente.

Esa actualización precipitada, hizo que pasaran muchos años antes de poder hablar de cine. Aun entonces, muchos obstáculos habría que salvar para que el cine se convirtiese en algo deseable y realizable en los veinte años siguientes.





TERCERA ETAPA

“No hay nadie, en este mundo dominado por la técnica, que no haya sufrido la influencia del cine. Incluso no habiendo ido nunca al cine en su vida, el hombre sufre su influencia”.

Glauber Rocha

¡LEONOR! ¡Hoy! ¡LEONOR! ¡Hoy! ¡LEONOR! ¡Hoy!

¿QUIENES SON RESPONSABLES DE QUE TRUJILLO SE MANTUVIERA 30 AÑOS EN EL PODER?

¿LOS GOBERNANTES DE AMERICA? ¿LA IGLESIA? ¿LOS MILITARES? ¿LOS CATEDRATICOS UNIVERSITARIOS? ACASO, ¿TU MISMO, DOMINICANO?

TODAS ESTAS PREGUNTAS TIENEN UNA RESPUESTA EN LA YA CONSIGNADA PRIMERA PELICULA DOMINICANA



¡LA PELÍCULA QUE NINGUN DOMINICANO DEBE DEJAR DE VER!

"Enérgica protesta. Ejemplo para la juventud"

(La Información, Santiago)

"La Silla está lograda con una sencillez, que sólo puede lograrse con el completo dominio de la técnica".

(Héctor Western González, La Nación)

"Un film de un solo actor, sin paisaje, sin otro contrapunto que el simbolismo que encarna la silla frente a unos imaginarios jueces, supone un árido conjunto de dificultades que superar y qué resolver. Primero lograr la amenidad, después el enfoque cinematográfico. Ambas cosas han sido obtenidas con, esfuerzo y mérito positivo" (J. M. García Rodríguez, El Caribe).

"La Silla está llamada a convertirse en un clásico del cine por su valor histórico y artístico" (Juanita Hall, estrella de south Pacific)

¡LA CRITICA Y EL PUBLICO LO DICEN!



¡ES UNA GRAN PELICUA!

Leonor-Hoy-Tandas de 5:15 y 8:15-RD\$1.00 todos

Anuncio de la segunda exhibición de La Silla en Santo Domingo, después de su estreno nacional en Santiago el 9 de febrero de 1963.

Procedencia: **El Caribe** (febrero 20, 1963), pág. 19.



TITUBEOS Y ESPERANZAS (1961 - 1981)

El inicio de la década de los sesenta representa para el cine mundial, entre otras cosas, el afianzamiento del denominado “Neorrealismo burgués”, con los premios otorgados en 1961 a Federico Fellini (*La Dolce Vita*) y Michelangelo Antonioni (*L’Aventura*), en el Festival de Cannes, la entrada en el mercado de Occidente del cine japonés, y el surgimiento del llamado *cine clandestino* (“underground cinema”), con ínfulas de cine experimental, sobre todo en los Estados Unidos.

Pronto surgirá en Inglaterra un movimiento renovador, que seguirá los pasos de la “Nouvelle vague” francesa, y pretende romper los moldes estéticos y la mitología personalista de los “académicos”. España seguirá lamentándose de la pobreza de sus creadores, si exceptuamos al auto-exiliado Buñuel, y en América Latina, Brasil asomará como un nuevo valor, con otro movimiento de amplios vuelos —el “Cinema nuovo”—, mientras Cuba da sus primeros pasos en un cine comprometido —precisamente con el trabajo pionero de un dominicano ausente—, que sorprenderá en poco tiempo, por su seriedad y su fresca renovadora.

Hasta que los dominicanos creen ver el fin de la tiranía, la madrugada del 31 de mayo de 1961, prácticamente se desconoce en Santo Domingo el nuevo cine francés. Antonioni o Kurosawa son apenas nombres, y del nuevo cine latinoamericano ha quedado la imagen tediosa y pobre de una ranchera a destiempo, un



melodrama soporífero o la verborrea sin complicaciones de una comedia de Cantinflas.

Los comentaristas de cine de esa década, destacaron el estreno de filmes de cierta categoría, como *Las vacaciones de M. Hulot* (Jacques Tati), *La Strada* (Federico Fellini), *Dios necesita hombres* (Jean Delannoy) o *Al Este del Paraíso* (Elia Kazan), estrenados en 1956, *Marcelino Pan y Vino* (Ladislao Wajda) y *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga), estrenados en 1957, aunque no constituyeran éxitos comerciales, y su permanencia en cartel no pasara de cuatro días. La incipiente crítica de cine de la prensa dominicana empieza, sin embargo, a salir de la etapa literaria, en busca de otros elementos de juicio para valorar un filme.

OTRA VEZ “LA PRIMERA PELICULA DOMINICANA”

La comparecencia de los políticos exiliados, hace que la televisión se convierta en un espectáculo nuevo, incluso más atractivo que el cine, y se contagie también de la euforia propia de haberse desembarazado de un régimen de fuerza. En los meses que preceden a las elecciones de 1962, los cines de Santo Domingo anuncian la exhibición de una serie de “documentos históricos”, como *Hombres de América* (“La invasión de Cayo Confites”) o *Yo sabía demasiado*, que decía ser “la reveladora versión cinematográfica de lo que se cree fue el secuestro y asesinato del profesor Jesús Galíndez”.¹

En esa coyuntura, precisamente, surge el proyecto de filmar *La Silla*, un monólogo del dramaturgo y comediógrafo Franklin Domínguez, que trata de reflejar el sentimiento de culpabilidad de quienes no tuvieron más remedio que someterse para sobrevivir, de una forma u otra, a los años de la tiranía de Trujillo.

Luis Manuel González, el único personaje vivo de *La Silla*, dice tener veinticinco años y ser dominicano. Como tantos otros de su edad, aprendió desde niño que un hombre era dueño y señor de todo cuanto había en este pedazo de tierra, incluyendo los títulos más inauditos. Como tantos otros de su edad, aprendió el único

1. *El Caribe* (enero 24, 1962), pág. 14.



género literario en uso, y solicitó un empleo en el gobierno. Como tantos otros, fue capturado por tomar parte en una conspiración contra el régimen, encarcelado y torturado. Incapaz de resistir los perros, las descargas eléctricas, los interminables interrogatorios, la desnudez, la luz enceguecedora, el joven delata a sus compañeros. Ha pasado el tiempo, y el joven ha logrado ver la libertad, a fines de 1961. Pero, como tantos otros de su edad, se siente culpable, y teme verse una vez más en el banquillo, ante el dedo acusador de los muertos.

“Sí, sí; que me condenen los muertos —dice el protagonista de *La Silla*—, y que me griten y me acusen, y me escupan al rostro. Yo lo merezco todo. Todo, todo”.

La desesperanza se ceba en el ánimo de Luis Manuel González, como en tantos otros de su edad. “No hay, ciertamente, un final. Las consecuencias de una dictadura —dice el joven protagonista en los últimos segundos del filme— no permiten un final preciso y claro. Las dictaduras se prolongan más allá de sus caídas, en los que las fabricaron y ayudaron a su afianzamiento y, dolorosamente, en los que las sufrieron y las recuerdan”.

Con esa nota de sinceridad, aunque con tintes tan oscuros, concluye esta obra original y honesta de Franklin Domínguez, con la actuación de Camilo Carrau. Clark Johnson, director de fotografía, Phil Macy, sonido, e Israel Ortiz, editor, completan el equipo responsable de esta obra, que la prensa y su propio autor calificaron pronto de “primera película profesional dominicana”.

Después de su “première mundial” en el Teatro Colón, de Santiago, la prensa desplegó una amplia campaña previa al estreno en el Teatro Elite de la capital, el día 9 de febrero de 1963, en una función especial, para exhibirse varios días después en el Teatro Leonor, con motivo de las fiestas de toma de posesión del nuevo gobierno.

“¿Quiénes son los responsables de que Trujillo se mantuviera treinta años en el poder? —decía el reclamo publicitario de la película. “¿Los gobernantes de América? ¿La Iglesia? ¿Los militares? ¿Los catedráticos universitarios? Acaso, ¿tú mismo, dominicano?”



Todas estas preguntas tienen una respuesta en la ya consagrada primera película dominicana”.²

La crítica agotó los adjetivos, y el estreno de “la primera película dominicana” se convirtió en tema obligado de conversación y materia para muchos comentarios periodísticos. “Un film de un solo actor, sin paisaje, —decía J. M. García Rodríguez, crítico de *El Caribe*— sin otro contrapunto que el simbolismo que encarna la silla frente a los imaginarios jueces, supone un árido conjunto de dificultades que superar y que resolver. Primero, lograr la amenidad; después, el enfoque cinematográfico. Ambas cosas han sido obtenidas con esfuerzo y mérito positivo”.³ Y, la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos, se apresuró a recomendar la película al público dominicano “por considerarla una película de alto valor histórico y artístico, merecedora de la mejor acogida”.⁴

El énfasis que se puso en considerar a la obra de Domínguez como la primera película dominicana, encontró respuesta en algunas personas que aún recordaban el trabajo de Francisco Palau en los años veinte. Un artículo de Gustavo Guerrero, aparecido pocos días después del estreno de *La Silla* en la capital, negaba que fuese la primera hecha en Santo Domingo. Su autor recordaba, con evidente mala memoria, que *Las emboscadas de Cupido* (1924), y sólo ella, merecía llamarse la primera película dominicana.⁵ Franklin Domínguez respondió unas semanas después que su obra tenía legítimo derecho a considerarse la primera, porque se trataba de cine profesional, hecho por profesionales, y no simplemente un trabajo de aficionados, como aquellos primeros tanteos de Francisco Palau.⁶

2. *ibid.*, (febrero 20, 1963), pág. 19.

3. *ibid.*, pág. 19.

4. *ibid.*, (febrero 9, 1963), pág. 19.

5. G. Guerrero, “*La Silla* no es la primera película dominicana”, *Ahora*, núm. 28 (1ra. quincena marzo 1963), pág. 36. Según el autor, la película de Palau no tuvo éxito, porque en esos días agotaba una temporada de zarzuela en el Teatro Colón la compañía Marina Ughetti.

6. *Ahora*, núm. 30 (1ra. quincena abril 1963), pág. 18.



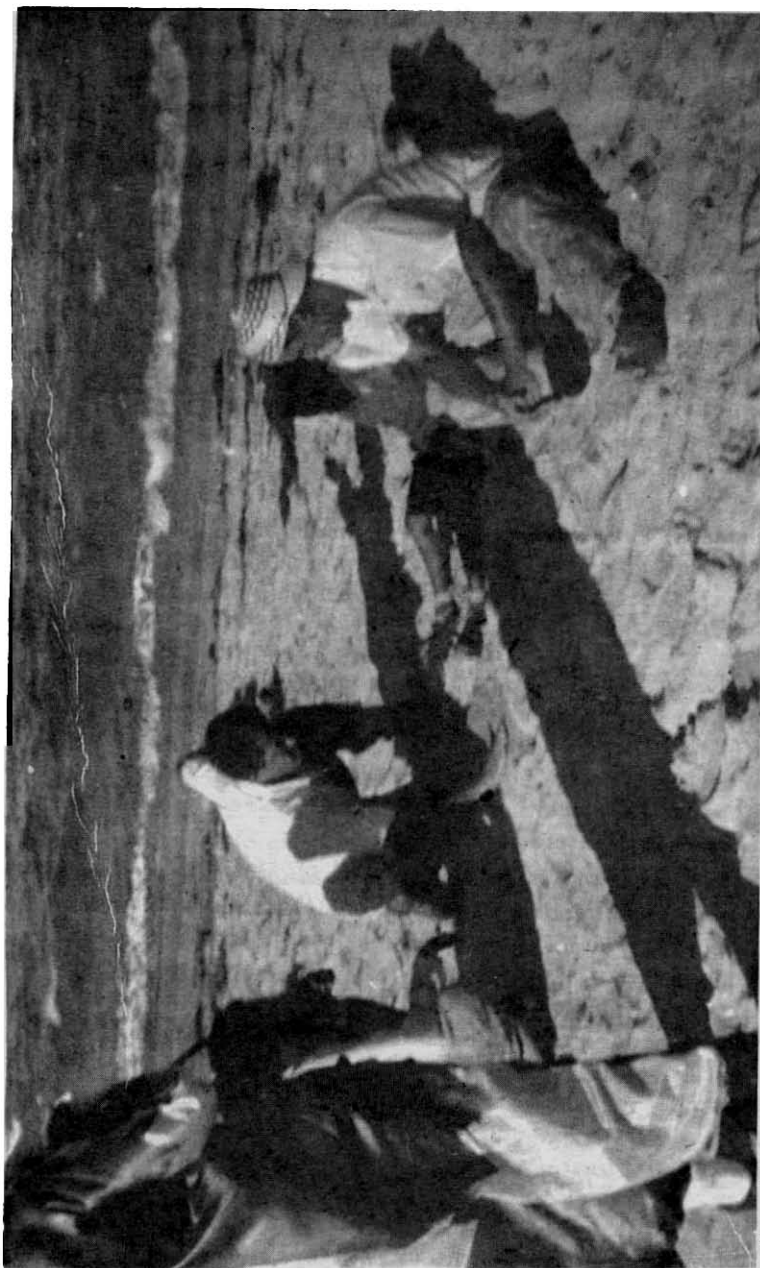
Independientemente del problema de la amnesia histórica —más que justificada en esa coyuntura de 1963—, y del asunto de la primacía de *La Silla*, hay que reconocer que muchos dominicanos vieron en esta obra de Domínguez un ejemplo de lo que se podía hacer, sobre todo en ese momento, en que se vislumbraba la libertad tan esperada. Su valor como documento histórico se mantiene todavía, veinte años después de su estreno. Pero, hay algo más que muchos descubren, incluso hoy, al ver de nuevo *La Silla*. “Sorprende —decía Arturo Rodríguez— lo bien elaborada que está esta película al lado de otras producciones criollas. Buena fotografía, buena iluminación y buen uso del lenguaje cinematográfico. Franklin Domínguez, su autor, es un hombre esencialmente de teatro, y por eso los monólogos de este film suenan a teatrales, pero esta teatralidad es compensada con una excelente actuación de Camilo Carrau y con el buen uso de símbolos visuales, obligados por la economía, pero también sumamente ajustados. Creemos que *La Silla* nunca hará quedar mal a la historia del cine dominicano y que hoy sirve de recordatorio de una época maldita a muchos, y como advertencia a las nuevas generaciones”.⁷

La Silla sirvió de aliciente a otros dominicanos que soñaban con hacer cine, y la breve apertura democrática de comienzos de los sesenta sirvió de catalizador para una serie de actividades paralelas, como el movimiento de cine-clubes, y los primeros cursos de apreciación cinematográfica, que se extenderían hasta la década de los setenta.

Adelantándose al estreno de *La Silla*, y con motivo de la campaña electoral de 1962, el fotógrafo Max Pou, que había trabajado como camarógrafo de televisión desde 1952, realiza *Vía Libre*, un cortometraje de propaganda en 35 mm., acerca del sentido que tenían las primeras elecciones libres de los últimos treinta y ocho años de historia dominicana. Por esos mismos días, Hugo Mateo y la camarógrafa Aidelisa de Marchena, que trabajaba en la Vigue Films, de Puerto Rico, realizan para la agrupación de ex-presos políticos, un documental de unos quince minutos, titulado *30 de Mayo: Gesta libertadora*, que a pesar de sus defectos técnicos y lo

7. *Ultima Hora* (octubre 8, 1979), pág. 18.





*Oscar Torres en un momento del rodaje del cortometraje **Neném de la ruta morea**, realizado en **Puerto Rico en 1955**.*

grandilocuente de la narración, representa un intento más por hablar en imágenes, después de tantos años de silencio y de ceguera.

El nuevo paréntesis que abre la caída del gobierno constitucional de Juan Bosch y, dos años después, la revolución constitucionalista, hace que los cineastas dominicanos interrumpan bruscamente lo que parecía ser un buen comienzo en 1962. Mientras la pintura, la poesía y la narrativa, supieron aprovechar la experiencia de la guerra civil para traducirla después a su propio lenguaje, lo costoso del equipo y de la producción cinematográfica, impidió que pudiera estar presente el cine en esa coyuntura para poderla reflejar, o sencillamente dejar constancia documental de ella. Sólo los camarógrafos al servicio de la televisora estatal, pudieron filmar miles de pies de celuloide de 16 mm. de los hechos más destacados de esos meses de lucha callejera.

LABOR EDUCATIVA Y TRABAJOS DOCUMENTALES

En el verano de 1967, y después de haberse iniciado meses atrás los cine-debate o cine-forum, a cargo de grupos como la sociedad cultural "La Máscara", el Cine Club Estudiantil o el Centro de Orientación Cinematográfica (COC), la Universidad Autónoma de Santo Domingo patrocina el primer curso de apreciación cinematográfica, a cargo de José L. Sáez, que, como otros compatriotas, había tenido la oportunidad de hacer estudios de cine en el extranjero.

Fruto de esos primeros cursos de la UASD, sale a la luz pública en 1974, el libro *Teoría del Cine: apuntes sobre el arte de nuestro tiempo*, la primera obra especializada que se publicaba en el país, si se exceptúan dos folletos aparecidos en San Pedro de Macorís, en la década de los cincuenta, obra de Manuel Bernhardt.⁸

En 1967, el productor cubano emigrado Eduardo A. Palmer,

8. M. Bernhardt, *Apuntes Cinematográficos*. San Pedro de Macorís: Imprenta Bitongo, 1953. 19 págs.; *Galería Cinematográfica internacional*. San Pedro de Macorís, 1952. 28 págs.



realiza un cortometraje titulado *Nuestra Historia*, y, un año después, produce el mediodmetraje en 35 mm y color, *El esfuerzo de un pueblo*, con la dirección y fotografía de Max Pou, que participaría en el Décimo Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino (Bilbao), en 1968. El mismo equipo, incluyendo al camarógrafo R. Thorman, realiza *Carnaval* (1969), un documental "turístico" en 35 mm., y un año después el cortometraje del mismo género, *Santo Domingo: Cuna de América* (1970).

La labor documentalista de Max Pou continúa durante la década del setenta con una serie de producciones, la mayor parte "de encargo", entre las que destacan por su seriedad y dominio técnico, el mediodmetraje en 35 mm., *Luisa*, con guión del dramaturgo Iván García, que también participó en el Certamen de Bilbao (1975), *Fondo Negro o Los dueños del sol*, realizado en 1976, con guión de Frank M. Hernández, y *Lengua Azul*, un cortometraje sobre problemas de vivienda, realizado en el mismo año. *Los dueños del sol* (1976), fue presentado en la conferencia sobre el habitat, auspiciada por las Naciones Unidas, en Vancouver, y transmitido por la Radio Televisión del Canada vía satélite.⁹

EL CINE DOMINICANO AUSENTE: OSCAR TORRES Y JEAN-LOUIS JORGE

La década de los años setenta nos descubre nuevos valores del débil joven cine dominicano, que se aventuraron a hacer cine en un medio más propicio, y después de ganar cierto reconocimiento, intentan darse a conocer en su propia tierra. Entre esos "desconocidos", destacan sobre todo, el desaparecido Oscar Torres, Winston Vargas y el joven realizador santiagués Jean-Louis Jorge.

Oscar A. Torres de Soto se dedicó a la crítica de cine desde las páginas de *El Caribe*, donde mantuvo, hasta 1951, la columna "Fábrica de sueños". En septiembre de ese mismo año, viaja a Italia para estudiar ciné en una de las mejores escuelas: el Centro

9. A. Almánzar, "Cine dominicano en el mundo", *Ahora*, núm. 659 (junio 28, 1976), págs. 66-67.





Dos de las mejores obras de Oscar Torres: Teté Vergara en una escena de Realengo 18 (1961), y los carboneros de la Ciénaga de Zapata en Tierra Olvidada (1960).

Sperimentale di Cinematografia, de Roma, fundado por Mussolini en noviembre de 1935. Era, según la prensa dominicana, “el primer dominicano que, inclinado a los estudios técnicos del cine, da satisfacción a sus aspiraciones, ingresando en un centro de tanto renombre como el Cine-Cittá de Roma”.¹⁰

Unos años después, Oscar Torres se instala en Puerto Rico, y realiza una serie de cortometrajes para el Departamento de Instrucción Pública, entre los que destacan *Nenén de la ruta mora*, *Qué opina la mujer*, *Los Caciques*, *El Secreto* y *El Yugo*. El triunfo de la revolución de enero de 1959, le encuentra en Cuba, y allí comparte los conocimientos y experiencias adquiridos, con muchos de los cineastas que se asocian entonces en el recién fundado Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), entre los que destacan el camarógrafo español Néstor Almendros, Manuel Octavio Gómez, Fausto Canel, y el director Tomás Gutiérrez Alea, también egresado del Centro Sperimentale de Roma.

Oscar Torres dirige en 1960, la primera parte de una serie documental dedicada a la rehabilitación de la zona de la Ciénaga de Zapata. El cortometraje en blanco y negro, con fotografía de Harry Tanner y guión del propio Torres, es una muestra refrescante de lo que aspiraba a ser el cine cubano de esos primeros años. Y, la crítica cubana, que desconocía la identidad del realizador, reconoció el valor de esta primera obra del ICAIC, a pesar de sus defectos técnicos.

“El cortometraje *Tierra olvidada*, sobre la ciénaga de Zapata, con un ritmo bastante rápido, aunque lastrado por secuencias redundantes y con fondo sonoro que va desde una lograda partitura musical en función del documental, hasta los ruidos propios de la ciénaga, nos muestra con verismo la difícil vida de los habitantes de esa parte de nuestra nación, carboneros en su mayoría. El transpasarle esto último al espectador se ha logrado gracias a una estudiada fotografía de contrastes, a veces algo velada, que recuerda imágenes neo-realistas. Dentro de todo esto, se nos muestran por medio de la pantalla y la voz del narrador, los proyectos actuales que se llevan a cabo para sacar a esos semejantes

10. *La Nación* (septiembre 14, 1951), pág. 12.



del terrible medio en que han tenido que subsistir generaciones enteras sin que nadie se acordara de que existían".¹¹

Tierra Olvidada fue reconocida también por el jurado de varios festivales internacionales de cine, y obtuvo los siguientes galardones: Segundo Premio en el Festival de los Pueblos (Florencia, 1960), Mención de Honor en el III Festival de Cine Documental y Cortometraje (Leipzig, 1960), y Mención Especial del Jurado Internacional del VII Festival Internacional de Cortometraje (Oberhausen, 1961).

En 1961, Oscar Torres dirige la obra mejor de su corta carrera en el cine cubano. Basándose en los episodios de la rebelión de los campesinos de las montañas de Oriente en 1934, Torres escribe el guión de *Realengo 18*, que pronto se convertiría en la película mejor lograda de los tres primeros años de labor del ICAIC, y uno de los mejores largometrajes del nuevo cine cubano, junto a *Historias de la Revolución*, de Gutiérrez Alea.

Además de un equipo técnico de calidad, integrado por los camarógrafos Herry Tanner y Ramón F. Suárez, *Realengo 18* contó con la colaboración de Pedro Mir, autor de las décimas del mismo título, musicalizadas por Enrique Ubieta, y la actuación de Teté Vergara, José Antonio Rodríguez y René de la Cruz.

Con un estilo sencillo, aunque conserve aún cierto toque neorrealista y hasta cierta austeridad en la fotografía, Oscar Torres nos adentra en la historia de los campesinos del Realengo, y el trabajo de Lino Alvarez, ex teniente del ejército libertador, en defensa de los habitantes del Realengo 18 y colindantes, frente a la usurpación de una compañía norteamericana.

Sin necesidad de refugiarse en el recurso fácil de la propaganda, la obra de Oscar Torres sabe combinar con acierto poco común la lección histórica de las luchas campesinas con la exaltación de los valores del verdadero pueblo —sin quererlo, uno no puede dejar de pensar en *La Madre*, de Pudovkin. Y, precisamente en ese momento, en que los jóvenes realizadores del ICAIC empezaban a querer romper los lazos que los unían a los técnicos italianos

11. *Cine Guía* (La Habana, Cuba), año VIII, números 6-7 (agosto-septiembre 1960), pág. 8.





Una escena de Melodrama (1975), del realizador dominicano Jean-Louis Jorge.

que colaboraban con ellos desde 1959, *Realengo 18* significaba la reafirmación de un estilo más cercano a la circunstancia histórica de la sociedad y el cine cubanos. Es el inicio de lo que podríamos llamar un “neorrealismo tropicalizado”.

Mientras muchos realizadores recién estrenados, adolecían de “cierto mecanicismo al dividir la realidad en *antes* y *después* de la Revolución”, como dice Eduardo Manet,¹² el dominicano Torres opta por romper con esa actitud un tanto romántica, y sabe traducir en términos caribeños, tanto en la claridad de las imágenes como en el manejo realista de los actores, lo aprendido en el Centro Sperimentale de Roma.

“*Realengo 18*, —decía Elizabeth Sutherland— se distingue por una ausencia total de la artificialidad del estudio, y por una naturalidad sumamente convincente, que lo convierten en uno de los filmes mejores de esta temporada. La actuación de Teté Vergara es excelente y sincera. Es más, es la primera vez que veo una verdadera actuación de parte de una actriz del ICAIC”.¹³

Junto a otros filmes del ICAIC, *Realengo 18* recibe el reconocimiento y el aplauso del jurado internacional de la III Re-seña de Cine Latinoamericano, en Sestri-Levante (Italia), en 1962. Como homenaje póstumo, la Primera Cine-Muestra Dominicana (4-8 de octubre de 1979), otorgó a la película de Oscar Torres el Premio a la Mejor Película, y el Premio al Mejor Guión, mientras el cortometraje *Tierra olvidada* recibía el Premio al Mejor Cortometraje de la muestra en honor del reconocido director dominicano fallecido en Puerto Rico en 1968. Era la primera vez que Oscar Torres era premiado por los dominicanos, e incluso la primera vez que muchos oían hablar de un dominicano que había sido director y maestro de cine profesional al otro lado del canal.

En 1973, el público dominicano descubre a otro nuevo cineasta dominicano, Jean-Louis Jorge, que acaba de ganar el Primer Premio del Festival de Toulon (Francia), por su primera película, hecha en Estados Unidos, titulada *Las serpientes de la luna de los piratas* (1972), que relata la vida de una bailarina de cabaret

12. *Nuestro Cine* (Madrid, España), núm. 44 (agosto 1965), pág. 48.

13. Citada por Julianne Burton, “Cuba”, en *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, pág. 279.



de Los Angeles, durante cinco días con sus noches, en un ambiente enrarecido por la música ensordecedora, la violencia, las drogas y el alcohol.

“Yo estaba tratando de conseguir —dice a propósito de su obra Jean-Louis Jorge— un cierto número de personas que, de acuerdo con todos los criterios burgueses, fueran considerados como gente que no tienen ningún valor moral o ninguna trascendencia social. Por eso escogí el medio de los cabarets chicanos, es decir, los cabarets mexicano-americanos en Los Angeles, de la peor categoría”.

“Decidí buscar una actriz que era una mejicana. No una mujer necesariamente bella, pero una mujer de una gran intensidad emocional, y un travesti negro que, por el hecho de serlo, se coloca muy por debajo de todas las categorías sociales.

Yo traté decididamente de ahondar en la vida de esos personajes y demostrar lo que había de valía y de trascendente en ellos, y a través de una historia de cinco días, que sigue la crisis principal de la vida de la bailarina, su cambio y su posible regeneración”.¹⁴

Con un título extraído de un poeta argentino, y como homenaje a Greta Garbo, el debutante Jean-Louis Jorge logra una obra de rara belleza, a pesar de la violencia que se respira en el ambiente viciado y barroco del bajo mundo del espectáculo. Y, precisamente en esa cualidad plástica, y en el dominio del lenguaje cinematográfico, coinciden los críticos franceses que reseñaron *Las serpientes de la luna de los piratas*, a raíz de su presentación en el Festival de Toulon.

Jean-Louis Jorge, nacido en Santiago en 1947, había intentado estudiar arquitectura naval en Estados Unidos, para terminar dedicándose al cine en la Universidad de California (Los Angeles). Después de dos cortometrajes en 8 mm. y cuatro en 16 mm., decide filmar *Las serpientes de la luna de los piratas*, como trabajo de fin de carrera. En agosto de 1975, ya instalado en Francia, realiza su segundo largometraje —una especie de meditación sobre el cine y sus mentiras, titulado *Melodrama*.

14. C. F. Elías, “Conversación con un cineasta dominicano”, *Artes y Letras* (febrero 2, 1974), pág. 5.



MELODRAMA

PELICULA DEL GRAN REALIZADOR DOMINICANO

JEAN LOUIS JORGE



Inaugurando una nueva década de cine de arte
Aclamada en la Semana de la Crítica de Cannes!

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA
RAMON SUAREZ

ACTUACION:
MARTINE SIMONET
VICENTE CRIADO
MAUD MOLYNEUX
BENOIT FERREUX

Hablada en francés
con subtítulos en inglés.

(5:00, 7:30, 9:45)

Cartel anunciador de la "gala première" de Melodrama, de Jean-Louis Jorge, la noche del 6 de febrero de 1980, en el Palacio del Cine, de Santo Domingo.



El segundo largometraje de Jorge cuenta —en una “estructura de rompecabezas”, como dice su autor— los “amores cinematográficos” de Pola Negri y Rodolfo Valentino, que se convierten en el filme en Nora Legri y Antonio Romano, en los tiempos de ensoñación del cine mudo.

Filmada en blanco y negro, e incluso intercalando letreros al estilo de los años veinte, el filme de Jean-Louis Jorge es, según coinciden los críticos, un trabajo sumamente original, por su construcción lingüística novedosa y la seriedad del tratamiento dramático.

“*Melodrama* —decía Arturo Rodríguez a raíz de su estreno en Santo Domingo en febrero de 1980— es sin duda la película más elaborada realizada jamás por un dominicano. Es asimismo el trabajo más profesional de todos los nuestros. Jean-Louis demuestra que lo suyo no es improvisación, que posee un estilo y que maneja la estructura cinematográfica. Y si la dirección funciona, la fotografía no se le queda atrás, pues Jorge ha tenido la suerte de contar con el cubano Ramón Suárez, autor de *Lucía* y muchas otras cintas. La iluminación, las angulaciones y la belleza en sí de muchas locaciones, contribuyen al logro total de la cinta”.¹⁵

Como hacía constar Marianne de Tolentino en su análisis de la obra de Jorge, además de la ruptura del lenguaje cinematográfico tradicional, hay también en *Melodrama* una ruptura del discurso literario, inspirándose quizás en el ejemplo de Alain Robbe-Grillet.

“*Melodrama* revive esta corriente creadora en el discurso cinematográfico que, desde el principio rechaza el desarrollo lineal del guión, que por cierto nos da el final —uno de los finales— al iniciarse la película. Luego las escenas desfilan dentro de una cronología liberada, los flash-back y las repeticiones de una misma visión se multiplican, el sueño y las obsesiones alternan equivalentemente con la realidad, el narrador en primera persona y el narrador-testigo omnisciente se suceden, la entonación se hace voluntariamente artificial. La realidad artística —la única ponderable, como lo era la realidad de la escritura en la nueva novela—, se sitúa en varias zonas del tiempo y del espacio,

15. *Listín Diario*, (febrero 8, 1980), pág. 9-B.



del mundo exterior y de los mundos interiores, de las impresiones sensoriales y de la fruición estética".¹⁶

Otros realizadores dominicanos, que estudiaron en el extranjero, y realizaron allí parte de su reducida producción, son Winston Vargas y Adeldo Cass. El primero, después de trabajar como fotógrafo profesional en los Estados Unidos, realiza un documental turístico en Puerto Rico y, sobre todo, dos trabajos experimentales en blanco y negro y 16 mm., que se destacan por su calidad técnica y el dominio del lenguaje: *Washington Heights* (1967), y *Waterfront Images* (1969). Ambos trabajos, como dice el crítico Armando Almánzar, "son visiones crudas, pero sin embargo hermosas y hasta poéticas por momentos de una realidad estrujante: la pobreza, la fealdad, y el resultado del trabajo humano y su desolación inhóspita".¹⁷

Adeldo Cass, graduado del Instituto de Cine de Moscú (VGIK), realizó cuatro cortometrajes que, por su carácter, también se incluyen en la categoría de experimentales: *Catalepsia* (1977), *Miss Smile* (1978), y *El niño y la noche* (1979), los tres primeros en el curso de sus estudios de dirección, y el cuarto, una vez establecido en el país.

Ya en la década de los cincuenta, el actor Rolando Barrera había realizado algunos largometrajes comerciales en Puerto Rico, además de actuar en algunas producciones norteamericanas. En marzo de 1957, estrenaba *Tres vidas en el recuerdo*, seguida por *Huellas*, un proyecto inconcluso, y, por último, *Entre Dios y el hombre* (1961), con la que cerró su carrera de productor en Puerto Rico para regresar al país.

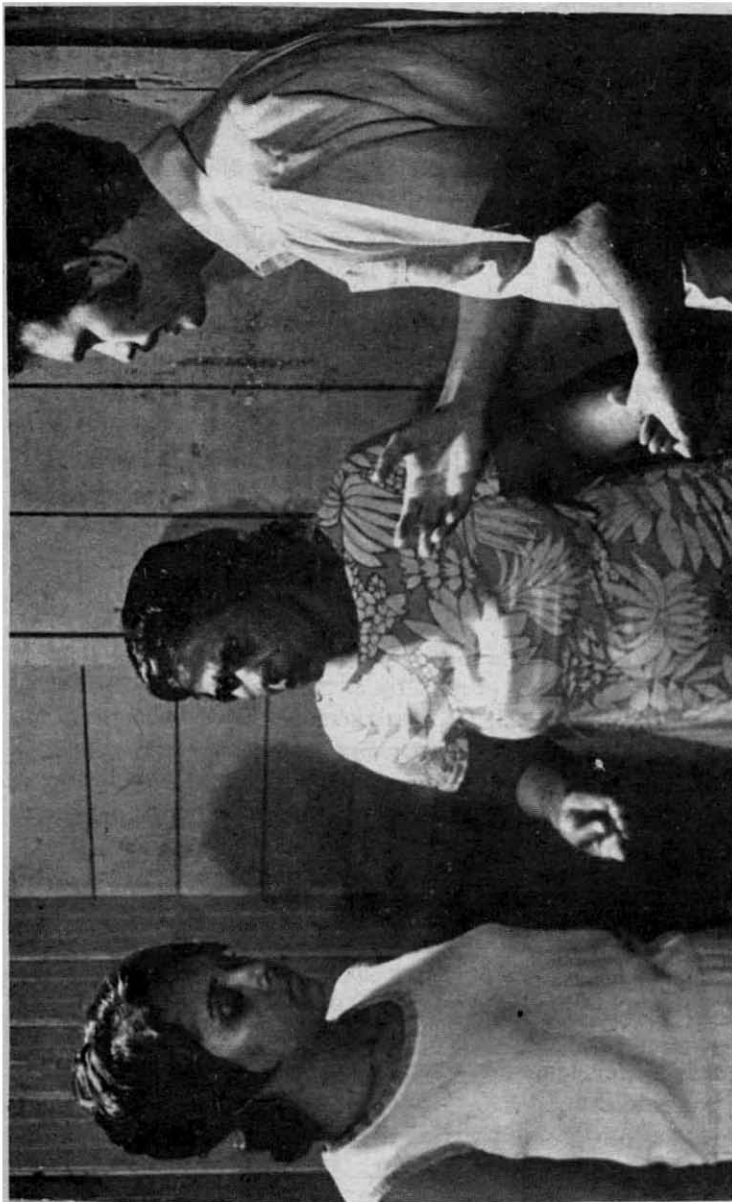
FIEBRE DE CINE AMATEUR

Uno de los fenómenos curiosos de los veinte años que nos ocupan, es la proliferación de grupos de cinéfilos, cineastas aficionados, y hasta críticos medio improvisados, que insisten en resucitar el viejo lema de "sentar las bases para un cine auténticamente dominicano".

16. *ibid.*, (febrero 12, 1980), pág. 4-B.

17. A. Almánzar, "Sobre la primera muestra de cine dominicano", *Ahora*, núm. 833 (noviembre 12, 1979), pág. 37.





Una escena del mediodometraje Luisa, de Max Pou (1973), que participó en el Certamen Internacional de Cine Documental (Bilbao, 1975).

En la década de los setenta, surge el Comité pro Instituto Nacional de Estudios Cinematográficos (CINEC), que agrupa a varios jóvenes aficionados, con el ambicioso plan de establecer una escuela de cinematografía. Intercambian inquietudes, buscan el mínimo equipo y, sin asesoría técnica alguna, empiezan a filmar una serie de cortometrajes, entre los que figuran *Caen los remos*, de Carlos Figuereo, *Pescadores*, de Edison Rivas, *Tres historias sencillas*, trabajo colectivo del CINEC, y otros. En ellos denuncian la situación de los yoleros del Ozama, la vida de los pescadores del sur, la odisea de los “buscones” o el drama de los presos políticos.

Otros trabajos del grupo, que se da a conocer públicamente en 1975, y hace su “gran debut” el 12 de octubre de 1978 en el Teatro Olympia, son *Viacrucis* y *Siete días con el pueblo*, ambos de Jimmy Sierra, y *Rumbo al poder*, de José Bujosa Mieses.

Viacrucis está basado en *Luis Pie*, un cuento de Juan Bosch, y replantea el problema del insensato racismo dominicano, al tiempo que rinde homenaje —según su autor declara— a los combatientes haitianos de la guerra civil de abril de 1965. *Siete días con el pueblo*, es un reportaje acerca de la significación popular del festival del mismo nombre celebrado en el país en 1975. A base de entrevistas a sindicalistas, artistas y políticos, retazos del mismo festival, y una evocación del coronel Caamaño, el cortometraje de Jimmy Sierra pretende insertarse en la línea del cine militante tercermundista. Por último, *Rumbo al poder*, del periodista José Bujosa Mieses, es un reportaje de la campaña política de 1978 y el triunfo del Partido Revolucionario Dominicano.

Como apuntaban los críticos dominicanos a raíz de la presentación de los cortometrajes del CINEC, la pobreza lingüística no puede ser justificada por las deficiencias técnicas o la escasez de presupuesto —hasta el *cine pobre* ha superado ya esas deficiencias—, y los trabajos de este grupo de aficionados no pasa de ser un intento más, que indudablemente tendrá un valor educativo para los mismos que se propusieron “sentar las bases de un cine nacional”.

Entre los cineastas dominicanos que han realizado cine amateur, es preciso mencionar también el trabajo de José Luis Sáez que, durante sus estudios en el Departamento de Artes de la Universidad de Columbia (N.Y.), realizó *Canto de los árboles*

("Song of the Trees", 1965), un cortometraje experimental en homenaje al poeta norteamericano Robert Frost, que participó en el Octavo Certamen de Cine Iberoamericano, de Bilbao, en 1966. También, la labor de Agliberto Meléndez, que realiza el cortometraje de ficción *El Hijo* (1979) y, en 1981, concluye un documental sobre la obra pictórica del desaparecido Gilberto Hernández Ortega, titulado *El mundo mágico de Gilberto Hernández Ortega*. También engrosan la lista de los amateurs Onofre de la Rosa, del "Grupo Cine Militante", con *Crisis*, un cortometraje acerca de la agresión económica y militar a la Universidad Autónoma, realizado en 1978, y Pedro Guzmán Cordero, que realiza *Carnaval y Caretas* (1981), con guión y narración del folklorista Fradique Lizardo.

Los últimos en llegar a la fila del cine amateur dominicano, son Martín López y Max Rodríguez, que realizan en agosto de 1981 el filme experimental *Lumiantena*, y obtienen con él un premio en categoría libre en la XV Bienal Nacional de Artes Plásticas, que aceptaba ese año, por primera vez, un medio extraño a las artes tradicionales.

El tema de este "montaje fotográfico" de Martín López y Máximo Rodríguez, gira en torno a la "desinformación de la información". Como dicen sus autores, "la información como mercancía ha desvirtuado la función básica del acto supremo de comunicación entre los hombres. La imagen (fotográfica principalmente) desempeña un papel relevante para la comprensión de los hechos y acontecimientos en sentido general. *Lumiantena* es un intento de descomposición y revaloración de un sistema comunicativo que se vale de la imagen para la comprensión entre los hombres".¹⁸

Siguen apareciendo grupos interesados en el estudio e incluso la producción de cine amateur. Además del ya mencionado CINEC y del "Grupo Cine Militante", surgen el Instituto Dominicano de Arte y Cine (IDAC), la Agrupación Dominicana de Cine Amateur (ADCA), el Grupo Nuevo Cine Estudio (NUCINE), de Santiago, "Audio Cinematográfico", y hasta un grupo de cine infantil—el "Taller de Cine"—, que se dedicó a la preparación de "cineastas" entre los adolescentes de San Cristóbal y, bajo la

18. Notas del programa distribuido en la XV Bienal Nacional de Artes Plásticas (1981).



supervisión de José L. Sáez, elaboró dos documentales al estilo del “cine espontáneo”: *Charco Azul* (1974), y *Un año más* (1975), que participaron en la Muestra de Cine Infantil Latinoamericano, celebrada en Lima (Perú), en enero de 1979.

CINE PUBLICITARIO Y PRODUCCIONES EXTRANJERAS

También a partir de la década de los setenta, aumentan las facilidades técnicas para producir todo tipo de “comerciales” y documentales en el país, reduciendo así el costo de producción. La creciente industria del cine publicitario dominicano, absorbe a un buen número de cineastas, tanto profesionales como amateurs, entre los que destacarán Winston Vargas, Pericles Mejía, Camilo Carrau, Claudio Chea, Pedro Guzmán y el veterano Max Pou.

Aunque, en muchos casos, las empresas publicitarias contrataron a camarógrafos —es el caso de Ramón Suárez en 1973— y hasta directores extranjeros, y los técnicos dominicanos tenían que concretarse a filmar el “comercial”, poco a poco han ido adquiriendo mayor independencia, y su pericia y dominio técnico es evidente para quien acude a las salas de cine o se sienta frente a un televisor a cualquier hora del día.

Sin embargo, a partir de 1977, se ha ido reduciendo esa “independencia”, incrementándose el número de comerciales, tanto en celuloide como en videotape, realizados en el extranjero. Incluso el escaso porcentaje de “cuñas” de cine producidas totalmente en el país —aproximadamente un 20% del total de anuncios—, hace que se reduzcan las posibilidades de expansión de la pequeña industria del cine comercial dominicano, a pesar de la protección que debería prestarle la vigente ley de espectáculos públicos y radiofonía.¹⁹

Con la intensificación de las facilidades turísticas del país, a partir de 1970, aumentó también el flujo de compañías extranjeras que decidían filmar sus películas en Santo Domingo, aunque sólo

19. Cfr. Capítulo IV, art. 74, del Reglamento 824. *Gaceta Oficial*, núm. 9220 (abril 10, 1971).



fuera por aprovechar el parecido de sus paisajes con los de Cuba u otro lugar de los trópicos, e incluso de la costa nordafricana.

Con esa intención, se filmaron una serie de producciones italianas como *Noa Noa* o *El Dios Negro*, de Ugo Liberatore (1973), en aparente coproducción con la empresa filmica "La Trinitaria". Siguieron luego *Tú mi amor* (Arturo Correa), de Puerto Rico, en 1972, y *Enrique Blanco* (Jerónimo Mitchell), también de Puerto Rico, en 1973. Un año después empiezan a llegar empresas de mayor envergadura, con la filmación de unas cuantas escenas de *El Padrino II* ("The Godfather II", 1974), dirigida por Francis Ford Coppola, que hace mayor uso de actores y ayudantes técnicos dominicanos, y sobre todo, *El Brujo* ("The Sorcerer", 1976), dirigida por William Friedkin, y filmada casi en su totalidad en Villa Altigracia y sus alrededores.

Otras producciones filmadas en el país, incluyen *Orden de matar* ("Order to kill", 1974), dirigida por José Maesso, una coproducción italo-germano-hispana; *Los gusanos*, dirigida por Camilo Vila en 1977, *Guaguasí*, dirigida por Jorge Gutiérrez en 1978, *Pantaleón y las visitadoras*, dirigida por Mario Vargas Llosa y J. M. Gutiérrez en el mismo año, y *Perro de alambre*, de Manuel Caño y Carlos Alberto Montaner, filmada en 1979, además de otras de menor importancia y un buen número de proyectos abortados.

Ya en la década de los cincuenta, se habían filmado en Santo Domingo *Canciones Unidas* (1957), una película musical mejicana, dirigida por Alfonso Patiño Gómez y auspiciada por la ONU, y en 1965 se iniciaban los trabajos de rodaje de *Caña Brava*, también mejicana, en coproducción de la empresa dominicana "Procine" y Pereda, S. A., de Méjico.

En cuanto a la producción de cortometrajes extranjeros, hay que destacar, ante todo, *Fuera Yankies* (1966), dirigido por Georges Mathei, acerca de la revolución de abril y las elecciones que llevaron al poder al Dr. Balaguer. En esa misma época, pero con intención diversa, Gerald Krell realiza para el Instituto de Promoción Social (IPS), el documental *Tú también* (1966), sobre el estado de los barrios periféricos de la ciudad de Santo Domingo, y la labor de promoción social llevada a cabo después de la revolución en el barrio María Auxiliadora, con fotografía de Robert Elfstrom.



Varios años después, el francés Jacques Renoir, en colaboración con Mario Vargas Llosa, realiza el documental *Después de Trujillo* (1976), a base de entrevistas a destacadas figuras políticas y un abundante archivo fílmico histórico. Tres años después, Willie Beninger, a nombre de la Gulf and Western, realiza *Cangrejo Blanco* (1979), y David Lowe se encarga de reflejar la visita del Papa Juan Pablo II al país en *La primera jornada* (1980), con narración de Carlos Montalván. Por último, entre otros muchos proyectos, destaca el documental de Angel Hurtado, *República Dominicana: Cuna de América* (1981), producido por la Secretaría General de la OEA para el gobierno dominicano, con guión de José Gómez-Sicre.

UN PASO MAS: FUNDACION DE LA CINEMATECA NACIONAL

A partir de los años sesenta, cuando se intensificó la celebración de cine-forums y de cursillos de apreciación cinematográfica, se empezaron a dar los primeros pasos para la creación de una cinemateca que reuniera lo mejor de la producción mundial de cine, y que sirviera como centro de adiestramiento de críticos, cineastas o simples aficionados al cine. Con esa intención, surgió la "Cinemateca Kircher", impulsada y dirigida por Alberto J. Villaverde y Pericles Mejía, que reunía una buena selección de clásicos del cine en todos los formatos, y que inició sus labores el 13 de mayo de 1975, con un ciclo retrospectivo de René Clair.

Durante varios años, si se exceptúan algunos ciclos de cine norteamericano primitivo, ofrecidos por el Instituto Cultural Domingo-Americano, el único lugar con que contaba el entusiasta del cine para poder estudiar historia del cine, era la "Cinemateca Kircher", en su pequeño local de la Plazoleta de los Curas. Por su pantalla desfilaron, además de los clásicos de René Clair, las obras de Jean Renoir, de la "Nouvelle vague" o la serie Essanay de Charlie Chaplin. Hasta que, falta de apoyo, la primera cinemateca dominicana fue reduciendo sus actividades cada vez más.

Unos tres años después, la Secretaría de Estado de Educación inauguraba en los salones del Museo de Historia y Geografía, la Cinemateca Nacional. La noche del viernes 16 de noviembre de



1979, bajo la dirección de Agliberto Meléndez, abrió sus puertas la primera institución estatal preocupada por el cine, con un ciclo de obras del norteamericano David W. Griffith, que incluía *El nacimiento de una nación* ("Birth of a Nation", 1915) e *Intolerancia* ("Intolerance", 1916).

"Santo Domingo tiene sus museos, su Teatro Nacional, su Galería de Arte Moderno, su Palacio de Bellas Artes —decía el director de la Cinemateca en 1979—, y muchas otras instituciones que cubren las artes y las actividades culturales de una comunidad. El cine, huérfano hasta hoy, ya tendrá la suya. Aquí podrán ver los dominicanos el nacimiento del cine y su último palpitar. Ofreceremos orientaciones y serviremos de foro de ideas e inquietudes de la cinematografía nacional y extranjera".²⁰

Desde esa noche, la Cinemateca Nacional ha ofrecido ciclos de cine alemán contemporáneo, realismo poético francés, una retrospectiva del cine de Luis Buñuel, dos ciclos de cine japonés contemporáneo, dos ciclos de cine español actual, una retrospectiva de Carlos Saura y un ciclo de cine portugués, entre otras actividades. Ha adquirido una buena selección de obras del cine clásico de los años veinte y, recientemente ha incorporado a su filмотeca los archivos fílmicos de casi veinte años de Radio Televisión Dominicana.

VEINTE AÑOS MAS DE CINE "INORGANICO"

Hay que reconocer que, poco a poco, la "cultura" se convierte, a raíz de la caída de la tiranía de Trujillo, en un artículo más de consumo. Lo que antes había estado reservado, casi exclusivamente, a la burguesía urbana, se pone al alcance de la mediana clase media. Es decir, la "cultura" dominicana se *democratiza*, en cierto modo, a partir de la década de los sesenta, aunque mantenga aún rasgos de cierto elitismo.

La provisionalidad democrática de 1963, y la inseguridad del gobierno del Triunvirato, hicieron que los intelectuales dominicanos se polarizaran y, a la hora de la guerra civil, optasen por una u

20. Presentación del programa distribuido por la Cinemateca Nacional el 16 de noviembre de 1979.



otra postura ideológica y política. La generación llamada “de los sesenta”, quizás la más traumatizada por las experiencias del “trujillismo sin Trujillo”, será la más representativa del momento. Sin embargo, su vigencia será efímera, y muchos de sus componentes pasarán a ser los creadores de la *cultura del consumo* de los años setenta, al cambiar la poesía comprometida por el reclamo publicitario.

Como reacción contra la cultura clasista tradicional, e incluso contra el concepto iluminista de cultura, surge el fenómeno de los grupos y clubes culturales, tanto en la zona urbana como en la rural, aunque sus intereses culturales no sean tan amplios ni definidos. Estos núcleos juveniles cobrarán fuerza, sobre todo, después de la guerra civil y a pesar del fracaso de la revolución, que frustró a la mediana y alta clase media urbana. A pesar del papel que desempeñarán en la consolidación de la novedad democrática, el crecimiento y la expansión de los clubes culturales urbanos no escapó a los mismos vicios de la política y sus vaivenes.

Mientras algunos clubes culturales intentan crear una modalidad de educación no-formal, la educación superior sigue apegada a los modelos tradicionales, aunque las necesidades de los tiempos la obliguen a incorporar nuevas disciplinas. En poco más de diez años, se establecen tres nuevas universidades y tres instituciones superiores, lo que evidencia una creciente demanda de especialistas y técnicos para una sociedad en expansión, pero también revela una reducción de las fuentes de trabajo abiertas al joven al terminar sus estudios secundarios o medios. Esos dos factores, como es obvio, han creado cierta desconfianza en la eficacia del sistema educativo y el papel de las instituciones de enseñanza superior.

La creciente penetración de valores extraños, que ha sido una preocupación de muchos desde la consolidación del capital extranjero en nuestro país, ha contribuido a deslindar las culturas que han coexistido en la sociedad dominicana, de una forma u otra, desde el siglo XVI. El aumento de la migración interna, y la extensión de los barrios marginados, sobre todo en la capital, ha contribuido a que emerja una tercera cultura, que algunos denominan *cultura de la pobreza*. Junto a esta nueva modalidad cultural, se ha ido consolidando, desde la década de los sesenta, la



cultura del consumo, producto del mestizaje de la cultura burguesa del siglo pasado y la penetración cultural norteamericana.

Si nos dejásemos impresionar por el incremento de las publicaciones dominicanas durante los últimos quince años, podríamos vislumbrar un avance en la vida cultural del país. El hecho de haberse publicado en 1971, por tomar un ejemplo significativo, unos ochenta y cuatro libros (dieciséis de los cuales eran reediciones), e incrementarse la cifra cada año siguiente, nos sirve de prueba de que la cultura es ya un bien de consumo, y la llamada *industria cultural*, una de las más prometedoras de la sociedad dominicana de los años setenta y ochenta. Lo mismo ha sucedido en el ámbito de las artes gráficas, los medios de comunicación masiva, y hasta la música popular.

El crecimiento desproporcionado de los medios de comunicación masiva, sobre todo a partir de la instalación del gobierno de 1966, contribuirá a la larga a cambiar los hábitos de vida de una buena parte de la población dominicana, pero también servirá de canal para una progresiva transculturación, que podría obstaculizar un cambio de mentalidad política, sobre todo entre los habitantes de los barrios periféricos de las zonas urbanas y la "mediana clase media".

En general, podría decirse que el panorama de la cultura dominicana en estos últimos veinte años, se caracteriza por cierta euforia, fruto de la apertura política, aunque la realidad de la dependencia económica nos fuerza a plegarnos a una fórmula política comprometida. Las instituciones sociales, y la cultura dominicana en general —producto evidente del mestizaje de los siglos XVI y XVII—, definieron sus rasgos a expensas de regímenes tiránicos, y afloraron con nueva fuerza a partir de la guerra de abril de 1965. El fortalecimiento —para algunos, la aparición— de la clase media a fines de los sesenta, acentuará también el predominio de una cultura sobre otra, y eso contribuirá al mantenimiento de cierto "colonialismo interno".

Dentro de este panorama cultural el cine como espectáculo, ha ido consolidándose cada vez más, a partir de la segunda intervención armada de los Estados Unidos, y como herencia del conflicto de 1965. Las seis grandes compañías, que se disputan el negocio del espectáculo en los Estados Unidos —Columbia Pictures Industries, Transamerica, Inc., Gulf & Western Industries,



Inc., MCA, Inc., Warner Communications, Inc., y Twentieth Century-Fox Film Corporation—, han incrementado también su participación en la República Dominicana en más de una dirección. Así, junto al cine, han surgido una serie de negocios “paralelos”, que forman parte de lo que hemos denominado *industria de la cultura*. La expansión de la zona urbana, sobre todo en la capital, ha hecho que los locales de espectáculos se desplacen de lugar y aumenten considerablemente en número, sobre todo a partir de 1975, aunque no todas las zonas de la ciudad estén proporcionalmente cubiertas.

Con una población de 6,621,985 habitantes, el país cuenta actualmente con 127 salas permanentes de cine, con un total de 61,057 butacas. Sólo el Distrito Nacional, con 1,555,739 habitantes, cuenta con 65 cines, mientras Santiago tiene 18, y el resto de las salas se distribuyen entre las localidades más densamente pobladas de las veinticinco provincias restantes.

La asistencia promedio a las salas de cine es de unos 25,760 espectadores al día en todo el país, lo que arroja un ingreso de \$24,066.22, correspondiendo a los cines de la capital \$18,742.77 diariamente, producto de unas 137 funciones, en dos o tres tandas diarias.

La construcción de complejos deportivos, a partir de 1974, el alza en el precio de la entrada a los cines, y la expansión experimentada por la televisión, han hecho que, poco a poco, el cine deje de ser el espectáculo que tenga la exclusiva en los planes de esparcimiento del público capitalaño.

Con la ruptura del sistema autocrático, a la caída de la tiranía de Trujillo, se abren las posibilidades de importar películas de países que habían estado alejados de nuestras pantallas desde los años treinta. Pero, es sobre todo a partir de la década de los setenta, cuando se establecen también distribuidoras menores, especializadas en cine de los países socialistas. Por primera vez, los dominicanos empiezan a tener una idea más completa de la marcha del cine mundial, aunque algunas cinematografías — India, Polonia, Hungría— permanecen aún en el anonimato, y sólo entidades como la Cinemateca Nacional pueden programar ciclos de cine alemán contemporáneo, cine portugués o cine japonés. Ese tipo de producto no resulta rentable, según los standards de distribuidores y exhibidores, en un medio como el nuestro.

Sin embargo, hay que reconocer que el público capitalaño y, en cierta manera, el público santiagués, ha ido acostumbrándose poco a poco a consumir y exigir un producto muy diferente al cine norteamericano de evasión, de alto valor comercial y baja calidad artística. A raíz de la guerra civil de 1965, y a consecuencia de la proliferación de cine-forums y cursillos de apreciación cinematográfica, se fue formando un público, compuesto en su mayoría por profesionales, universitarios, intelectuales, etc., que sigue llenando cualquier sala de cine en que se estrene una película de valor, o simplemente se reponga un clásico. Y ése es un factor, que muchos distribuidores y exhibidores han sabido tomar en cuenta a la hora de programar sus productos: el buen cine ya es también un artículo de consumo, que se cotiza alto, sobre todo entre los miembros de cierta categoría social.

El interés por el buen cine lo demuestra también la aceptación que tienen las sesiones de la Cinemateca Nacional, la creación de grupos de estudio, a veces con interés de producir cortometrajes en plan amateur, e incluso la apertura de una Escuela de Cinematografía, dentro del Departamento de Artes de la universidad estatal.

Sin embargo, la producción cinematográfica nacional no ha pasado de la elaboración de documentales de propaganda y, sobre todo, de cine publicitario, puesto que algunos de los factores ya analizados en la treintena anterior, siguen siendo determinantes. Las escasas posibilidades de éxito que ofrece el mercado nacional a los cineastas dominicanos, hace que muchos prefieran hacer cine fuera del país, antes que refugiarse en la pequeña industria del cine publicitario, con la consiguiente frustración.

A pesar del crecimiento de los grupos de cine amateur en los años setenta, los pocos filmes producidos en circunstancias tan precarias, no arrojan más que dudas acerca de la factibilidad de un cine nacional como instrumento de expresión popular. El cine amateur dominicano, aislado, endeble, y sin base económica, no cuenta siquiera con canales adecuados de distribución. Ante todo, es preciso que salve el problema básico lingüístico, con la preparación de nuevos técnicos —guionistas, fotógrafos— o la incorporación de los que trabajan en la industria publicitaria, antes de dar un paso para el que no está preparado aún.

Más importante, sin embargo, para poder calibrar en su justo



valor el impacto del cine en la cultura dominicana de los últimos veinte años, es el análisis de la imaginería, los prototipos y el substrato ideológico del cine que consume el público dominicano, incluso a través de la televisión, para ver en qué medida ha contribuido a reforzar su mundo de valores o explicitar su situación de dependencia.

Aunque los productos que se ofrecen al público en las salas de cine, provengan de un mayor número de países que en el período anterior —Francia, Japón, Inglaterra, Australia, Italia, Cuba, Unión Soviética, España, Suecia, etc.—, sin embargo, el cine que se ve en televisión sigue siendo, casi exclusivamente, norteamericano. El gran público —el que no puede pagar una entrada, pero recibe el cine en su casa—, sigue expuesto al cine norteamericano, lo mismo que sucedía en la treintena anterior.

Un análisis pormenorizado de lo que hemos visto y lo que nos gusta ver en el cine y en la televisión desde los años sesenta, nos serviría de apoyo para poder calibrar el efecto del cine en los cinéfilos o teleadictos dominicanos. Si es verdad que la televisión “protege mediante su actividad y su sugestión las estructuras económicas neocapitalistas y, en algún caso, las más arcaicas estructuras capitalistas engendradoras de las otras”,²¹ cabría preguntarse hasta qué punto nuestro cine —el cine que consumimos— no lo ha hecho también desde la década de los treinta.

El cine que vemos nos tontagia, hasta inconscientemente, de la crisis del país productor. La penetración cultural llega más lejos que el establecimiento de una moda, y se convierte en crisis cultural compartida. El asesinato de John Kennedy, el caso Watergate, la “caída” de Nixon —por citar algunos hitos en la historia política norteamericana de los últimos quince años—, han producido un arte y, sobre todo, un cine claramente preocupado por los monstruos, aunque algunas veces los haya disimulado con un romanticismo anacrónico, como fue el caso de *Historia de amor* (“Love Story”), a comienzos de la década de los setenta.

Los monstruos y los demonios del cine, sobre todo en los últimos veinte años, comprenden una variada gama: desde los seres salidos de la novelística del siglo pasado (Fantomas,

21. J. M. Rodríguez, *Los teleadictos: La sociedad televisual*, pág. 27.



Drácula, el Hombre Lobo), hasta la amenaza de un enemigo huidizo e incontrolable, como en el cine norteamericano de misterio.

Esos monstruos y demonios no son precisamente fantasmones para asustar a los espectadores pusilánimes, como decía Karl C. Jung, sino verdaderos símbolos de la tortura espiritual de las épocas de crisis. Naturalmente, los monstruos norteamericanos se diferencian de los europeos, y sobre todo de los alemanes de la época de la primera guerra mundial, en que sus "criaturas" son pura materia sin fondo espiritual, y "lleen a las gentes sencillas del sobresalto que da el miedo no intuido".²² Quizás, el infantilismo del hombre de la calle, y la mala información que poseía el norteamericano promedio en la época de la depresión, hizo posible el comercializar estos monstruos mejor que en otro momento de la historia. La época era propicia, en más de un sentido, y una vez manipulado el gusto del público, los monstruos se hicieron cosa obligada en el cine norteamericano. En cierto sentido, la razón es válida para explicar la vuelta al cine de terror, a partir de los años setenta.

La primera etapa del cine de terror y de violencia en los Estados Unidos, se caracterizó por la influencia del estrellato. Lon Chaney —el hombre de las mil caras— y Boris Karloff, dominan la escena. Más que temas de terror, son personajes terroríficos, que se convierten en personajes taquilleros. El cine comercial de esa etapa desempeña una función social: el recurso del miedo colectivo actúa como sedante en una época de crisis e incertidumbre colectiva. Y, cuando el público se cansa de los monstruos, se recurre a crear una nueva forma de terror: el enemigo concreto. Es la época de las películas de guerra y de las llamadas "crónicas negras". El alemán ladino y torpe, y luego el oriental sospechoso, se convierten en la amenaza colectiva. Era preciso entonces crear cierta conciencia colectiva que facilitara, en los años cincuenta, la infortunada "caza de brujas" del senador McCarthy.

Una nueva modalidad del cine de terror, que ha vuelto a cultivar el cine norteamericano, es el recurso a la "Ciencia-ficción", como si tratase de cerrar el círculo abierto por el mago

22. Manuel Rotellar, "Lo terrorífico en el cine", *Revista Internacional del Cine*, año I, núm. 5 (diciembre 1952), pág. 49.



francés Georges Méliès en la época de la inocencia y el desenfado del cine.

Sin embargo, los estereotipos que han caracterizado entre nosotros al cine norteamericano, y que permanecen aún en las pantallas de la televisión, son el gángster y el cowboy. Ambos suponen una determinada concepción del mundo y de la sociedad que, definitivamente, chocan con las sustentadas por nuestra cultura, aunque en el fondo, el enfrentamiento de las fuerzas que encarnan el Bien y el Mal, encuentre terreno fértil y libere nuestros sentimientos y aspiraciones reprimidas.

Un estudio psico-social de las modalidades del lenguaje introducidas por el cine en nuestro vocabulario habitual durante los últimos treinta años, revelaría gran parte del influjo que ha podido tener ese medio en nuestra cultura. Las modas femeninas, divulgadas por las revistas de los años veinte, o el atuendo y el estilo de peinado masculino, contagiado del cine norteamericano de los setenta, no significan nada, en comparación con todo ese mundo de valores que nos revela la iconografía del cine que consumimos.

La imaginación de los dominicanos de la cultura urbana, probablemente ha experimentado un cambio, sometidos como están al lenguaje de la televisión, donde la frontera entre lo documental y lo ficticio, cada vez se difumina más. Un reportaje periodístico acerca de un desorden callejero no se diferencia tanto de las escenas que vemos en cualesquiera de las series policíacas de la televisión. El resultado, como es de suponer, puede ser el rompimiento con la realidad o, simplemente, la inhibición política.

El hecho de consumir cine en un idioma que no es el nuestro, y con el recurso de los “subtítulos en castellano”, desnaturaliza para nosotros el carácter eminentemente visual —mejor sería decir “icónico”— del cine.

Quando se trata de cine en idioma castellano o doblado al castellano, el elemento esencial del cine es la imagen. De eso no cabe la menor duda. Pero, cuando se trata de cine en otro idioma y con subtítulos, el mensaje cifrado pasa a ser parte constitutiva del medio. Nuestra experiencia cinematográfica incluye la lectura, más o menos apresurada, de títulos y subtítulos. Y eso acentúa el



carácter elitista del cine, y exigè una mayor participación del auditorio.

Naturalmente, la imaginación del hombre de este siglo sufre una transformación bajo el influjo del cine y la televisión, aunque el fenómeno sólo sea detectable a largo plazo. La imaginación del niño y del adolescente, a veces tan desbocada, nos puede servir de ejemplo y confirmación de esa tesis.

Hace ya unos dieciocho años, en plena revolución de abril de 1965, en una esquina cualquiera de Ciudad Nueva, junto a un colmadito, se detuvo un jeep de la FIP. Los soldados se apearon del vehículo y entraron en el establecimiento. Al oírlos hablar, un grupo de muchachitos de la vecindad se acercó corriendo al vehículo. Uno de ellos empezó a mirar y remirar el jeep, más aún cuando los soldados yanquis se montaron en él de nuevo. Como no encontraba lo que parecía buscar con tanto interés, un joven que había estado observando desde la acera opuesta, le preguntó al muchachito qué era lo que buscaba con tanto interés. Y el niño contestó: "Nada. Buscando a ver si se veían los letreritos, como en el cine".

El niño no concebía que los soldados hablaran en inglés, y en nuestro país, y no se vieran, al mismo tiempo, los "letreritos" que traducían al castellano lo que hablaban los militares interventores.

Aun para el público dominicano letrado, la experiencia fílmica incluye la lectura de un mensaje cifrado —títulos y subtítulos—, que obligan a dividir la atención visual del espectador entre la imagen y el texto escrito, más aún que en el caso de los títulos intercalados del cine mudo, que rompían el ritmo de las imágenes y su lectura.

Los subtítulos introducen también, aunque con ligeras variantes respecto al cine mudo, un elemento heterogéneo que, como afirma el teórico italiano Umberto Barbaro, "constituye una 'diminutiae capitis', una confesión de inferioridad expresiva con respecto a las demás artes".²³ Los títulos eran una muestra más de la inferioridad del cine como medio expresivo y de su sujeción a la literatura.

23. U. Barbaro, *El film y el resarcimiento marxista del arte*, pág. 201.



La aparición de las películas con subtítulos en castellano, una vez pasada la moda de las películas norteamericanas dobladas en español en los años cuarenta, hace que la experiencia total del cine esté limitada, en nuestro caso, a los dominicanos de cierto poder adquisitivo, que saben leer, y que lo pueden hacer a cierta velocidad. Y, además, prueba que el cine no es un espectáculo pasivo, por mucho que se quiera insistir en ello.

A la hora de estructurar una estética de la apreciación cinematográfica, que difiere de la estética de la expresión cinematográfica, es preciso tener en cuenta que el cine es un lenguaje mixto que consta de un código visual o mensaje icónico (la imagen en movimiento), un mensaje sonoro, y un mensaje cifrado o literario (títulos y subtítulos). Los países que producen cine, lo hacen principalmente para los que hablan su idioma, creyendo que el carácter internacional del medio romperá todas las barreras de lectura de la imagen. Sólo en el caso de la televisión, por el uso del doblaje —que, naturalmente, merece un estudio aparte—, podría decirse que el cine cumple con su carácter predominantemente visual.²⁴

En cierto sentido, la experiencia fílmica del dominicano promedio no se diferencia tanto de la experiencia de las artes publicitarias. En ambos “lenguajes” hay un código visual y un código cifrado, muchas veces superpuestos. La “lectura” de un filme constituye una experiencia semejante: una imagen con una leyenda escrita superpuesta. Y, aunque es evidente que nos sometemos a cierto proceso de abstracción, que convierte el diálogo escrito en diálogo hablado, no todos los espectadores están en capacidad de hacer esa transposición.

A pesar de haber ampliado nuestro horizonte cultural en estos últimos veinte años, sobre todo con la importación de películas de países de habla castellana, ir al cine sigue siendo, para gran parte de los dominicanos, un acto en que nos sometemos a la experiencia de mirar y leer. Como consecuencia de ello, el impacto de la imagen se verá reducido, mientras el texto escrito y el sonido de un idioma extraño, nos harán cada vez más conscientes de la distancia que existe entre nuestra realidad y nuestras más secretas aspiraciones.

24. Cfr. Christian Metz, *Lenguaje y Cine*. Barcelona, 1973, págs. 58-59.



El cinéfilo y el teleadicto irreflexivos, están expuestos a la imaginaria onírica y mítica de la libertad, que muchas veces se disfraza de violencia, y otras escapa los moldes de la condición humana. Como dice Edgar Morin, la libertad —tema dominante en los productos de la cultura de masas— se realiza siempre en sectores supra, extra o infra sociales. De ahí el gusto por la mitología, la ciencia-ficción, las aventuras exóticas o el mundo de los bajos fondos, en que se despliega “la vida que le falta a nuestras vidas”.²⁵

Esas imágenes de la libertad se convierten para el espectador en algo ajeno a su medio y, prácticamente, inasequible, precisamente cuando se refuerzan con un diálogo en una lengua extraña, y unos subtítulos que nos lo traducen. Como en el caso del niño que buscaba los subtítulos bajo el jeep americano, instintivamente encasillamos las imágenes de la libertad en una cultura y una circunstancia socio-política extranjeras.

Desprovisto como está de un cine que refleje su medio y su modo de ser, el espectador dominicano se ha ido acomodando a una serie de estereotipos, y a los valores que en ellos subyacen. Y, esa acomodación a lo ajeno inalcanzable, convierte al cine en algo más que un espectáculo alienante, y le confiere la categoría de instrumento colonial, que explicita de un modo insospechado nuestra situación de dependencia.

La historia de estos ochenta años de cine en Santo Domingo, con sus altibajos y sus titubeos, constituye un capítulo más, revelador como el que más, de los devaneos de una cultura descamada, en lucha por el logro de su independencia plena, como ha sucedido con el teatro, la literatura y las artes.

25. E. Morin, *El espíritu del tiempo*, pág. 137.



Teatro Colón

— MOÇA —

HOY GRAN FUNCION HOY

Extreno de la sublime película de fama mundial, cuyo título es:

Muero.....Pero mi amor no muere

..ARGUMENTO..

Moises Star, aventurero elegante que derrocha enormes sumas de procedencia dudosa, tiene el encargo de apoderarse de los documentos secretos referentes a los planos de guerra y fortificaciones que tras grandes estudios ha trazado el Estado Mayor del Gran Ducado de Wellenstein.

Nada arredra al espía para obtener el logro de sus deseos y, cuando ya desconfía de poder conseguir los documentos codiciados, obtiene la amistad del honrado coronel del Estado Mayor del Gran Ducado, Julio Holbein. Este le admite en su casa recibéndole siempre con expansiva cordialidad

A G N

su hija hermosísima a la que Moise Star, demuestra que corresponde ingenuamente tal sentimiento que bajo

Moise Star, aventurero elegante que derrocha enormes sumas de procedencia dudosa, tiene el encargo de apoderarse de los documentos secretos referentes a los planos de guerra y fortificaciones que tras grandes estudios ha trazado el Estado Mayor del Gran Ducado de Wellenstein.

Nada arredra al espía para obtener el logro de sus deseos y, cuando ya desconfía de poder conseguir los documentos codiciados, obtiene la amistad del honrado coronel del Estado Mayor del



Gran Ducado, Julio Holbein, quien le admite en su casa recibién-dole siempre con expansiva cordialidad e intimidad.

Julio Holbein tiene una hija hermosísima a la que Moise Sthar demuestra con astucia viva simpatía. Elsa corresponde ingenuamente a tal sentimiento, creyéndolo sincero, no sospechando que bajo el traje elegante de Moise Star se esconde un vulgar espía. En cierta ocasión invitó Julio Holbein a su más querido amigo y compañero el coronel Theubner y al pérfido Moise Star.

Durante la cena demostró Star mentida simpatía hacia Elsa y, poco después, mientras ésta cantaba con sin igual donaire una preciosa composición acompañándose al piano, murmuró el joven estudiadas frases de amor al oído de la hija del coronel, y ella inocente, creyó sincero lo fingido.

Elsa al escuchar aquellas palabras soñó en un mundo de felici-dades.

Moise Star, en un momento en que Elsa y su padre salieron a despedir al coronel Theubener, se apoderó de los documentos codiciados y acto seguido, despidiéndose de Holbein y de su hija, al abrigo de la obscuridad de la noche, emprendió precipitada fuga abandonando para siempre el territorio del Gran Ducado de Wellenstein.

Al descubrir Julio Holbein el robo y darse exacta cuenta de la terrible situación en que tan triste suceso le coloca sufre una tremenda crisis que pone en peligro su razón. Elsa, que adora a su padre, comparte con él los sufrimientos, y sin poderlo remediar, un nombre acude a sus labios y una sospecha llega a constituir su constante obsesión. ...Moise Star! ...La hermosa joven no quiere sufrir el tormento de la duda y, sin vacilar, corre al hotel donde dijo hospedarse su fingido adorador. Al enterarse de que éste se ha fugado durante la noche, quedan sus dudas disipadas; ya sabe el nombre y condiciones del insensato ladrón, por el que siente desde aquel momento un odio irreconciliable.

Entretanto el coronel Holbein ve claramente que ha sido vícti-ma de una trama de alta traición. Herido en sus más vivos senti-mientos de honor, aterrorizado, no se siente con fuerzas suficien-tes para defenderse contra la espectra visión de un porvenir ignominioso. Prefiere la muerte a una vida llena de baldón y, antes



de que su hija pueda descubrir sus intentos, se suicida en su propia estancia.

Elsa queda entonces huérfana de padre y madre, sin fortuna, porque sus bienes fueron confiscados; sin amigos porque llevaba en su frente el estigma de una falta que su padre no había cometido, sin hogar porque el Gran Duque de Wellenstein, inexorable, ha firmado la sentencia de destierro para ella, pobre inocente que paga culpas ajenas.

Pero la joven no se da por vencida. Su firmeza de carácter le presta aliento para luchar contra las necesidades de la vida y, aprovechando sus excepcionales condiciones de voz y de pianista, bajo el nombre de Diana Cadouleur, consigue que Schandar, como empresario de un famoso teatro de la Cote d'Azur, la contrate en condiciones ventajosas.

Una noche en la terraza del hotel, mientras con su empresario y varios admiradores y periodistas se celebraba con champagne el último éxito obtenido, vio como un joven pálido, elegante, que denotaba en su porte secreta distinción, la miraba con insistencia. Elsa sintió algo desconocido. Aquella mirada quedó grabada en su corazón.

El Gran Duque, indignado de su primogénito confió inmediatamente al coronel Theubener la delicada misión de conducirlos a su patria.

Cuando el coronel llega al hotel donde se hospeda la enamorada pareja, el príncipe acompaña al piano a Elsa que canta una nostálgica romanza. El príncipe al ver al coronel presiente a lo que viene, coge un pliego cerrado que éste le entrega respetuosamente y nervioso lo lee. En su distracción deja caer al suelo el sobre, que luego al ser recogido por Elsa, viene a revelar a ésta el secreto que ignoraba, esto es, que el hombre por ella idolatrado es el hijo del que firmó su sentencia de destierro y el heredero del Ducado de Wellenstein.

La infortunada joven siente un sufrimiento indescriptible: fija sus ojos en el sobre y, a duras penas conteniendo lágrimas, comprende que no le es posible ocultar al príncipe su nombre e historia, porque el coronel Theubener, en un tiempo el mejor amigo de su padre le dirá a su amado toda la verdad.

Dos literatos italianos, C. Bonnetie y G. Monleone, han



escrito un asunto lleno de intensidad dramática, expresamente dedicado a la eminente artista Lyda Borelli, la que tantos aplausos ha recibido, en diferentes ocasiones de nuestro público.

Lyda Borelli podrá ser en breve admirada sin la hermosa película "...pero mi amor no muere" que con exquisito gusto y sobriedad artística acaba de editar la casa Gloria de Torino. Es un trabajo ciertamente revelador de los nuevos horizontes que el ancho campo de la cinematografía se abren, y que, substituyendo los sobrados dramones terroríficos, fascinará a las multitudes, educándolas, y conduciéndolas siempre por el camino del arte más puro y de la verdad más sincera.

... "pero mi amor no muere", es una película de lujosa presentación en la que se ha sabido combinar este extremo armonizándolo con una historia de amor y de dolor sin complicaciones excesivas de títulos, con suave habilidad y conforme a todos los dogmas exigibles por los más afamados doctores del teatro moderno.

Y obra tan magna, solamente podía realizarla una tan poderosa casa como la "Film Artística Gloria", e interpretarla, con toda su plasticidad, con toda su belleza, un alma artista cual es Lyd Borelli.

Así puede afirmarse categóricamente que todo en esta película es armonioso, y que desde el primer momento se impone la obra por la fascinación de su interpretación, y por el arte de su decorado.

Lyda Borelli está a imitable altura y ha conseguido llegar, al presentarse por primera vez como artista de la pantalla, donde no pudieron llegar artistas de fama mundial, y cuyo temperamento artístico no cabe poner en duda.

Ha estudiado con tal cariño su papel que es preciso, para apreciar debidamente lo notable de su trabajo fijarse en los más pequeños detalles de su labor. Trágica en ocasiones, y espiritual siempre, hace sentir al espectador consiguiendo tal grado de emotividad, que, difícilmente se borrará su silueta de la memoria de nuestro público.

A veces produce la ilusión que no es sobre la pantalla donde la artista se mueve, sino en las tablas de un teatro de primer orden. Parece que una mano maestra la guía, que un espíritu superior la anima. Todo está observado, todo estudiado.



Lyda Borelli ha vencido la gran batalla. Ha conseguido la victoria con las armas más nobles y leales, esto es con su valor artístico y con su incomparable belleza. A su lado han rebajado dignamente los principales artistas de la "Film Artística Gloria", bajo la experta e inimitable dirección de Mario Casertini.

La casa "Gloria" ha hecho de esta película una obra magistral de fotográfico, insuperable del arte dramático. La Mise en escena, tiene, además de algunas novedades dignas de aplausos en el decorado, un lujo y una propiedad rara vez llevada a feliz término por otras empresas. Salones regios con segundo y tercer término, dispuestos con verdadero ingenio y buen gusto dan a... "pero mi amor no muere", aspecto algo excepcional que seguramente será simulado por otras empresas.

La obra es magnífica como preparación y como desarrollo; un drama en una corte, una mujer hermosa vencida por un destino despiadado y que halla las puertas de la dicha abiertas sólo para volver a caer en manos de la fatalidad que la persigue.

Lyda Borelli, hace esa obra con la grandeza artística de una mujer que es un modelo de sensibilidad y de refinamiento de arte, como no se puede hacer mejor: como sólo los grandes temperamentos artísticos pueden ejecutarlo.

Hay en esa mujer que en su labor tiene destellos de sublime genio artístico, algo tan personal, que esa misma obra no sería igual hecha por otra actriz. Es que Lyda Borelli, sin ser una romántica, en el sentido que damos aquí a esa palabra, es una mujer artista, bella y delicada que parece hecha para la vida de los grandes y tiernos sentimientos del amor.

La película ... "pero mi amor no muere" seguirá una marcha triunfal, porque el verdadero arte, donde quiera se encuentre, se aplaude.

En medio de febril delirio decide huir. Por fin, después de algunos días de loca peregrinación vuelve a presentarse al teatro donde tantos aplausos había alcanzado y pretende en vano ahogar el amor imposible que siente por el príncipe, alcanzando nuevos éxitos y ruidosos triunfos. Maximiliano, por su parte, supo por Theubener la verdadera historia de Elsa, mas su autor le lleva a olvidarlo todo y al ver en su amada una verdadera heroína, víctima tan solo de la fatalidad. Como sin ella no puede vivir corre a su

lado y de rodillas, tembloroso, le suplica no lo abandone y le jura que está dispuesto a renunciar a todo por su amor. ...Mas Elsa ha tomado ya su resolución: Sonríe tristemente amado y promete amarle siempre. Sale a escena, ve a Maximiliano en un palco y, fijando sus ojos en él, bebe un mortal veneno. El príncipe se precipita al escenario y llega a tiempo para recibir en sus brazos el cuerpo de su amada. Elsa, agonizando murmura junto al oído del hombre en quien cifró toda su dicha: Muero... pero mi amor no muere.



SEGUNDA PARTE: CINE, ICONOGRAFIA Y CULTURA





CRITICOS, COMENTARISTAS E HISTORIADORES

Función social y económica de la Crítica de Cine

A principios de siglo, el filósofo español Miguel de Unamuno escribió un jugoso ensayo sobre *La erudición y la Crítica*. El genial pensador vasco —que aborrecía que le llamaran crítico—, expone en ese ensayo de 1905, la queja de muchos que se dedicaban a la crítica como si se tratara de un arte nuevo que se mantuviese de sí y por sí. Y, al plantearse la razón de ser del crítico, dice Unamuno que quizás existe, “porque el poeta entona un canto como lo entona un ruseñor, pero suele ser tan incapaz de explicarse la génesis y el sentido de ese canto y su significación en la vida como el mismo ruseñor”.¹ Para Unamuno, el crítico es algo más que un simple “intérprete” que hace posible la intelección de la obra de arte: el crítico detecta la obra de arte, calibra su significado y, en fin, revela al artista.

Y así sucede también, con sus variantes, en el caso de las artes y, por supuesto, del cine. Sin embargo, por poco que se adentre uno en los recovecos del “séptimo arte”, descubre que hay una finalidad y un uso de esa crítica dentro de una estructura socio-política determinada. Por eso, con intención de esclarecer el tema de la crítica de cine en nuestro país, me propongo describir brevemente las modalidades de la misma a través de nuestra breve historia cinematográfica.

1. Miguel de Unamuno, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, S. A., 1966, Vol. I, pág. 1276.



Surgió el cine como espectáculo a principios de este siglo —entre nosotros en el otoño de 1900 con las primeras exhibiciones del Cinematógrafo Lumière en Puerto Plata—, y como hubiera sucedido con otro arte nuevo o advenedizo, aparecieron los “críticos” —quizás sería mejor llamarles “criticones”— por aquello de que el público es incapaz de juzgar por sí solo. David Griffith, por ejemplo, estrena en 1915 su visión de la guerra de secesión norteamericana, y los críticos, sorprendidos por la nueva forma de expresión y su influjo en la opinión pública, se hacen cruces y secan tinteros de tanto adjetivo que usan para acusar a Griffith de falseador de la Historia, iconoclasta y agitador. La crítica estaba viciada desde sus comienzos por la literatura y las ideologías. No se hablaba del artista y de su obra, sino del hombre y sus ideas. Criticar, por tanto, no era precisamente explicar y analizar, sino enjuiciar y atacar. La crítica de inspiración religiosa, representada más tarde por las comisiones de censura y algunas revistas de cine, representaba una modalidad de esa misma tendencia, amparándose en criterios morales, convirtiéndose el crítico en una especie de agente de aduanas de la moralidad pública.

En nuestro país, ya en 1927, algunos alertaban al público, desde las páginas de la prensa, sobre los males que acarrea el cine a la “salud moral de la familia dominicana”.² Unos años después, ya en la década de los treinta, como veíamos antes, Luis E. Pou califica al cine de “gravísimo problema social”, por la influencia que tiene en los destinos de la sociedad y en la moral colectiva e individual.³ Naturalmente, aún no han aparecido los críticos comerciales, y simplemente se ha reducido su papel, en la mayoría de los casos, a reseñar una película de un modo semejante al que se utilizaba para dar cuenta de un acto público cualquiera o de una velada literaria.

“Felices noches son las que se pasan actualmente en este elegante teatro —decía la crónica de “La Republicana” en 1915— con las bellas películas que se proyectan en él. Los estrenos de *La guerra europea* ha sido (sic) un éxito colosal alcanzado por la

2. *Listín Diario*, (enero 11, 1927), pág. 9.

3. Luis E. Pou H., “El hogar cristiano y el cine”, *La Opinión* (mayo 22, 1937). Reproducido en *La Verdad Católica*, año II, Núm. 106, pág. 3.



empresa F. Puello i co., pues el público ha quedado mui satisfecho i hace comentarios altamente favorables a ella.

“Esta noche, por haberse suspendido por causa de lluvia la función de anoche, se dará con el mismo programa de ayer: seis partes de *La guerra* entre ellas una de estreno. Además la preciosa cinta titulada *El Herrero*, en seis partes. C”.⁴

Otras veces, se limitaban a comentar los estrenos de la semana y anunciar las próximas atracciones:

“CAPITOLIO.— Al fin, el martes, fue estrenada ante numeroso y selecto público la enorme película *Los Diez Mandamientos*. Todo lo que nosotros podamos decir acerca de esta película es pálido comparado con esa obra cumbre de la cinematografía moderna. Abundan en sus escenas los momentos que maravillan y suspenden el ánimo, y en ocasiones parece que uno no contempla fotografías que se mueven sino escenas patéticamente reales vistas al través de una ventana en el fondo de los tiempos en que ocurrieron las cosas que han servido de argumento para esta maravillosa obra. El éxodo del pueblo de Israel al través del desierto, perseguido por las huestes egipcias, es un momento de verdaderas emociones, y el paso por entre las aguas del Mar Rojo, separadas con espectacular veracidad, provocó el entusiasmo de todos los concurrentes. La parte moderna de la obra es una hermosa narración que demuestra cómo sufren los que desoyen las leyes divinas.

La Casa Paramount que ha producido tan bella y acabada obra de arte debe sentirse satisfecha con la realización de esta encumbrada labor, y la empresa del Teatro Capitolio orgullosa de haber podido ofrecer éste el más grande espectáculo cinematográfico de la época.

Los próximos días martes y miércoles nos ofrece este salón otra película intensa, que lleva por título *Yo acuso*. Ya puede decirse que los rotundos éxitos del Capitolio ocurren casi a diario”.⁵

Durante muchos años, hasta finales de la década del cuaren-

4. *El Radical*, (abril 29, 1915), pág. 3.

5. *Blanco y Negro*, año VII, Núm. 355 (diciembre 11, 1926), pág. 37.



ta, tanto en nuestro país como en el resto del mundo, la crítica de cine no variaría mucho. Los “críticos” eran un tanto improvisados, puesto que sus moldes de juicio eran aún demasiado literarios, y no se daba el caso de un cineasta que iniciase una crítica seria de las obras de sus colegas de oficio. Los “críticos”, y más aún los simples comentaristas, provienen del campo del teatro, del arte o de la crítica literaria, y de esos campos traen sus resabios y pretenden aplicar el mismo patrón de valores al cine.

Sin embargo, poco a poco van apareciendo historiadores del cine. Unos con seriedad crítica (Georges Sadoul en Francia, Paul Rotha en Inglaterra, Fernández Cuenca en España), otros simplemente almacenando datos sin detenerse a analizarlos (Richard Griffith, Mario Verdone, etc.), prefieren guardarnos la historia o el anecdotario del nuevo arte, aunque en muchos casos no pasen de una época o de un país determinado.

Unos años después, ya en la década de los cincuenta y sesenta, se daría el caso de críticos de cine que pasan de la redacción de un periódico o una revista especializada, a un estudio de cine, ya sea como guionista o incluso como director. Es el caso del francés François Truffaut y Jean-Luc Godard en Francia, Peter Bogdanovich en los Estados Unidos, e incluso Oscar Torres en nuestro país.

La crítica de cine, como modalidad especializada del periodismo, no surge en nuestro país hasta finales de los años cuarenta con figuras como Manuel Valdeperes, José M. García Rodríguez y el realizador Oscar Torres. El primero, que provenía del campo de la crítica de arte en general, escribía a fines de la década del cuarenta la columna “Pre-estreno” en *La Nación*, mientras los otros dos desempeñaban su función en *El Caribe*. Oscar Torres, que firmaba sus artículos con las iniciales O.A.T en su columna “Fábrica de sueños”, abandona el trabajo crítico para iniciar en 1951 su carrera como realizador en el Centro Sperimentale di Cinematografia, en Roma.

Antes de esa fecha, es decir, en los primeros cuarenta años de cine en Santo Domingo, algunos periodistas o críticos de teatro, se habían dedicado a escribir comentarios más o menos críticos acerca de las películas de estreno. Ya en 1910, Félix M. Pérez (Fioret) y Arturo Freitas Roque (Chantecler) en *El Tiempo*, habían reseñado algunos estrenos. De los años veinte a los cuarenta, se



dedican a la crítica —si se puede llamar “crítica” a ese género periodístico— el puertorriqueño Santiago Indalecio Rodríguez (Indalecio), Manuel Alemar (Fray Manuel), José M. Sánchez García y Héctor Carrillo, entre otros. Según la costumbre de la época, casi todos se escudan tras un seudónimo, que varía de un trabajo al siguiente, y que frecuentemente está tomado del personaje central o del título de una película, como “Miguel Ostrogoff”, “El caballero azul”, “Moby Dick” o simplemente “Juan del Cine”. Los trabajos críticos —comentarios, en su mayoría—, aparecen en las revistas *Panfília* y *Cosmopolita* y, sobre todo, en el *Listín Diario*.

A partir de los años cincuenta, afianza su status una categoría bien definida de críticos de cine —entre nosotros empieza a surgir a partir de 1965—, que podríamos llamar más bien “catadores”, como dice el crítico español Carlos Fernández Cuenca. La función de este tipo de escritor —que parece hacer crítica por la crítica, en muchos casos— sería la de “decirle al público si una película le iba a gustar o no, si aquella película iba o no iba a ser de su agrado, procurando deslizar un cierto juicio sobre la calidad artística del film”.⁶

Ese crítico-catador nace de una necesidad —un mal necesario, diría Unamuno— en una sociedad en que el cine es, sobre todo, un *artículo de consumo*. Su papel de comentarista de ventas se justifica incluso en el andamiaje de la producción y la distribución cinematográficas, como se justifica el de la publicidad: es una especie de intermediario entre el productor y el público consumidor. Como hay diversidad de mercados y diversidad de públicos, el comentarista-catador adoptará estilos o posturas diferentes para promover la “venta” del producto en cuestión.

Al mismo tiempo, surgen dos tendencias típicas en la crítica de cine o en el “periodismo de cine”. La primera es la *crítica realista*, que enjuicia una película dentro del contexto social en que surge y se “vende” al público, y la segunda es la *crítica idealista* o *esteticista*, que se fija casi exclusivamente en los valores estéticos en abstracto. Habría que añadir una tercera categoría: la del *comentarista de ventas*, que no se dirige a un público

6. Alvaro del Amo, *Cine y crítica de Cine*, pág. 23-24.



espectador, sino más bien al exhibidor, como es el caso de las revistas *Box Office* y *Variety*, ambas en Estados Unidos.

Según esta clasificación que he tratado de esbozar, existen —quizás todos como “males necesarios”—, el historiador de cine, el comentarista de cine —la gran mayoría de los que llamamos pomposamente “críticos de cine”—, y por fin, el verdadero crítico. Este último, precisamente porque no quiere ser solamente un “catador”, habla a un público relativamente reducido, y a manera de ensayo deja por escrito sus impresiones sobre ésta o aquella película. Como es de suponer, el crítico no goza de plena confianza entre el público consumidor apresurado, y resulta una especie de desterrado en una sociedad de consumo, donde basta y sobra con el comentarista o el catador.

Dentro de las limitaciones propias de un régimen de fuerza, y la reducida actividad cinematográfica de los años cincuenta y sesenta, nuestro país ha visto aparecer y desaparecer un nutrido número de comentaristas y críticos de cine. En la década de los cincuenta, por ejemplo, ejercieron la crítica Emilio McKinney y Julio González Herrera en *La Nación*, Rafael Añez Bergés (“Cine semanal” y “Mirador de Cine”) en *El Caribe*, Santiago Lamela Geler (“Caras y Caretas”) y Carlos Curiel (“Pantalla” y “De pantalla a pantalla”), también en *El Caribe*. Por su parte, Agustín Heredia abre la brecha de la crítica católica —quizás aún no curada de su tono moralizante— en el desaparecido semanario *Fides*.

En la década de los sesenta, aparecen Enrique Rodri-Mur (“Panorama cinematográfico”) y Efraín Castillo (“Comentario”), ambos en el desaparecido diario *La Nación*. De forma esporádica, aparecen comentarios de Héctor Western y otros, sobre todo a raíz del estreno de *La Silla* en enero de 1963. Finalizando ya la década, y después de la guerra de abril, la crítica recibe un impulso inusitado con la aparición de Armando Almánzar en las páginas del *Listín Diario*, Alberto Villaverde y José Luis Sáez, alternativamente en la revista *Amigo del Hogar*, en *Renovación* y en el mismo *Listín Diario*, para pasar luego a la revista *Ahora* y a las páginas del diario *La Noticia*. Por esas mismas fechas, aparece también la firma de Carlos F. Elías en el *Listín Diario*, y la de Arturo Rodríguez Fernández en *Ultima Hora*, en una columna que



mantenía el desaparecido “Cine-Club Estudiantil” o Cine Club Dominicano.

Por fin, en la década de los setenta, además de los anteriores, ejercen la crítica de cine, Pedro Caro (“Crónica de Cine”) en *El Nacional*, Agustín Martín Cano en *El Caribe*, Efraín Castillo (“Butaca 92”) en *Ultima Hora*, Danilo Ubri en *El Sol* (Santiago), Alvaro Arvelo hijo en *El Caribe* (“Comentarios de Cine”), y luego en *El Nacional*, Humberto Frías (“Cine Cultura”) en *El Sol* (Santo Domingo), y Pericles Mejía (“El filme de la Semana”) en *La Noticia*, entre otros que esporádicamente vuelven a publicar comentarios o artículos sobre cine en una u otra modalidad.

Al iniciarse la década de los ochenta, el oficio de crítico-de cine, en una u otra modalidad, parece tener más fácil salida, dada la proliferación inesperada de periódicos en franca competencia. Sin embargo, la crítica no sufre transformación positiva alguna. Los siete u ocho escritores de cine que encuentran cabida en los once periódicos con que cuenta el país en esa década, agotan el modelo manoseado por sus predecesores, convirtiéndose así en un elemento más del engranaje comercial del espectáculo.

Muchos de los comentaristas de cine ni siquiera disponen de un patrón estricto de calificación estética. Las películas enjuiciadas son simplemente “buenas” o “pasables”, si el público poco exigente pasa un rato tranquilo, y “obra maestra”, si, al cabo de la media hora, decide abandonar la sala en plena confusión o el más cerrado de los aburrimientos.

Otros separan claramente la evaluación crítica en “valor artístico” y “valor comercial”, dejando en evidencia su papel de “catadores del consumo”, y sirviendo claramente a los intereses comerciales del medio de comunicación que da cabida a sus comentarios. Quizás por esa razón, el público lector —un reducido grupo de los que asisten a las salas de cine— sigue consultando las columnas de los “entendidos” antes o después de ver ésta o aquella película, como si quisieran asegurarse de la calidad del producto consumido y el acierto de su elección.

La proliferación de periódicos, mencionada anteriormente, da cabida, en la década de los ochenta, a algunos escritores que habían abandonado la crítica años atrás, como Santiago Lamela Geler, que reaparece en las páginas de *El Caribe* con la columna



“Crónica de Cine”, y José Luis Sáez, que abre su columna “Kino” en *El Sol*, para trasladarse luego a las páginas de *El Nuevo Diario*.

Los demás veteranos de la crítica —Agustín Martín Cano, Armando Almánzar, Arturo Rodríguez, Pericles Mejía— siguen en ejercicio, saltando con frecuencia de un periódico a otro o variando el estilo formal de sus columnas. Mientras tanto, se incorporan al oficio nuevas firmas, como R. Bienvenido Olivier, que, después de colaborar con *Cañabrava*, mantiene la columna “Pantalla” en *La Noticia*; Martín Castro en el *Listín Diario* y en su suplemento dominical *Escala*; Fidel Munnigh en *El Nacional* (“Séptimo Arte”), y esporádicamente en la revista *¡Ahora!*; Federico Sánchez en el semanario *Hablan los Comunistas*, y Juan La Mur en *El Día*, de Santiago.

Para completar el panorama de la crítica de cine en nuestro país, es preciso mencionar algunas publicaciones especializadas que, a pesar de su corta existencia y las dificultades económicas que tuvieron que afrontar, representan un esfuerzo por dotar al público dominicano de una guía de calidad. Entre las revistas aparecidas en Santo Domingo, figuran las siguientes:

Arte y Cine, fundada el 1.º de enero de 1932, por Vicente Ortiz y Enrique de Marchena. Con el mismo nombre, Luis Miura Baralt y Eduardo Pellerano Sardá, abren otra revista semanal el 26 de junio de 1942. Contaba con 42 páginas, tenía una tirada de 4,700 ejemplares, y salía todos los jueves.

Boletín del Circuito Rialto, iniciado el 28 de septiembre de 1945. Consistía en un boletín semanal de la programación de los locales de la empresa, acompañada de algunos comentarios o simples curiosidades del “mundo del cine”.

Celuloide, aparecida y desaparecida en 1972, bajo la dirección de Adolfo Ortega C.

Butaca 92, aparecida en julio de 1973, dirigida por Arturo Rodríguez Fernández y Efraín Castillo. Quizás la más ambiciosa y destacada de las revistas dominicanas de cine. Incluía estudios históricos, biografías de directores y crítica de las películas exhibidas en el país. Su salida era irregular, y desapareció del mercado en 1977.

Kinetos, una publicación del Grupo Méliès, aparecida en julio de 1977, bajo la dirección de Henry Striddels. Aunque más



modesta que la anterior, parecía recoger la herencia dejada por la efímera existencia de su predecesora. Unos años después, también desapareció.

Rodaje, editada por el Grupo Cine Militante. Apareció en 1975, bajo la dirección de Onofre de la Rosa. Tres años después, el mismo Onofre de la Rosa, y el Instituto Dominicano de Arte y Cine, editan la revista *Fotómetro*.

A esta lista, hay que añadir, aunque no se tratase precisamente de una publicación artística ni técnica, la conocida *Guía Moral del Cine*, editada por el Centro Católico de Orientación Cinematográfica a partir de 1953. Aparecía quincenalmente, y constaba de cuatro páginas, en que se reproducía la calificación moral de las películas en exhibición, y algunos documentos pontificios acerca del cine, como la encíclica *Miranda Prorsus*, de Pío XII.

Ante el fenómeno tan nuestro de la improvisación que, de la noche a la mañana convierte a éste en ensayista, al otro en poeta, y al de más allá, por qué no, en crítico de cine, cabría discutir la calidad y legitimidad del escritor que ejerce la crítica de cine. Este es el tema tratado con cierta amplitud por Diógenes Céspedes —precisamente uno de los más agudos críticos y ensayistas, venido del campo de la lingüística al cine—, en su trabajo acerca de la metodología de la crítica de cine.⁷

En su excelente trabajo, Diógenes Céspedes señala la existencia de una crítica temática y una crítica semiológica. Para el autor, la mayor parte de los que ejercen la crítica en nuestro país, lo hacen de manera espontánea, “con más buena fe y voluntad que otra cosa, ya que lo que persiguen es hacer llegar una orientación al público y una defensa del cine que aman. Por ese lado merecen el respeto del público, pues en un medio en donde no hay las facilidades de superación, alguien tiene que llenar, de alguna manera, esa falla”.

Como algunos de los críticos que empezaron a ejercer el “oficio” en los años sesenta, tienen incluso conocimientos enciclo-

7. Diógenes Céspedes, “Por una metodología de la crítica de cine”, *Gaceta Literaria de Auditorium* (marzo 9, 1974), pág. 1-3.



pédicos, con demasiada frecuencia recurren a la historia del cine que no han visto, o simplemente hacen gala de su erudición literaria. Y lo que es peor, se reducen a analizar el tema, prescindiendo del “hecho fílmico en sí”.

De ahí, concluye Diógenes Céspedes, que “no hay en el país una crítica de cine rigurosa y de tipo descriptivista”, sino reducida a la temática de la película “descuidando otras categorías sistemáticas que ayudan a la comprensión del film”.⁸ Ese tipo de crítica, por supuesto, requeriría de una especialización que muchos no quieren aceptar, porque —es frecuente oírlo entre los mismos escritores— “la crítica de cine no da para vivir en este país”.

Es curioso, además, que los nuevos críticos de cine no provienen ya de los cine-clubs, desaparecidos en la década de los setenta, y, mucho menos del campo del periodismo. El afán de superación les ha llevado, en muchos casos, a rebuscar la historia del cine en las sesiones de la Cinemateca Nacional o simplemente a convertirse en autodidactas, supliendo con la lectura la vivencia que nunca tuvieron. Es posible que las páginas de un periódico, que aspira a ampliar su cobertura, sean también una ocasión de promocionar a un joven escritor, que ahora es cronista de cine, y luego podría convertirse en publicista, una vez escalada cierta categoría social o simple estatura popular. Quizás la crítica “no da para vivir”, pero su ejercicio puede convertirse en coyuntura favorable para hacerse de un nombre que abre puertas y llena *curriculum*s.

Si el comentarista, como decía antes, encuentra su papel en una sociedad de consumo, y el crítico serio y metódico es casi un desterrado, al historiador de cine —como a todo historiador— le tocará retirarse en busca de una perspectiva mejor, y contemplar la marcha de un arte, para dejar constancia de su trayectoria. Podrá ser comprometida si se quiere, pero la labor del historiador de cine en una estructura de consumo, goza de mayor libertad que la encomendada al comentarista o la acaparada por el crítico.

En definitiva, la crítica de cine, tal como la conocemos en nuestro país, sobre todo a partir de la década de los cincuenta, cumple una función social y económica dentro de un sistema

8. *ibid.*, pág. 3.



que el cine es un negocio más —el negocio del entretenimiento. Dependemos de empresas multinacionales (Columbia, Transamérica, MCM, Warner Communications, etc.) para nuestro entretenimiento, al tiempo que pagamos a esas empresas —incluso directamente— el precio de la butaca que ocupamos. Y, al tiempo que decidimos qué producto consumiremos o en qué sala, surge el comentarista-catador de cine que, con mayor o menor compromiso, orienta nuestra decisión de consumidores.





EL CINE Y EL SILENCIO DE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

No cabe duda que Italia fue uno de los pocos países que adoptó una postura abierta frente al cine cuando ese “aparato del demonio” apenas balbuceaba. Al contrario de lo sucedido en otros países de occidente, los artistas, los intelectuales y, en general, la burguesía ilustrada italiana no tuvieron prejuicio alguno hacia el cine. Precisamente fueron Edmundo de Amicis, Giovanni Papini, y posteriormente Ricciotto Canudo, los primeros defensores, e incluso los primeros “teóricos” del nuevo arte.

En 1907 Giovanni Papini publica en el semanario “La Stampa” su “Filosofía del Cine”, y Edmundo de Amicis da a conocer en “Illustrazione Italiana” de diciembre de ese mismo año su trabajo “Cinematografo cerebrale”, que demuestran —dice el crítico francés Jean Mitry— una extraordinaria anticipación.

Unos años después, Ricciotto Canudo, periodista y poeta, publica en la revista “Vita d’Arte” un trabajo sobre el cine en la misma línea de los artículos de Papini y De Amicis. El 28 de marzo de 1911, aparece su famoso “Manifiesto de las siete artes”, en el que trata de reivindicar el lugar que debía corresponder al cine en la carrera de las artes hacia el realismo. El trabajo fue leído en la Escuela de Altos Estudios el día 29 al presentarse la película “El Infierno”, de Giuseppe de Liguoro, basada en pasajes de “La Divina Comedia”. Tanto en el “Manifiesto”, como en sus trabajos posteriores aparecidos en la revista mensual “La Gaceta de las



siete artes”, Canudo insiste en las posibilidades del cine como nueva forma de arte.

No es extraño que los historiadores se hayan preguntado más de una vez, a qué obedece este inusitado y temprano interés de los intelectuales italianos por el cine, al que la mayoría de los hombres de letras europeos consideraban un advenedizo. Sin embargo, como afirma el historiador Mitry, “no es ninguna casualidad que los primeros escritos inteligentes sobre el cine fueran firmados por italianos. La causa hay que encontrarla en las ambiciones de la aristocracia milanesa y romana de principios de siglo que pretende hacer de Italia una de las primeras potencias industriales, apasionándose por todas aquellas cosas recién inventadas con el deseo de brillar y de hacerse valer: el automóvil, la aviación y el cine”.¹ A ese afán por medrar, por participar en el mercado incipiente del cine, se debe también el florecimiento de un estilo y una temática: las reconstrucciones históricas aparatosas, la ampulosidad de la puesta en escena y, sobre todo, el refugio en el pasado glorioso, pasarán a ser las constantes del cine italiano de los años diez.

Pero no todos los países mostraron, por una razón u otra, la apertura que mostró Italia ante el cine. Los intelectuales y los artistas se mostraban reacios a admitir que el cine pudiese ser algo más que un entretenimiento mecánico que, quizás, podía adormecer y deleitar a personas de escasa cultura, y nada más. La reacción de los hombres de letras ante el cine no se debe únicamente al hecho de que fuese un pobre remedo del teatro, a que tratase asuntos vanales o se redujese al campo de la comedia ligera, de estructura endeble. Su objeción principal se debía a la aparición, en esos primeros años del siglo, del movimiento denominado Film d'Art, que pretendía perpetuar en el celuloide las obras inmortales de la escena de todos los tiempos, y las actuaciones de sus intérpretes más destacados, como Sarah Bernhardt, Cécile Sorel, Victorien Sardou o Francesca Bertini.

Ante la interminable lista de obras de “teatro en lata”, los intelectuales y los artistas de la burguesía europea afirmaban que

1. Jean Mitry, *Historia del cine experimental* (Valencia: Fernando Torres, 1974), p. 9.



el cine no tenía la categoría de arte porque era un “hijo de la técnica”, y nunca podría reproducir las obras maestras de la escena o de la literatura, faltar como estaba de sonido, y dado lo endeble y precario de su forma de expresión. El cine podría ser útil, quizás, como forma de conservar los hechos destacados de la historia, puesto que superaba al reportaje fotográfico, pero ahí terminaba su valor. La literatura y el teatro seguirían siendo las formas más exquisitas del espíritu humano, y conservarlas incontaminadas era misión urgente de la cultura occidental.

Han pasado más de ochenta años, y la objeción de los intelectuales europeos ante el cine parece haberse perpetuado a través del siglo. No sólo son pocas las referencias de los escritores de habla castellana, sino que a la hora de hacer el recuento de la historia de la cultura en esos mismos países, se prescinde por completo del cine, como si esa *cultura* que define nuestra forma de ser solamente constase de la música culta, la literatura, la pintura y, en general, las Bellas Artes.

Incluso resulta un tanto inexplicable que la Academia Francesa admitiese como miembro a un creador tan destacado como René Clair en junio de 1960, es decir, sesenta años después de haberse convertido el cine en algo más que un entretenimiento de feria, y treinta y siete años después de haber iniciado su carrera en el cine el creador de la inolvidable “A nous la Liberté” (1931), las deliciosas imágenes poéticas de “Les Belles-de-Nuit” (1952) o “Porte de Lilas” (1957). Y resulta inexplicable porque uno no sabe si la entrada de René Clair en la Academia Francesa significa que los “jueces” del bien hablar determinaron que el cine, por fin, había pasado el examen final y podía codearse con las Bellas Artes, o si admitían, después de tanto tiempo, que el cine constituía *otra* forma de expresión, tan válida como el idioma escrito.

Ojeando los escritos de un humanista tan completo como nuestro Pedro Henríquez Ureña, sorprende ante todo el silencio que guarda con respecto al cine. Cuando analiza los movimientos culturales y las manifestaciones artísticas del presente siglo en su *Historia de la cultura en la América Hispánica*,² llega a mencionar

2. P. Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 8va. edición.



el periodismo y la música popular, como únicas muestras que merecen citarse entre las modalidades culturales del siglo XX. Sin embargo, guarda silencio, un extraño silencio, con respecto al cine, que ya había comenzado a verse, e incluso a producirse, en la América de origen español. Pero, el silencio es aún más extraño cuando enumera las actividades culturales en Nueva York, reduciéndose en ese caso al teatro, la música culta y las reuniones literarias..

La tradición humanística de nuestra América, reflejada en los libros de texto de historia de la cultura, ha insistido en ese mismo silencio respecto al cine. Las expresiones y manifestaciones culturales de un pueblo —parecen decirnos esos libros de texto que todos leímos de mala gana en la escuela— se reducen a las tradicionales Bellas Artes. La concesión que se hace al periodismo, y en el caso de Henríquez Ureña a la música popular, parece estar en abierta contradicción con el concepto de cultura que subyace en esas obras.

Hay dos pasajes en la obra de Pedro Henríquez Ureña, que parecen referirse al cine, aunque en forma indirecta. Se trata de un ensayo sobre el teatro realista que apareció con el título de “La renovación del teatro” en 1920, y más tarde incorporado a su obra *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), y de una carta a su hermano Max, fechada en México a 22 de diciembre de 1908.

En el primer texto, Pedro Henríquez Ureña se queja del afán realista que ha hecho tomar un giro tan diferente al teatro, y llega incluso a preguntarse para qué sirve el realismo. “El delirio realista —se refiere al siglo XIX— acabó por abandonar a veces los telones y la pintura, llevándolos a las decoraciones de interior, que a fuerza de exactitud se convierten en muebles: sólidas, macizas, de madera y metal. Son exactas, sí, pero inexpresivas, estorbosas y costosísimas”.³ Las decoraciones “académicas” del siglo XIX, convirtieron el escenario en una “habitación a la cual se le ha suprimido una de las cuatro paredes”, y exageraron hasta el máximo los detalles prolijos de muebles, ornamentos y trajes, sin lograr por eso una participación más activa del espectador. Es el

3. P. Henríquez Ureña, “La renovación del teatro”, *Obras completas*, tomo III (Santo Domingo: UNPHU, 1977), p. 382.



siglo del barroquismo de Wagner y sus absurdos espectáculos operáticos. “¿Absurdo mayor —se pregunta Pedro Henríquez Ureña— que presentarnos como reales la cabalgata de las valquirias, el dragón de *Sigfrido*, el cisne de *Lohengrin*, la tierra andante de *Parsifal*?”⁴

Ante esa desenfadada carrera del teatro hacia el realismo por el realismo mismo, Pedro Henríquez Ureña propone tres soluciones, optando por la que él llama “radical”. La primera solución o solución “artística”, parte de la protesta contra las “pretensiones de exactitud fotográfica, contra la minucia de pormenores”, como hemos visto ya, y trata de simplificar la decoración dando paso a la fantasía, ya que el propósito del arte no es engañar sino sugerir. La solución “histórica” pretende dar a cada obra un escenario y unos decorados iguales o semejantes a los que tuvo en su origen, con el solo objeto de hacer su comprensión más asequible al público moderno. Por fin, la tercera solución o solución “radical”, aboga por la eliminación de la decoración: “Todo lo accesorio estorba, distrae de lo esencial, que es el drama”. Es preciso adentrarse en el drama de Hamlet —Pedro Henríquez Ureña cita el montaje de Forbes Robertson— sin que nos entorpezca un telón mal pintado o unas bambalinas que pretenden crearme una falsa ilusión de realidad. “La falta de accesorios estorbosos dejaba la tragedia desnuda, dándole severidad estupenda”, y creando así un flujo de comunicación entre los actores y el espectador.⁵

A pesar de ese afán por el “realismo escénico” de los años veinte, Pedro Henríquez Ureña destaca ciertos movimientos que preconizan un aire de renovación en los escenarios de España y de América, y que le hacen augurar mejores días al teatro.

En el segundo texto, la carta a su hermano Max (22 diciembre 1908), Pedro Henríquez Ureña planteaba ya su tesis acerca del realismo y la misión del arte. Comentando las cuartillas que le enviaba su hermano Max de la primera redacción del “Teatro Contemporáneo”, le dice: “Inconsciente o conscientemente, parece declarar que el realismo es la mejor forma de arte. He insistido ya suficientemente en lo fundamental de ese error, que es creer

4. *ibid.*, p. 381.

5. *ibid.*, p. 387.



que el arte tiene por fin *copiar la vida*, así es que no necesito analizarlo de nuevo. El fin del arte es crear una vida superior, es decir, construir una realidad superior tomando de la actual, de la ambiente, los elementos de belleza.⁶ Para Henríquez Ureña, la fotografía es algo que resulta imposible en arte, porque toda “pretendida copia de la vida, a pesar de su fidelidad, implica selección de determinados elementos por el artista y supresión de otros”.

Los textos de nuestro humanista cobran su verdadero valor si se les enmarca en el contexto de las corrientes artísticas de esos primeros veinte años del siglo XX, sobre todo con la aparición del realismo escénico a que se refiere el trabajo sobre la renovación del teatro. Y es preciso, ante todo, hacer hincapié en la crisis por la que atravesó el naturalismo bajo el liderazgo de Emilio Zola, continuador del realismo de Balzac y de Flaubert, precisamente cuando el cine acaba de hacer su aparición en el ambiente burgués del París de fines de siglo. Y es precisamente el cine —algunos dicen que el caso Dreyfus marcó el inicio de una etapa nueva en la novela y en el mismo cine— el encargado de revigorar el realismo artístico, sobre todo, con sus primeros documentales y sus reconstrucciones históricas.

Quizás con demasiada frecuencia se ha hecho énfasis en el realismo cinematográfico de esos primeros años —desde las “escenas naturales” de los Lumière (1895) hasta las “actualidades reconstruidas” de Méliès y Zecca— diciendo que el cine nació para ser documental, y por eso sus primeros temas no eran de ficción. En realidad, la tesis más plausible es la que enmarca esa inclinación del cine hacia el realismo en la corriente pictórica, reforzada por la fotografía, del costumbrismo de Pissarro, el anecdotismo de Puvis de Chavannes e incluso las “impresiones” de Claude Monet. Esta tesis, apadrinada por Henri Langlois, fundador de la Cinématèque Française, explicaría también la insistencia del teatro en los escenarios realistas, presionado como estaba por la aparición del cine y, sobre todo, por el movimiento *Film d'Art* tanto en Francia como en Italia.

Forzado por el realismo fotográfico del cine, surge en Estados

6. *Obras completas*, tomo I (Santo Domingo: UNPHU, 1976), p. 367.



Unidos a partir de 1909, la corriente iniciada por el productor David Belasco, y que se conoció enseguida como “belascoísmo”. Los montajes de Belasco estaban motivados por un “criterio pormenorizante y verista, capaz de trasladar una casa de huéspedes, un típico ‘boarding-house’, a la escena, tal como Antoine y Zola, en París, montaron una carnicería con trozos sangrantes de reses desolladas”.⁷

Para el empresario Belasco y sus seguidores, el naturalismo se redujo a un realismo simplista, “despojado de los atributos más nobles y fructuosos del genuino naturalismo, limitado así a una fórmula ‘sui generis’ presidida por la ñoñería, mezcla blandengue de materialismo e idealismo, de realismo y subjetivismo en sus aristas menos vigorosas y representativas”, como dice el crítico cubano J. M. Valdés-Rodríguez.⁸ Tanto el cine como el “belascoísmo” teatral se producen en un momento social concreto de Norteamérica, caracterizado por el crecimiento económico del sector industrial y bancario, y la expansión hacia el exterior. Si a esto se añade, como dice Valdés-Rodríguez, “las peculiaridades caracterológicas del norteamericano, producto de la extracción anglosajona, influidas por el medio geográfico a través del proceso colonial y de un siglo largo de independencia y pionerismo”, se comprenderá mejor el porqué de estos fenómenos sociales y su repercusión artística.

No es extraño, entonces, que Pedro Henríquez Ureña y muchos otros críticos, historiadores, artistas de principios de siglo, trataran de sacar al teatro de la crisis en que le había sumido ese naturalismo desmedido, propio de su competencia con el cine, que a su vez se convirtió en un remedo del “belascoísmo”, sobre todo a partir de los “golden twenties”, con la aparición de Cecil B. De Mille y su epopeya exótica, que ya había preconizado David W. Griffith en “Intolerancia” (1916). Sin embargo, esta actitud de rechazo del realismo en el teatro no basta para explicar el silencio que Pedro Henríquez Ureña guarda con respecto al cine, que

7. J. M. Valdés-Rodríguez, “El teatro y el cine” en *El cine en la Universidad de La Habana* (Habana: Mined, 1966), p. 473.

8. *ibid.*, p. 474-475.



incluso en la Argentina había iniciado su producción en 1915 con el filme de Martínez y Gunche, Nobleza Gaucha.

¿Significa este silencio un rechazo absoluto del cine como si se tratase de un intruso mecánico que pretendía la categoría de arte con aquellos dramas fotográficos de los años diez? ¿Significa, quizás, una actitud hermética de mantener las Bellas Artes como única manifestación del espíritu del hombre, y cerrarle así el paso a cualquier otra forma de expresión? ¿Significa, quizás, que el carácter popular de ese “arte” le cerraba las posibilidades de ser incluido entre las manifestaciones culturales propias del siglo XX? ¿Obedece, quizás, a esa “enajenación hispanista” y a la concepción idealista de la cultura, del cosmos y de la vida de que acusa el Dr. Juan Isidro Jimenes Grullón al erudito Pedro Henríquez Ureña? ¿O se trata simplemente de algo compartido por los intelectuales de la época frente al espectáculo popular?

Hay que reconocer que el concepto de cultura, latente en las obras de Pedro Henríquez Ureña, acusa cierta ambigüedad, que en algún caso podría parecer incluso contradicción. Su dedicación al Humanismo, un tanto cerrado ya sobre sí mismo a principios de siglo, le haría desestimar el trabajo de tantos otros “humanistas” de nuevo estilo que dotaron al cine en los primeros veinte años de este siglo de una categoría que nunca habrían sospechado los que vieron aquella primera sesión del 28 de diciembre de 1895 en París. Para la fecha que se redacta el trabajo de Pedro Henríquez Ureña, el cine ha lanzado al “nuevo humanista” Chaplin, ha llevado a la pantalla los dramas clásicos, ha iniciado la aventura de la epopeya con las obras de Griffith, y ha dado un impulso inesperado al expresionismo con el “Caligarismo” de Wiene. Aunque faltasen aún las conquistas más notables del cine, a partir de los años veinte, el empuje del “nuevo arte” lo hacía merecedor de figurar entre las características culturales del siglo XX.

El silencio de Pedro Henríquez Ureña, como el de tantos otros humanistas de la lengua castellana —Ortega y Gasset y el maestro Azorín probablemente son una verdadera excepción—, estaría

9. J. I. Jimenes-Grullón, *Pedro Henríquez Ureña: realidad y mito y otro ensayo* (Santo Domingo: Ed. Librería Dominicana, 1969), p. 133.



justificado por las mismas razones que le llevaron a luchar contra el realismo teatral. Quizás para un espíritu exquisito y exigente como el del humanista dominicano, el cine no había logrado satisfacer los requisitos del arte y, como cualquier otra “conquista” de la técnica no conllevaría un verdadero progreso en la producción de la belleza o en la expresión de lo mejor del hombre.





LA “IMAGEN” DE UNA CULTURA

(En la cultura de la imagen)

Al hombre medieval debió resultarle costoso el adaptarse a unos nuevos moldes del pensar, una vez que la máquina de Gutenberg sacó la “cultura elitista” a la luz del día y la puso al alcance de la burguesía. Gracias al invento del impresor de Maguncia, el sabor ya no estaría confinado a las cuatro paredes solemnes de un monasterio o un aula universitaria, ni sería patrimonio exclusivo de una clase social privilegiada.

Una “revolución” cultural semejante a la invención de la imprenta le ha tocado vivir a nuestro siglo con el advenimiento del cine y la televisión. El hombre ha vuelto a cambiar sus módulos del pensar: Ha pasado de un pensar lineal, inspirado por la difusión de la imprenta en el siglo XV, a una quasi-presencia al devenir histórico, ayudado de los medios electrónicos de comunicación masiva.

Tanto el cine como la televisión, han pasado a ser algo más que simples juguetes o pasatiempos. Ambos han tomado carta de naturaleza entre los instrumentos de la cultura contemporánea de modo tal que, ni puede negarse la influencia que han tenido en la imaginación del hombre del siglo XX, ni éste puede evadirse a su influjo y atractivo.

Aunque los libros de texto de Historia de la Cultura se resistieron por un tiempo a darle cabida al cine en las pocas páginas que le dedican a la cultura del siglo XX, no se puede negar el hecho de que el cine, y más tarde la televisión, forman parte de la



cultura de este siglo, y es hora de enfrentarnos a ellos, no como advenedizos, sino como integrantes de nuestra forma de convivencia. La comprensión de esos medios de comunicación masiva, por esa misma razón, es parte esencial del estudio de nuestra modalidad cultural.

UN ARTE VERDADERAMENTE MODERNO

Para muchos, hablar de “arte moderno” equivale a hablar de arte abstracto, hermético, incomprensible. Enseguida imaginamos a una señora de la clase afluente, detenida frente a una obra de Jackson Pollock o de Ivan Tobar, tratando de averiguar qué “representa”, de descifrar el simbolismo de ese goteo rítmico de colores o de esas formas casi oníricas. Los mismos comentarios se oírían entre los espectadores después de asistir a una representación de *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, o *La soprano calva*, de Ionesco. Y es que todavía estamos tratando de juzgar la obra de arte en términos lineales, literales, y el espectador quisiera estar armado de un diccionario breve de significados para poderse enfrentar a la obra de arte.

Se ha dicho hasta la saciedad que el cine es el arte verdaderamente moderno, el del siglo XX. Y es moderno, no por haber superado en abstracción a la pintura, sino por haber sabido tomar de las demás artes los elementos necesarios para crear la síntesis que haría, en poco tiempo, un nuevo medio de expresión.

Hay que reconocer que, como dice el teórico húngaro Béla Balázs, el cine es “el único arte nacido en la era del capitalismo”, que dispone nuevas formas de expresión y está basado en una nueva “filosofía” del Arte mismo.¹

Las raíces de las artes tradicionales pueden trazarse en el pasado pre-capitalista. Todas presentan huellas —dice el autor húngaro en su obra— de formas antiguas, de una forma determinada de concebir el Arte, de una estética “burguesa”, que proclamaba ciertas leyes eternas y ciertos patrones de Belleza que, muchas veces, se traducían en equilibrio, moderación o simple mediocridad.

1. Béla Balázs, *El Film: Evolución y esencia de un arte nuevo*, pág. 40.



La burguesía de los siglos XVIII y XIX, elevó a las artes de la antigüedad a la categoría de norma absoluta, de medida absoluta de todo lo que pudiera aparecer pretendiendo adjudicarse el adjetivo de “artístico”. Sin embargo, las artes tradicionales (las Bellas Artes) no habían nacido bajo el manto de la burguesía ni se habían apoyado en su ideología, pero ésta se abrogó su patronazgo para poderse erigir también en árbitro de la “cultura”.

Cuando surge un espectáculo como el cine, con pretensiones de “nuevo arte”, la burguesía pensante de Europa trata de enjuiciarlo a base de sus patrones artísticos. Aunque el público francés empezaba a cansarse de las “escenas naturales” de los Lumière ya en 1897, pronto llegaría de Norteamérica un cine totalmente nuevo, que aspiraba a engrosar la lista de las artes tradicionales. Era preciso, entonces, aplicarle los patrones burgueses para poderlo clasificar debidamente o rechazarlo como un producto inmaduro de la técnica norteamericana.

Pero, como dice Balázs, los patrones ideológicos europeos no eran la plataforma adecuada al salto sin transición a un nuevo arte burgués norteamericano. Era preciso un nuevo entorno cultural, “desprovisto de tradición y sin prejuicios”, como el de los norteamericanos, para poder dar el salto.²

Los viejos patrones de la burguesía europea se remontaban a Grecia, perpetuando la creencia de que la obra artística es un microcosmos “cerrado en sí mismo y sujeto a unas leyes de composición”. El espectador, el usuario de la obra de arte, nunca podrá transformarse en parte integrante de ella, puesto que entre el hombre y el objeto artístico existe una distancia, un dualismo: la obra de arte es una *representación* de la realidad, nunca una prolongación de ella.³

Sin embargo, los creadores del cine de Hollywood demostraron con sus obras a partir de la aparición de David W. Griffith, que el espectador no contempla ya el mundo interior del filme desde la prudente distancia del observador burgués del siglo XIX. En cierto sentido, el cine norteamericano descubrió un nuevo arte que “desconoce el concepto de composición cerrada”, que descarta la

2. *ibid.*, pág. 40.

3. *ibid.*, págs. 40-41.



idea de distancia estética, y que crea en el espectador “la ilusión de encontrarse en el centro de la acción, en el espacio en que se desarrolla el film”.⁴

Aparte de los condicionamientos a que está sometida la imagen fílmica, tanto físicos como sociológicos, es indudable que el nuevo arte del capitalismo creó una nueva forma de ver las cosas, o mejor dicho, una nueva forma de *mirar* a las cosas. Y el hombre del siglo XX empezó a abandonar los patrones lineales heredados del siglo XV, para descubrir la imagen de sí mismo y, más tarde el valor significativo de su propio cuerpo. De ese descubrimiento de la imagen surgirá, como es obvio, una nueva cultura: la cultura de la imagen.

Con la introducción de la imprenta en la Europa del Renacimiento se inicia una nueva forma de pensar y de comunicarse. El hombre empieza a solucionar sus problemas en línea, a representar lo desconocido por medio de signos hasta encontrar un sentido nuevo. Poco a poco, el hombre prescinde de la imagen de sí mismo para concentrarse en los signos mudos de la página escrita. Como dice el mismo Béla Balázs, la imprenta “hizo poco a poco ilegibles los rostros humanos. Se podía leer tanto del papel impreso, que se descuidó la mímica de la comunicación”.⁵ No es extraño que la civilización de la palabra impresa produjera fenómenos tales como el individualismo, la mentalidad tecnocrática de Occidente y hasta el cartesianismo.

Con la aparición del cine, sobre todo a partir del siglo XX, el hombre paulatinamente vuelve a recuperar su primordial medio de comunicación —la imagen— y a reestructurar una nueva cultura, que intenta recrear la que había abandonado en el siglo XV con la adquisición de un nuevo medio de comunicación —la palabra muda o impresa. A partir de este momento, el hombre no sustituirá gestos o mímica por palabras o por unos signos escritos. La totalidad de la experiencia, de la vivencia interior, pugna por asomarse y tomar cuerpo en gestos corporales, que remedan los que ha visto en la pantalla.

4. *ibid.*, pág. 42.

5. *ibid.*, pág. 32. Véase también: José L. Sáez, “Comunión, Comunicación y diálogo”, en *Boletín Vox Christiana UNDA-AL* (Montevideo), Núm. 42 (febrero-marzo 1973), págs. 17-23.



A pesar de tratarse del cine mudo, que incluso tenía que auxiliarse de interrupciones escritas en la pantalla, el hombre empezaba a revalorizar el valor del rostro como expresión.

Muchos millones de personas se sentaban cada noche en un cine viviendo, *viendo*, destinos, caracteres, sentimientos y emociones, e incluso pensamientos, sin precisar la palabra. La humanidad aprendió el maravilloso lenguaje de la mímica, del movimiento y de los gestos. No era una lengua de sordomudos que sustituía la palabra por un idioma de signos, sino la correspondencia visual directa del alma hecha forma. El hombre fue de nuevo visible.⁶

Y la visibilidad nueva del hombre se debió, ante todo, al gran invento del “primer plano” —del “gros plan” de los franceses o el “close-up” de los norteamericanos—, que nos reveló el inesperado rostro de las cosas, sobre todo en esos días de euforia del cine mudo. “El primer plano —decía Béla Balázs— no sólo ha ampliado nuestra imagen de la vida, sino que le ha dado profundidad. Muestra los nuevos objetos y revela su sentido”.⁷

A través de la cámara, tan escrutadora como la mirada, el hombre del siglo XX fue adentrándose en el mundo visible. De ese modo entró en contacto también con otros “mundos”, con otros modos de vivir y de ser, con otras culturas. Y de ahí nació también el carácter internacional del cine, sobre todo cuando se establecieron redes de distribución de las películas en Europa y América.

A través del cine, el hombre entró en contacto con nuevas modalidades culturales —no sólo a través de los noticieros, las gacetas o los “travelogues”, sino del cine de ficción importado—, y pudo adentrarse más aún en su misma modalidad cultural. El francés o el norteamericano de los años veinte, se enfrentaban por vez primera a su propia imagen de tamaño gigante en una pantalla. Era algo mejor que verse en un espejo: era cómo poder ver lo que otro piensa de nosotros. Y quizás por esa razón, filmes como *Sacrificio de un convicto* (*A Convict's sacrifice*, 1909), *Los mosqueteros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912),

6. Béla Balázs, *op. cit.*, pág. 33. (La cursiva es del autor).

7. *ibid.*, pág. 46.



El Nacimiento de una Nación (The Birth of a Nation, 1915) o *Capullos rotos* (Broken Blossoms, 1919) de David W. Griffith, produjeron tal conmoción y escándalo en el público estadounidense de la primera década del siglo. Era la primera vez que veían una “imagen” de sí mismos, y esa imagen era desagradable.

En nuestro país, las pantallas de “La Republicana”, de la improvisada barraca del patio del Casino de la Juventud o la tienda de lona del solar de la Calle de la Universidad, reflejaban las primeras imágenes de la Plaza de la Concordia de París, de las bodas de Alfonso XIII en Madrid o la revolución en Portugal. El atractivo inmediato de entrar en contacto con otras personas, ver cómo vestían, cómo se movían o qué hacían, fue cediendo paso al interés por conocer su vida emocional. La novela por entregas, tan popular ya en aquellos días, fue llevada a la pantalla para deleite de muchas damas y damitas de la “sociedad” dominicana de principios de siglo. El interés primero por el documental se transformó pronto en interés por la ficción, por los seriales románticos o las “películas de tesis”.

A pesar de lo incipiente del negocio de la distribución y exhibición de filmes en los años veinte, el público dominicano pronto se acostumbró a los filmes norteamericanos, y llegó a preferirlos “por la naturalidad en las actuaciones y realismo en el ambiente”.⁸ Aunque ese tipo de reacción se diera entre la clase social que pudiéramos llamar afluyente, hay que reconocer también que la imagen cinematográfica constituía un atractivo indiscutible en la sociedad dominicana de principios de siglo. Y así lo reconocía un artículo aparecido en la prensa en 1928, con el título de “Con el cine vivimos otra vida”, que veía precisamente en ese aspecto de ensoñación “el rápido triunfo de este arte, que nos ha abierto un mundo nuevo”.⁹

El cine es un arte internacional porque permite hacer partícipes a hombres y mujeres de culturas, razas y modos de pensar diversos, de una experiencia común: la gran aventura humana. Como ningún otro arte, el cine permite desarrollar toda la gama de la experiencia humana y, por lo directo de su lenguaje —dentro de

8. *Listín Diario*, (agosto 15, 1928), pág. 12.

9. *ibid.*, (mayo 18, 1928), pág. 7.



lo indirecto que es un signo— llega más fácilmente a la gran comunidad humana. Pero, ahí precisamente estriba la dificultad, el obstáculo que bloquea la capacidad comunicativa del medio: la cultura misma, que nos separa unos de otros para identificarnos mejor.

LA “FABRICA DE SUEÑOS” Y SUS CONSUMIDORES

Con el surgimiento de una nueva forma de arte se desarrollarán también las capacidades de percepción y de comprensión de ese arte, de esa nueva forma de comunicación. La Belleza, como afirmaba Marx, exige un sujeto receptivo para transformarse en algo real, en una experiencia estética. La realidad subjetiva o física, naturalmente, es algo independiente del sujeto perceptor, pero la belleza es una relación entre el objeto y el sujeto capaz de percibir e interpretar.

De ese modo, el surgimiento de un arte hace que surja también un público sensible a ese arte. “La producción —afirma Marx— no crea pues únicamente un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto”.¹⁰

El cine siguió la misma trayectoria de las demás artes: el público fue acostumbrándose al nuevo medio de expresión, y poco a poco fue valorándolo en su justo precio, al tiempo que iba ampliando el campo de su sensibilidad. Así, como dice Balázs en su obra ya citada, las formas de expresión del cine evolucionaron con rapidez, despertando la facultad del público para comprender ese nuevo lenguaje, y “no sólo nació un nuevo arte, sino también un hombre con una nueva sensibilidad, un nuevo talento y una nueva cultura”.¹¹

Para comprender en su verdadera dimensión la experiencia cinematográfica, es preciso estudiar también el comportamiento del espectador, además de profundizar en la estructura misma de la obra y su capacidad comunicativa. Es preciso el estudio de la

10. Citado por Béla Balázs, *op. cit.*, pág. 28.

11. *ibid.*, pág. 29.



“utilidad” de una película para el público consumidor, es decir, analizar lo que el espectador *hace* con ese producto. El contenido, e incluso la forma de un medio de comunicación, por influyente que se considere, apenas ejercerá influencia sobre la persona para quien no tenga utilidad en el contexto social en que vive. El “consumidor” del cine o de los medios masivos de comunicación, *selecciona* —dentro del estrecho margen de posibilidades que le permite la estructura económica del espectáculo— el material de consumo, de acuerdo con sus intereses y valores, y establece luego una categoría según el alcance de las satisfacciones que logra a través de los medios.¹²

Hay que reconocer también que el cine, como cualquier espectáculo masivo, tiene un aspecto lúdico que no se puede echar en el olvido. El consumidor promedio va al cine con una actitud semejante a la que adopta en el estadio: va a ver jugar a otros, a jugar en cierto modo, pero con la seguridad que da el estar presenciando el espectáculo tras la barrera.¹³ Si a eso se añade el hecho de que el cine no pasa, para muchos, de ser mero pasatiempo —el producto está hecho, quizás, a la medida—, que le falta seriedad; profundidad, trascendencia, y tendremos un cuadro más o menos completo de nuestra experiencia cinematográfica.

El cine tiene la capacidad de ofrecer al hombre una oportunidad de realizarse como hombre, de salir de sí mismo y sus problemas para comprenderse mejor. El juego es una escuela de la vida, y esto es válido no sólo para el niño, que se anticipa a desempeñar el oficio que le tocará mañana en esa maqueta en grande que es la sociedad, sino también para el adulto, que presenciando un espectáculo, aprende a ser más humano frente a los problemas de otros hombres.

No se trata, sin embargo, de hacer soñar a los hombres, de

-
12. E. Katz, “Mass Communications research and the image of society”, en *American Journal of Sociology*, vol. 65, Núm. 5, págs. 435-440. Véase también: José L. Sáez, “La Telenovela: Morfología de un género de consumo”, *Estudios Sociales* (Santo Domingo), Núm. 21 (enero-marzo 1973), págs. 23-37.
 13. Acerca del valor lúdico y festivo del cine, véase la obra de Enrique M. Martínez, *Cine, juego y sociedad*. Madrid: Editorial Rialp, 1961.



adormecerlos con cuentos: esa no es función exclusiva del cine. Y por eso, sabemos defendernos muy bien cuando alguien nos sorprende enternecidos en nuestra credulidad, diciendo que “a fin de cuentas, todo eso es fantasía”, o que “no hay por qué creer todo lo que se ve en el cine”. Aunque el espectador “sueña” frente a algo ficticio, acabará viendo en el drama de esos personajes que comparten su misma condición, algo de lo que la vida misma es, algo de lo que él mismo es. A través de su participación en el drama, de su “identificación” con los problemas de los personajes —un segmento de la gran aventura del Hombre—, se operará en el espectador un cambio, una purificación: la famosa “purga” (catarsis) de la dramaturgia griega.

Muchos que se precian de pertenecer a la clase “culta” y de tener sensibilidad suficiente para apreciar la profundidad de un Bergman o los recovecos barrocos de un Ken Russell, dirían que nuestros espectadores no son capaces de vibrar con lo que sucede en la pantalla porque pertenecen a una cultura enclenque. Dirían que al hombre de nuestra cultura no le preocupan sus semejantes, y que puede incluso llegar a despreciarlos cuando pertenecen a un grupo cultural o étnico distinto de la supuesta “cultura” que tratamos de salvar y que, a lo mejor, no pasa de ser un regionalismo agónico.

Sin embargo, muchas veces, hasta el espectador promedio dominicano —sometido como está a consumir, sin derecho a elección— aprecia más de lo que uno cree el valor de una película, por muy abstrusa que parezca. Es verdad que no podrá apreciarla en su totalidad, pero eso no se debe al hecho de no ser iniciado en el arte del cine, sino simplemente por pertenecer a unos módulos culturales radicalmente distintos, muchas veces, a los del equipo realizador de la película. La cultura, como apuntábamos más arriba, obstaculiza la comunicación.

Por todas estas razones, cabría preguntarse qué ha hecho el cine en estos ochenta años de convivir con nosotros, en pro de la cultura, de nuestra cultura. Y la pregunta es válida, ante todo, porque el cine es parte de la cultura dominicana de este siglo, lo queramos o no, y porque gran parte del cine que consumimos en nuestro país, como ya hemos visto en otra parte de este ensayo, nos llega de fuera, y en un idioma que no es el nuestro.





*Fachada del desaparecido Teatro Capitolio en la década de los años cincuenta, veintinueve años después de su “regia inauguración”, el jueves 9 de julio de 1925. En su pantalla se estrenó **Potemkin**, en octubre de 1928.*

LA TRAGEDIA DE ODESA

El estreno de 'Potemkin' en Santo Domingo

“Por primera vez en la historia de los espectáculos cinematográficos en Santo Domingo, la película *Potemkin* será presentada con su música especial y el himno del mismo nombre, el cual será cantado a varias voces durante su exhibición”.¹

Así comentaba el cronista del *Listín Diario*, el 28 de septiembre de 1928, cinco días antes del esperado estreno de la obra del genial director soviético Sergei M. Eisenstein en la pantalla del Teatro Capitolio. Y, la propaganda tampoco se mostraba parca en adjetivos, cuando calificaba el estreno de la película de “acontecimiento histórico, sensacional y emocionante, que podemos admirar aquí gracias a la tranquilidad y a la paz que reina en nuestra República”.²

La “fenomenal película comunista”, como la llamaba ingenuamente la publicidad del Capitolio, venía precedida de bien ganada fama en todo el mundo, desde su estreno en el Teatro Bolshoi, de Moscú, el 21 de diciembre de 1925.

La película había sido incluso propuesta como candidata sin rival al Premio Nobel del Cine, que según Marcel L’Herbier, debía crearse para premiar obras de esa envergadura, que no tenían

1. *Listín Diario* (septiembre 27, 1928), pág. 3.

2. *ibid.*, (septiembre 28, 1928), pág. 3.



nada que envidiar a las obras maestras de la literatura o a los adelantos de las ciencias.

A su paso por el Teatro Artistic, de París (12 de noviembre de 1926), y el Teatro Biltmore, de New York (5 de diciembre de 1926), la película había recibido encendidos aplausos de la crítica y del público. Incluso en los teatros de Berlín, aunque se mutiló el original y se prohibió la entrada a los militares, su estreno, en mayo de 1926, fue aclamado por los alemanes. Años más tarde, el propio ministro de propaganda del Führer, propondría a los obreros de la industria cinematográfica del Estado, una obra como *Potemkin*, para poner el cine al servicio del “nuevo imperio”. “Si en alguno de los grandes cines de Berlín —decía Joseph Göebbles el 11 de febrero de 1934—, se proyectase una película en la que realmente se sienta el pulso de nuestra época, y esta película fuera realmente un *Acorazado* nacional-socialista, estoy convencido de que este cine se llenaría todas las noches durante mucho tiempo”.³

El acorazado Potemkin (“Bronenosets Potiomkin”) había sido filmada en Odesa, en dos o tres semanas, el mismo año 1925, para conmemorar el vigésimo aniversario de la abortada revolución de 1905. Su autor, el joven Sergei Mijailovich Eisenstein, que contaba apenas veintiocho años de edad, intentaba hacer un monumental fresco de los hechos ocurridos en 1905, desde el final de la guerra ruso-japonesa, hasta las huelgas de Odesa y San Petersburgo. Pero, cuando ya llevaba varios días de filmación en Leningrado, el intenso frío obligó al equipo técnico a interrumpir el trabajo, e incluso reestructurar el guión. Así, lo que no era más que un breve episodio de *El año 1905* —la huelga general de Odesa y la rebelión a bordo del acorazado de la marina real—, se convirtió en una de las películas más importantes de la historia del cine mundial.

El levantamiento de la tripulación del “Potemkin” había trascendido las fronteras de Rusia. El camarógrafo argelino Félix Menguich había filmado algunos episodios de la revolución de 1905, y el francés Lucien Nonguet, a las órdenes de Zecca, había reconstruido el episodio de la huelga en su filme *Los acontecimientos de Odesa* (“Les événements d’Odesa”, 1905). Aunque Eisens-

3. Deutsche Allgemeine Zeitung (febrero 11, 1934), citado por S. M. Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, pág. 336.



tein y sus colaboradores desconocían ese trabajo de “actualidades reconstruidas” de Ferdinand Zecca a causa de la censura impuesta por el gobierno del Zar, disponían de infinidad de documentos de los archivos de la marina y, sobre todo, contaban con la colaboración de un buen número de protagonistas o simples testigos presenciales del hecho, que incluso se prestaron a actuar en la película.

A pesar de elegir el estilo de las “actualidades reconstruidas”, y de seguir el orden cronológico de los hechos ocurridos en “la Marsella del Mar Negro”, Eisenstein y Alexandrov optaron por apartarse de la verdad histórica estricta, para poder tipificar en la tragedia de Odesa y el acorazado *Potemkin* la lucha del pueblo ruso contra la tiranía zarista. “*Potemkin*” era, como diría el mismo Eisenstein, una *sinécdoque* del año 1905.⁴

En ese año había terminado la guerra ruso-japonesa con la pérdida de Puerto Arturo y la derrota de la flota del Báltico en aguas de Corea. Ante la creciente carestía de la vida y la escasez de alimentos, el pueblo de San Petersburgo se lanzó a la calle el domingo 9 de enero de 1905. Un desfile silencioso de más de cien mil personas, incluyendo ancianos, mujeres y niños, se dirigía al Palacio de Invierno, encabezado por el Padre Gapon. La manifestación fue dispersada a tiros por los cosacos del Zar. Mil muertos y más de dos mil heridos fue el balance trágico de la primera manifestación pública de oposición a la monarquía aquél “domingo sangriento” de San Petersburgo.

Las manifestaciones y las huelgas, los saqueos y los incendios, continuaron durante ese mismo mes de enero. El Zar y su gobierno decidieron hacer ciertas concesiones para pacificar el país, como la formación de una especie de cámara de diputados (la Duma), compuesta por representantes elegidos por el pueblo, que sólo duró unos dos meses, antes de ser disuelta por el propio Zar en julio de 1905, al incrementarse la represión contra la campaña clandestina de los socialdemócratas.

El relato de los sucesos de Odesa elaborado por Eisenstein y Nina Agadzhanova-Shutko, aunque respeta en líneas generales los sucesos de ese día de junio de 1905, introduce ciertas modificacio-

4. S. M. Eisenstein, *op. cit.*, pág. 79.



nes, sobre todo en el episodio de la matanza de la famosa escalinata que conduce al puerto de Odesa, y que constituye el episodio más dramático del filme.

En realidad, durante esos días de huelga y, sobre todo, la noche anterior al entierro del marino asesinado en el levantamiento, Odesa fue escenario de motines, incendios y matanzas, pero ninguno de esos hechos ocurrió en la escalinata de “doscientos escalones de piedra arenisca blanca que desciende hasta el puerto”.⁵

Aunque hechos como ése ocurrieron en otros lugares de Rusia —la matanza de Bankú, por ejemplo—, la masacre de la escalinata en el filme de Eisenstein no es más que un símbolo de todas las matanzas de 1905. “Ni en el guión original ni en los primeros montajes —dice Eisenstein— estaba prevista la escena de los soldados disparando contra la muchedumbre en la escalera de Odesa. La idea se me ocurrió cuando vi la escalera”.⁶

Aunque reochoce que, en alguna zona recóndita de su mente, quizás se agapazara aún “una ilustración que vi en una revista del año 1905, en la que un jinete, en la escalera envuelta en humo, golpea con su espada a diestra y siniestra”, lo cierto es que la escena “se convirtió en una de las más importantes del film”.

El final de la película no es, naturalmente, el final de la historia del acorazado rebelde. En esta pequeña obra maestra, después de una noche de tensión en espera de un ataque de la armada real, el Potemkin cruza entre los demás buques de la escuadra, mientras los marinos salen a cubierta y vitorean la hazaña de los rebeldes. “Sabemos —dice Eisenstein— lo que ocurrió con el Potemkin más tarde: fue internado en Constanza y devuelto al gobierno zarista. Algunos de los marineros huyeron. Pero Matushenko fue ejecutado por los verdugos del Zar”. Era preciso, sin embargo, interrumpir la historia “con una nota alta”, en el momento de la victoria, aunque fuera efímera, porque el filme era la celebración de los sucesos de 1905, “de los cuales el Potemkin

5. Georges Sadoul, *El Acorazado Potiomkin*, pág. 15.

6. S. M. Eisenstein, *op. cit.*, pág. 77.

no fue más que un episodio individual, pero que reflejaba la grandeza del todo”.⁷

Acorde con el mismo aire épico del filme y la teoría estética preconizada por Eisenstein, *El acorazado Potemkin* no tiene verdadero protagonista individual. El líder de la revuelta, Vakulenchuck, y su sustituto en la quinta parte del filme, Matushenko, se destacan como “protagonistas efímeros” del filme. “De vez en cuando —dice el afamado historiador francés Georges Sadoul— emergen de las masas como voceros, para volver a sumergirse en ellas inmediatamente”.⁸ El protagonista de derecho es el pueblo de Odesa, unido en un mismo objetivo a los marinos rebeldes del Potemkin.

Como ya había hecho al principio de su carrera en el Teatro de Cultura Proletaria (Proletkult), y en contra de sus colegas del nuevo cine, Eisenstein rechazó la intervención de actores profesionales del teatro o del cine. Sus “estrellas” debían ser los mismos protagonistas del hecho: los marinos de la flota y la población de Odesa. Y, cuando le faltaron “actores naturales”, salió a buscarlos por la calle. Un chofer o un jardinero cualquiera, podrían encarnar al médico del barco o al pope, y serían más dóciles que cualquiera de los “profesionales” empleados en los estudios de Goskino, cargados de resabios del teatro tradicional.

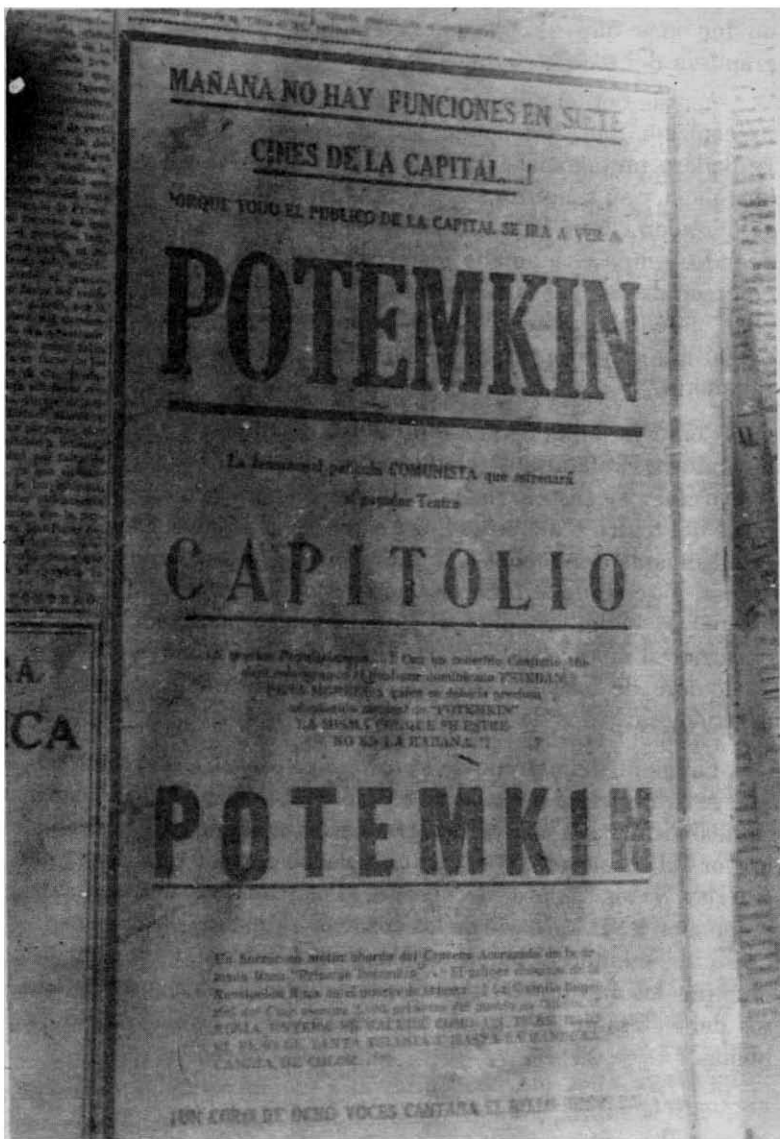
La noche del estreno de *Potemkin* en Moscú —la primera vez que se exhibía una película en el telón del Bolshoi—, los aplausos estallaban a cada momento. Ondeaba la bandera roja en el palo mayor del acorazado, y estalla un aplauso cerrado que recorre las galerías y los palcos del teatro. Los cañones del acorazado responden a “la barbarie de los cosacos”, y estalla otro aplauso. Y otro más, cuando el barco rebelde cruza delante de la escuadra, mientras los marineros del buque insignia saludan a sus compañeros del Potemkin al grito de “¡Hermanos!”, y arrojan al aire sus boinas.⁹

7. *ibid.*, pág. 81.

8. G. Sadoul, *op. cit.*, págs. 12-13.

9. S. M. Eisenstein, “Potemkin at the Bolshoi Theatre”, en Herbert Marshall (ed.), *The Battleship Potemkin*, págs. 91-93; Jay Leyda, *Kino: Historia del film ruso y soviético*, pág. 239.





El estreno de “El Acorazado Potemkin”, estuvo precedido de una buena campaña publicitaria de prensa. El día del estreno apareció este anuncio de más de un cuarto de página.

Procedencia: **Listín Diario** (octubre 1º, 1928), pág. 3.



El éxito de aquella noche de gala en el Teatro Bolshoi, se repitió en todas las salas de la Unión Soviética, a partir del estreno comercial, el 16 de enero de 1926. Un mes después, se había convertido en la película más taquillera, superando con mucho a su competidora más cercana, *Robin Hood*, una producción norteamericana de 1923, dirigida por Fred Niblo, con la actuación de Douglas Fairbanks.

LA PRIMERA PELICULA “COMUNISTA”

El escenario que se escogió para el estreno en Santo Domingo de esta admirable muestra del cine soviético, fue el flamante Teatro Capitolio —hoy desaparecido— a dos pasos del Parque Colón, frente a la Catedral Primada, y junto al prestigioso Restaurant Fausto.

El Teatro Capitolio, que había pertenecido al expresidente Woss y Gil, había abierto sus puertas al público capitaleno el jueves 9 de julio de 1925, con la asistencia del presidente Horacio Vásquez. La película elegida para la “noche de gala” de la inauguración, fue la adaptación de la novela de V. Blasco Ibáñez, *Los enemigos de la mujer*, una película de Alan Crossland, con la actuación de Lionel Barrymore, Alma Rubens y William Collier Jr. La función contó con la actuación de una orquesta de ocho profesores, actuando de solista al piano Ninón Lapeiretta.¹⁰

En ese tiempo, la capital contaba ya con cinco salas dedicadas a la exhibición de películas, aunque alternasen con otro tipo de espectáculos: el antiguo Teatro Colón, el Independencia, el Duarte, el Capotillo y el Rialto. Ese mismo año aparecerían también los cines Travieso y Quisqueya.

El Capitolio —“el gran Biógrafo de moda”, como decía la publicidad de aquellos días—, “era una monada en lo exterior y en lo interior”. Tenía capacidad para acomodar 650 espectadores, y estaba dotado de “renovadores de aire”, que daban al local un ambiente fresco y acogedor. Pero, sobre todo, el atractivo principal del nuevo cine era su pantalla. El “telón de proyecciones

10. *Listín Diario* (julio 11, 1925), pág. 4.



—decía la crónica del día de la inauguración— es algo especial, de una blancura como de armiño y de una tersura como de seda”.¹¹

Cuando se anuncia el estreno de *El acorazado Potemkin*, el 2 de octubre de 1928, el “moderno Teatro Capitolio” ya era un teatro bien acreditado entre el público capitaleno, no sólo por su buena programación, sino por haber rebajado los precios de sus entradas, sobre todo en la primera función de la tarde y en las populares matinés de los domingos. En la sesión diaria de las 7:15 p.m., la luneta costaba treinta centavos, y el anfiteatro sólo veinte. En la sesión de las 9:00 p.m., había un ligero aumento de precios, y la luneta costaba cincuenta centavos, el anfiteatro veinticinco, y los palcos —con seis asientos, en su mayoría— dos pesos oro.

En clara competencia con el Capitolio, dos días antes del estreno de la obra de Eisenstein, el viejo Teatro Colón anunciaba el estreno de “la película más grande de todos los tiempos”: una adaptación de la novela de Jules Verne, *Miguel Ostrogoff, el correo del Zar*, realizada por la empresa Film Albatros, de Alemania, y dirigida por el emigrado ruso Viktor Turzhanski y su troupe.

Por fin, llega de La Habana el músico dominicano Esteban Peña Morell, acompañado de una orquesta de quince profesores, para interpretar la partitura de la película, escrita en 1926 por Edmund Meisel, y adaptada por el mismo Peña Morell para el estreno en Cuba de *Potemkin* un mes antes. El himno del mismo título sería interpretado “en tres o cuatro momentos culminantes de la película”, por un coro de ocho voces, actuando como solistas Susano Polanco y Eduardo Brito, que aún usaba su nombre de Eleuterio, y otros “amantes del bello (sic) canto”.¹²

El día antes del estreno, la empresa del Capitolio anunciaba en la prensa: “Mañana no hay funciones en siete cines de la capital ¡Porque todo el público de la capital se irá a ver a *Potemkin*, la fenomenal película comunista que estrenará el popular Teatro Capitolio. A precios popularísimos!”

Unos días antes, Israel Garden, que se firmaba con el seudónimo de “Moby Dick”, hacía encendidos elogios de la primera

11. *ibid.*, (julio 8, 1925), pág. 1.

12. *La Opinión* (octubre 2, 1928), pág. 1.



película soviética llegada a Santo Domingo. “Dejando a un lado la parte política —decía el cronista del *Listín Diario*—, y prescindiendo de las intenciones que abrigara el gobierno comunista al editar este film, es lo cierto que *El crucero acorazado Príncipe Potemkin* es la película más interesante, emotiva, realista y bella que ha producido el cinematógrafo moderno”.¹³

Después de reconocer los méritos del joven director ruso, y sobre todo su habilidad en el manejo de masas —“este problema difícilmente hubiera podido resolverlo de manera satisfactoria un director americano”— no sin cierta ingenuidad, el cronista continúa:

“Su contenido espiritual es también nuevo. Trátase, como sabrán nuestros lectores, de la reproducción estilizada de una página histórica: la sublevación de los marinos del Crucero Acorazado de la armada rusa *Príncipe Potemkin* en la rada de Odesa el año 1905. De esas soberbias escenas, han hecho los artistas rusos un vigoroso canto a la revolución, un himno a los marinos oprimidos y al pueblo que confraternizó con ellos hasta la muerte, un anatema contra la odiosa tiranía de los Zares y contra sus instrumentos de opresión. No sabemos nosotros si se ha hecho con propósito de propaganda roja, y si el gobierno español procedió rectamente al prohibir la exhibición de esta película, pero es lo cierto que nada hay más hermoso ni más impresionante que esta artística exaltación de las convulsiones libertarias de un pueblo”.¹⁴

Si exceptuamos el estreno de los dos largometrajes de Francisco A. Palau, pocas veces se había hecho un despliegue publicitario tan amplio como el que precedió al estreno de *El acorazado Potemkin*. La empresa del Capitolio, que ya había rebajado los precios de entrada, aprovechó la noche del estreno de esta genial producción soviética —la primera que se veía en Santo Domingo—, para celebrar una rifa entre las damas asistentes a la primera tanda, consistente en “un precioso estuche de finísima perfumería valorado en doce dólares, y un palco de cuatro asientos

13. *Listín Diario* (septiembre 30, 1928), pág. 7.

14. *ibid.*, pág. 7.

JUEVES, 18 DE ENERO DE 1940

¡La novedad de la temporada! ¡Magno estreno de una
producción gigantesca!

Hoy Jueves 18 y mañana Viernes 19



Dos días destinados al estreno de la más monumental
película presentada en la pantalla dominicana desde
el advenimiento de la modalidad sonora!!

“EL PRINCIPE ALEJANDRO”

(ALEXANDER NEVSKY)

Producción suprema de la cinematografía rusa, que
es un alarde de espectacularidad, genialidad,
grandeza y brillantez!

Dirigida por EISENSTEIN (el Director de las
Multitudes), maestro en el manejo de las
masas humanas....

Música escrita y adaptada por el eminente compositor ruso SERGEI PROKOFIEV.
Interpretado brillantemente por NIKOLAI CHERKASSOV y más de 50.000 extras.
Un espectáculo supremo solo comparable con la realidad de la época del medioevo!
La película que dará a Ud. UNA NUEVA IMPRESION del cine, y le demostrará plenamente que el cinematógrafo
ruso ha alcanzado el más alto grado de perfección!

EL ESPECTACULO INOLVIDABLE DEL AÑO!

Pullman 40 centavos.—Balcón 20 centavos.

RIALTO

HOY JUEVES 18, a las 5:15.—Grace Moore en la hermosísima cinta LA VUELTA DEL RUISEROR
junto a Melvyn Douglas

Anuncio del estreno de la obra de Sergei M. Eisenstein, Alexandre Nevski (“El Príncipe Alejandro”), en el Teatro Rialto, la noche del 18 de enero de 1940.

Procedencia: **La Opinión** (S.D.), enero 18, 1940, p. 5.



que servirá para el estreno de la preciosa película por María Prevost y Monte Blue titulada *El cisne negro*".¹⁵

La película de Eisenstein —ese “esplaznante fotodrama de la Rusia de los zares”— se exhibió dos días seguidos en la pantalla del Capitolio: martes 2 y miércoles 3 de octubre de 1928. Como había sucedido antes en otras presentaciones de la obra, la escena de la masacre arrebató la atención del público capitaleño. “El descenso de las exterminadoras tropas cosacas por las escaleras de Odessa (sic) —decía el espacio pagado del Capitolio— descenso rítmico, pausado, persistente, inexorable y amenazador: Da una sensación de fuerza despiadada, de crueldad fría, mil veces más emocionante y amarga, que la misma escena trágica de la madre que, atravesada por la bayoneta asesina, ampara con su cuerpo destrozado la cuna de su hijito”.¹⁶

Dos días después del estreno de la obra de Eisenstein, la prensa deja de hablar de las maravillas de *Potemkin*, aunque todo parece indicar que fue un verdadero éxito. Cuando se anuncia el estreno del filme soviético en el Teatro Colón, en San Pedro de Macorís, el 11 de noviembre del mismo año, se hace constante referencia al éxito arrollador logrado por la película en sus dos presentaciones en la capital.

El impacto que pudo tener *Potemkin* en su estreno dominicano, parece que se desvaneció pronto. Pronto se usan los mismos adjetivos para cualquier película norteamericana o alemana, sobre todo en el reclamo publicitario. La prensa no volvió a ocuparse de la primera película soviética exhibida en Santo Domingo, preocupada como estaba, a partir de ese mes de octubre de 1928, con los intentos continuistas del presidente Vásquez, o la denuncia de Manuel de J. Galván. de que más de 32,000,000 de tareas de tierra dominicana pertenecían ya a compañías extranjeras.¹⁷

A las pocas semanas, la empresa Ginebra presenta en la pantalla del Teatro Colón otra película rusa: *Iván el terrible* (1926), de Iuri Tarich, con el notable actor ruso Iván Moskvín, rechazada

15. *ibid.*, (octubre 2, 1928), pág. 1.

16. *ibid.*, pág. 3.

17. *La Opinión* (octubre 13, 1928), pág. 1.



por la crítica europea por su “insoponible énfasis al servicio de un tendencioso film, excesivamente evidente”.¹⁸

No se vuelve a hablar de cine ruso o soviético en Santo Domingo, y mucho menos después del golpe de febrero de 1930. Sin embargo, para sorpresa de los historiadores, el 18 de enero de 1940 aparece en la pantalla del Teatro Rialto otra de las obras de Sergei Eisenstein. Se trata esta vez de *Alexander Nevski* (1938), la primera película sonora del creador de *Potemkin*, con música de Sergei Prokofiev.

Sin mencionar para nada la verdadera identidad del director, ni recordar el éxito alcanzado, doce años atrás, por *Potemkin*, ni mucho menos usar la palabra “soviético”, la publicidad del Rialto en el día del estreno, decía:

“¡La novedad de la temporada! ¡Magno estreno de una producción gigantesca!

Hoy jueves 18 y mañana viernes 19. Dos días destinados al estreno de la más monumental película presentada en la pantalla dominicana desde el advenimiento de la modalidad sonora!!

“EL PRINCIPE ALEJANDRO”

(Alexander Nevski)

¡Producción suprema de la cinematografía rusa, que es un alarde de espectacularidad, genialidad, grandeza y brillantez!

Dirigida por Eisenstein (el Director de las multitudes), maestro en el manejo de las masas humanas”.¹⁹

Y en una nota aparte, hacía constar que *Alexander Nevski*, “demostrará plenamente la magnificencia, solidez y estructuración maravillosa del cinema ruso”.

El film “que eclipsa todas las glorias del pasado”, no encontró eco en la prensa de los días siguientes a su “magno estreno” en la pantalla del Rialto. Con su desaparición de los carteles, desapare-

18. Roberto Paoletta, *op. cit.*, pág. 491.

19. *La Opinión* (enero 18, 1940), pág. 5.



cen también las películas rusas o soviéticas de las pantallas dominicanas. Tendrían que pasar, por lo menos, veinte años, para que el público dominicano pudiera ver en sus pantallas otra película soviética, con la llegada del primer festival de cine soviético, en la década de los sesenta, y posteriormente con el establecimiento de distribuidoras de cine de los países socialistas, la apertura de la Cinemateca Nacional y el re-estreno, a sesenta y un años de distancia, de “la tragedia de Odesa”: el *Potemkin*, de Sergei M. Eisenstein.





CRONOLOGIA HISTORICA DEL CINE EN SANTO DOMINGO

- 1859 Se exhibe en Santiago el "Diorama" de Daguerre (23 junio).
- 1879 Se presenta en Santo Domingo el "Stereo-panopticon Eléctrico" (8 febrero).
- 1894 Los hermanos Hernández presentan en Santiago el "Estereopticon", y toman vistas de la visita del presidente Heureaux a esa ciudad (9 agosto).
- 1897-98 Gabriel Bayre, operador de los Lumière, viaja por el Caribe, y filma la primera película cubana.
- 1900 Francesco Grecco exhibe por primera vez el "Cinematógrafo Lumière" en Puerto Plata (27 agosto). Luego recorre Santiago, La Vega, y llega a "La Republicana" (Santo Domingo), el sábado 3 de noviembre.
Se exhibe en "La Republicana" el "Proyector" de Edison, propiedad del empresario norteamericano Mr. Myers (23 diciembre).
- 1901 Después de visitar Haití, vuelve a "La Republicana" el señor Grecco, con nuevas películas (4 agosto).
- 1904 Se presenta en Puerto Plata el cinema de los señores Rahola y Maimón. En "La Republicana", se exhibe el cinematógrafo del señor B. Dupuy, que sigue viaje a San Pedro de Macorís.
- 1905 En Santiago, se presenta el empresario B. Dupuy (9 fe-



brero), después de haber girado una visita a La Vega y otras ciudades del Cibao.

El señor W. Kaurt exhibe en "La Republicana" un cinematógrafo, acompañado de un "Estereopticon moderno universal" (28 julio).

- 1906 Se exhibe en "La Republicana" el aparato francés "Beliograph Fono-Cinéma" (13 octubre).

Se abre el Teatro Perla, en la calle Palo Hincado, de Santo Domingo.

- 1907 El empresario puertorriqueño Fundador Vargas exhibe su cine en "La Republicana", y luego recorre el Sur y el Cibao. Más tarde, se instala en una carpa en la antigua Plaza Anacaona, de la capital.

- 1908 Se abre el Teatro Apolo, en la calle Universidad, propiedad del empresario puertorriqueño Fundador Vargas.

Juan B. Gómez exhibe un cinematógrafo en La Vega. Poco tiempo después, lo hace el señor Rahola.

El norteamericano E. L. Ireland exhibe en "La Republicana" (25 julio), su aparato de cine, seguido del empresario cubano Carlos M. Saladrigas (13 diciembre).

- 1909 Fundador Vargas agrega a su cine una "máquina parlante" (7 mayo).

- 1910 Se inaugura en La Vega el Teatro "La Progresista".

En San Pedro de Macorís, se abre el Colón.

- 1911 Se instala el Cine Landolfi en el patio del Casino de la Juventud, en la capital, más tarde convertido en Teatro Colón.

- 1913 Se crea en Puerto Plata la primera compañía distribuidora nacional: Compañía Cinematográfica del Cibao, de los hermanos Ginebra.

Funciona en Santo Domingo el Cine "El Fénix", en la casa del mismo nombre, frente al Parque Independencia.



Se presenta en “La Republicana” la Compañía de comedias Sanz-Martínez, con un aparato de cine.

Se inaugura el Teatro Independencia (24 diciembre).

- 1915 Rafael Colorado, camarógrafo puertorriqueño, filma la primera película hecha en Santo Domingo, sobre la visita al país de José de Diego (18-27 junio).

Se vende el Teatro Apolo, y desaparece definitivamente.

- 1916 En la cubierta del acorazado norteamericano “Dorothy”, se exhiben películas dos veces por semana para los niños de Ciudad Nueva. Es el primer caso de “cine flotante” en Santo Domingo.

- 1917 Filman un cortometraje del Concurso de Belleza del Teatro Colón, y se estrena en el mismo local el 4 de noviembre.

Cierra sus puertas definitivamente “La Republicana”.

- 1919 Primera resolución del Ayuntamiento de Santo Domingo acerca de los espectáculos públicos (10 febrero).

- 1920 Se estrena en los teatros Colón e Independencia “Excursión de José de Diego a Santo Domingo”, de Rafael Colorado.

- 1922 Rafael Colorado vuelve al país para filmar los actos de coronación de Nuestra Señora de Altagracia (15 agosto).

- 1923 Se inaugura el Cine Rialto (4 agosto).

Francisco Palau realiza tres películas: “Leyenda de Nuestra Señora de Altagracia”, estrenada en el Colón el 16 de febrero, “Las emboscadas de Cupido”, estrenada en el Colón e Independencia el 19 de marzo de 1924, y el documental “La República Dominicana”.

- 1925 Se inaugura el Teatro Capitolio, en Santo Domingo (9 julio).

- 1927 En el Teatro Independencia, de Santo Domingo, se exhibe por primera vez el cine sonoro (18 agosto).



- 1928 Adán Sánchez Reyes realiza un documental sobre el Carnaval, otro sobre el gobierno de Horacio Vásquez, y un tercero sobre la llegada de Charles Lindbergh (4 febrero), que se estrena en el Colón el 19 de marzo.
- Se estrena en función de gala la película soviética "El acorazado Potemkin", con la orquesta de E. Peña Morell (2 octubre), en el Teatro Capitolio.
- 1930 David Oliver filma un reportaje sobre el gobierno de Estrella Ureña, para la Pathé Sound News. Es la primera película sonora filmada en el país.
- El Capitolio exhibe por primera vez el sistema sonoro "Photovoice" (19 julio).
- Salvador Sturla y Tuto Báez filman la toma de posesión de Trujillo y Estrella Ureña (16 agosto).
- El ciclón de San Zenón destruye el Teatro Colón (3 septiembre).
- Se inaugura el Teatro Travieso, de Santo Domingo (11 diciembre).
- 1933 Primer Reglamento municipal de espectáculos públicos (11 agosto).
- 1936 Se inaugura el Teatro Apolo, en la Avenida Mella, de Santo Domingo (15 septiembre).
- 1939 Manuel de Moya aparece en la película RKO, "Di que me quieras", estrenada en los cines Rialto e Independencia el 9 de julio.
- 1940 Estreno de la película soviética "Alexander Nevski", de Eisenstein, en el Cine Rialto (18 enero).
- Inauguración del Teatro Angelita, en San Cristóbal (28 noviembre).
- 1941 Se inaugura el Teatro Olympia, de Santo Domingo (7 febrero).
- 1942 Se construye en Villa Francisca el Teatro Julia, inaugurándose el 21 de enero.
- Sale la revista "Arte y Cine", dirigida por Luis Miura Baralt (26 junio).



- 1945 Se inaugura en Santo Domingo el Teatro Max (29 septiembre).
- 1947 El camarógrafo Rudy Unger C. realiza el documental "Palmas Dominicanas", para el Partido Dominicano.
- 1948 Se inaugura el Teatro Elite, en Santo Domingo (5 marzo).
- 1949 Se promulga el primer Reglamento Nacional de Espectáculos Públicos y Radiofonía (7 marzo).
Sale el primer número del "Noticiero de la Voz Dominicana" (23 octubre).
- 1951 Fallece en Francia la actriz dominicana María Montez (7 septiembre).
- 1952 Manuel y Adolfo Báez inician el noticiero "Deportivas Brugal". Manuel Báez filma la primera película sonora dominicana: un documental de la toma de posesión de Héctor Trujillo (16 agosto).
George Reed realiza un documental titulado "Ayuda mutua y propia", premiado en Viena por la Federación de Casas y Planificación Urbana.
- 1955 Se anuncia la creación de la industria cinematográfica en el país (1ro. agosto).
- 1956 Se inaugura el Cine Leonor, en Santo Domingo (16 agosto).
- 1960 Oscar Torres realiza en Cuba el cortometraje "Tierra Olvidada", y un año después, "Realengo 18".
- 1962 Franklyn Domínguez y Clark Johnson realizan en Estados Unidos "La Silla", estrenada en Santiago el 26 de enero de 1963.
Se inicia el "Noticiero Dominicano", dirigido por Manuel Báez, en cooperación con Delta Films.
Max Pou realiza el cortometraje de propaganda "Vía Libre". Hugo Mateo filma "30 de Mayo, gesta libertadora".
- 1963 Se inaugura el Cine Lido (8 febrero), y el Ozama (27 febrero, ambos en la capital).



- 1965 José Luis Sáez realiza en EE.UU. el cortometraje "Canto de los árboles" ("Song of the Trees").
- 1967 Eduardo Palmer y Max Pou realizan "Nuestra historia", y "El esfuerzo de un pueblo".
Winston Vargas realiza en EE.UU. el cortometraje experimental "Washington Heights", y un año más tarde, "Waterfront Images".
- 1969 Max Pou y Ricardo Thorman realizan "Carnaval".
- 1970 En un acto sin precedentes, la Policía Nacional se incauta de la película greco-francesa "Z", de Costa Gavras, después de dos días de exhibición en el Cine Olympia (Santo Domingo), aparentemente por órdenes del Secretario de Educación.
Max Pou realiza para Eduardo Palmer el cortometraje "Santo Domingo: Cuna de América".
- 1972 Jean-Louis Jorge realiza en EE.UU. "Las Serpientes de la luna de los piratas", y obtiene el Premio del Festival de Toulon (Francia), en 1973.
Empieza la filmación de coproducciones en el país.
- 1974 Max Pou realiza el medimetraje "Luisa".
Se crea el "Taller de Cine", en San Cristóbal, y realiza su primer cortometraje documental: "Charco Azul".
- 1975 Jean-Louis Jorge realiza en Francia el largometraje "Melodrama".
- 1976 Max Pou realiza los documentales "Los dueños del sol" (Fondo Negro), y "Lengua Azul".
- 1977 Adolfo Cass realiza en la URSS los cortometrajes experimentales "Catalepsia" y "Miss Smile". Un año después, a su regreso al país, realiza "El niño y la noche".
- 1978 Estreno de los primeros documentales del CINEC, obra de Jimmy Sierra y José Bujosa.
Onofre de la Rosa, del Grupo "Cine Militante", realiza "Crisis".
- 1979 Se celebra la Primera Cine-Muestra Dominicana (4 octu-



bre) en homenaje a Oscar Torres.

Se inaugura la Cinemateca Nacional.

1980 Se exhibe por primera vez en Haití una breve muestra del cine dominicano actual.

En la Cinemateca Nacional se estrena el filme haitiano "Anita", de Rassoul Labuchin.

1981 Agliberto Meléndez y la Cinemateca Nacional concluyen el documental "El mundo mágico de Gilberto Hernández Ortega".

Pedro Guzmán Cordero realiza el cortometraje "Carnaval y caretas".

Max Rodríguez y Martín López realizan "Lumiantena", premiado en la XV Bienal Nacional de Artes Plásticas.





BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS CITADAS

1.1. Libros y Folletos

- Bálazs, Béla. *El Film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1978.
- Barbaro, Umberto. *El Film y el resarcimiento marxista del arte*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1965.
- Bohn, Thomas y Richard L. Stromgren. *Light and Shadows: A history of motion pictures*. New York: Alfred Publishing Co., 1975.
- Cruzado, Américo. *El Teatro en Santo Domingo 1905-1929*. Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1952. Págs. 59-62.
- Del Amo, Alvaro. *Cine y crítica de cine*. Madrid: Taurus Ediciones, 1970.
- Eisenstein, Sergei M. *El Sentido del Cine*. México: Siglo XXI Editores, 1974.
- . *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen, 1970.
- Fell, John L. *El Filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Editores Asociados, 1977.
- Fielding, Raymond. *The American Newsreels 1911-1967*. 2da. edición. University of Oklahoma Press, 1980.
- Griffith, Richard and Arthur Mayer. *The Movies*. New York: Simon & Schuster, 1957.
- Guarner Alonso, José Luis (ed.). *Enciclopedia Ilustrada del Cine*. 4 vols. Barcelona: Editorial Labor, 1969-1975.



Gubern, Román. *Historia del Cine*. 2 Vols. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.

Hennebelle, Guy et Alfonso Gumucio-Dagrón (ed). *Les Cinémas de l'Amérique Latine*. París: Ed. Pierre L'Herminier, 1981.

Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. 8va. edición. México: Fondo de cultura económica, 1966.

———. *Obras Completas*. 10 vols. Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1976-80.

Jacobs, Lewis. *La azarosa Historia del cine Americano*. 2 Vols. Barcelona: Editorial Lumen, 1971-72.

Kardish, Laurence. *Reel Plastic Magic: A history of films and filmmaking in America*. Boston: Little, Brown & Co., 1972.

Knight, Arthur. *The Liveliest Art: A panoramic history of the movies*. New York: Mentor Books, 1959.

Leyda, Jay. *Kino: Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Marshall, Herbert (ed.). *The Battleship Potemkin*. New York: Avon Books, 1978.

Mitry, Jean. *Historia del Cine Experimental*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo: Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid: Taurus, 1966.

Paoella, Roberto. *Historia del Cine mudo*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.

Rodríguez, José M. *Los teleadictos: La sociedad televisual*. Barcelona: Editorial Estela, 1971.

Rodríguez Demorizi, Emilio. *Noticias de Puerto Plata*. Sociedad Dominicana de Geografía, vol. VIII. Santo Domingo: Editora Educativa Dominicana, 1975.

———. *Pintura y Escultura en Santo Domingo*. Colección "Pensamiento Dominicano", n. 49. Santo Domingo: Julio D. Postigo e Hijos Editores, 1972. Págs. 157-166.

Sadoul, Georges. *El Acorazado Potiomkin*. México: Editorial Era, 1965.

Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: Desde los orígenes a nuestros días*. México: Siglo XXI Editores, 1972.

Solanas, Fernando E. y Octavio Getino. *Cine, Cultura y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.

Valdés Rodríguez, José M. *El Cine en la Universidad de La Habana*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1966.

Verdone, Mario. *Historia del Cine*. Madrid: Xáfaró, 1954.



Veloz Maggiolo, Marcio. *Cultura, Teatro y relatos en Santo Domingo*. Santiago: Universidad Católica Madre y Maestra, 1972.

1.2. Artículos

Amiama Gómez, Francisco J. "Los teatros y la cultura cívica", *Listín Diario* (Santo Domingo), septiembre 8, 1941, p. 2.

Cardelle, Alberto. "Esfuerzo del ICAIC", *Cine Guía* (La Habana), año VIII, nn. 6-7, agosto-septiembre 1960, págs. 8-10.

Céspedes, Diógenes. "Por una metodología de la crítica de cine", *Gaceta Literaria de Auditorium*, año III, n. 58, 9 de marzo 1974, págs. 1-3.

Dacosta Ramírez, W. "Historia del cinematógrafo en Santo Domingo y del teatro Independencia", *Ahora* (Santo Domingo), n. 902, 9 de marzo de 1981, págs. 52-80.

———. "Trujillo fundó su partido en el histórico teatro Capitolio", *Ahora* (Santo Domingo), no. 865, 23 de junio de 1980, págs. 50-53.

Del Orbe, M. M. "Por la salud moral de la familia dominicana", *Listín Diario* (Santo Domingo), 11 de enero de 1927, p. 9.

Elías, Carlos Francisco. "Conversación con un cineasta dominicano: Jean Luis Jorge", *Artes y Letras. Suplemento del Listín Diario* (Santo Domingo), año I, n. 2. 2 de febrero de 1974, págs. 5-7.

Frot-Coutaz, Gérard. "Jean-Louis Jorge", *Cinéma 76* (París), n. 212-213. Aout-septembre 1976, págs. 220-223.

———. "Jean-Louis Jorge: Faire un film pour continuer à vivre", *Cinéma 74* (París), n. 183. Janvier 1975, págs. 102-103.

Guerrero, Gustavo. "La Silla no es la primera película dominicana", *Ahora* (Santo Domingo), n. 28, primera quincena marzo 1963, p. 36.

Heredia, Agustín. "¿Qué se ha hecho por un cine mejor?", *Fides* (Santo Domingo), año I, n. 8. 5 octubre 1958, p. 2.

Martin, Marcel. "Les serpents de la lune des pirates", *Ecran 74* (París), n. 21. Janvier 1974, págs. 52-53.

Pou Henríquez, Luis E. "El hogar cristiano y el cine", *La verdad católica* (Santo Domingo), año II, n. 106, 6 junio 1937, p. 3.

Rodríguez F. Arturo. "Melodrama", *Listín Diario* (Santo Domingo), 8 de febrero 1980, p. 9-B.

Tolentino, Marianne de. "Melodrama: Del cine como arte a la nueva novela", *Listín Diario* (Santo Domingo), 12 febrero 1980, p. 4-B.

Vicens de Morales, Margarita. "Recordando a María Montez en el 30 aniversario de su muerte", *Suplemento Listín Diario* (Santo Domingo), 3 octubre 1981, págs. 10-11.



2. OBRAS CONSULTADAS

2.1. Libros y Folletos

- Agramonte, Arturo. *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1966.
- Batista, Pedro R. *Santiago a principios de siglo*. Santo Domingo, 1976. Págs. 114-115.
- Bernhardt, Manuel. *Apuntes Cinematográficos*. San Pedro de Macorís: Imprenta Bitongo, 1953.
- Bernhardt, Manuel. *Galería Cinematográfica internacional*. San Pedro de Macorís, 1952.
- Blum, Daniel. *A pictorial history of the talkies*. New York: Gosset & Dunlap, 1958.
- Deschamps, Enrique. *La República Dominicana: Directorio y guía general*. Sociedad Dominicana de Bibliófilos. Edición facsimil. Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1974.
- Enciclopedia Dominicana*. 8 Vols. 2da. edición. Santo Domingo: Enciclopedia Dominicana, S. A., 1978.
- Galíndez, Jesús de. *La Era de Trujillo: Un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*. Buenos Aires: Ed. Atlántico, 1958.
- Gómez Alfau, Luis E. *Ayer, o el Santo Domingo de hace cincuenta años*. Ciudad Trujillo: Pol Hermanos Ed., 1944.
- Henríquez Ureña, Max. *Los Yanquis en Santo Domingo*. Sociedad Dominicana de Bibliófilos. Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1977.
- . *Panorama histórico de la literatura dominicana*. Colección Pensamiento Dominicano. 2 vols. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1965.
- Martínez Torres, Augusto y Manuel Pérez Estremera. *Nuevo Cine Latinoamericano*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 1973.
- Meunier, Jean-Pierre. *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*. Louvain: Centre des techniques de diffusion, Université Catholique de Louvain, 1969.
- Michael, Paul (ed.). *The American movies reference book: The sound era*. 5ta. edición. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.
- Miller, Jeannette. *Historia de la pintura dominicana*. Santo Domingo: Imprenta Amigo del Hogar, 1979.
- Puig Ortiz, J. A. y Robert S. Gamble. *Puerto Plata: La conservación de una ciudad inventario*. Santo Domingo: Imprenta Alfa y Omega, 1978.



República Dominicana. *Anuario estadístico de la República Dominicana*. Santiago: Editora El Diario, 1937.

———. *Censo de población y otros datos estadísticos de la ciudad de Santo Domingo*. Santo Domingo, 1908.

———. *Censo de la República Dominicana. Primer censo nacional*. Santo Domingo, 1920.

Rodríguez Demorizi, Emilio. *Seudónimos dominicanos*. Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1956.

Sadoul, Georges. *Las maravillas del cine*. México: Fondo de cultura económica, 1960.

———. *Le cinéma français 1890-1962*. París: Flammarion Editeur, 1962.

Sáez, José Luis. *Cinema y Sociedad*. Colección Conferencias, n. 13. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1967.

———. *Teoría del Cine: Apuntes sobre el arte de nuestro tiempo*. Santo Domingo: Editora Taller, 1974.

Schoenrich, Otto. *Santo Domingo: un país con futuro*. Sociedad Dominicana de Bibliófilos. Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, 1977.

Sklovski, Viktor. *Eisenstein*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

Tyler, Parker. *Classics of the foreign film*. New York: Citadel Press, 1962.

Valdeperes, Manuel. *El arte de nuestro tiempo*. Ciudad Trujillo: Editora Librería Dominicana, 1957.

Vega, Bernardo y otros. *Ensayos sobre cultura dominicana*. Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano, 1981.

Villaverde, Alberto J. (ed.). *La comunicación social en las leyes dominicanas*. Colección Textos Universitarios de Comunicación Social, n. 1. Santo Domingo: SEPCOM, 1979.

2.2. Artículos

Almánzar R., Armando. "Cine dominicano en el mundo", *Ahora* (Santo Domingo), n. 659, 28 de junio 1976, págs. 66-67.

———. "¿Cuáles son las películas dominicanas?", *Ahora* (Santo Domingo), n. 500, 11 junio 1973, págs. 66-68.

———. "¿Cuándo tendremos cine dominicano?", *Ahora* (Santo Domingo), n. 716, 1ro. agosto 1977, págs. 70-71; n. 717, 8 agosto 1977, págs. 68-69.

———. "Las críticas cinematográficas y cómo las ven otros", *Ahora*, n. 483, 12 febrero 1973, págs. 61-63.



- _____. "Las esperanzas del cine dominicano", *Ahora* (Santo Domingo), n. 776, 25 septiembre 1978, págs. 71-72.
- _____. "Lo de Jean-Louis Jorge es... cine!", *El Nacional* (Santo Domingo), 9 febrero 1980, pág. 16.
- _____. "¿Nace el cine nacional realmente?", *El Nacional* (Santo Domingo), 17 octubre 1978, p. 16.
- _____. "Peculiaridades de nuestra censura", *Ahora* (Santo Domingo), n. 561, 12 agosto 1974, págs. 58-60.
- _____. "Pero, ¿no había nacido ya el cine dominicano?" *Ahora* (Santo Domingo), n. 784, 20 noviembre 1978, págs. 54-55.
- _____. "¿Por qué no intentar el doblaje en Dominicana?", *Ahora* (Santo Domingo), n. 650, 26 abril 1976, págs. 66-67.
- _____. "Sobre la crítica Cinematográfica", *Ahora* (Santo Domingo), n. 543, 8 abril 1974, págs. 62-64; n. 544, 15 abril 1974, págs. 58-60.
- _____. "Sobre la filmación en nuestro país", *Ahora* (Santo Domingo), n. 535, 11 febrero 1974, págs. 58-60.
- _____. "Sobre la primera muestra de cine dominicano", *Ahora* (Santo Domingo), n. 833, 12 noviembre 1979, págs. 35-37.
- _____. "Sobre nuestras deficiencias para hacer y hasta para hablar de cine", *Ahora* (Santo Domingo), n. 782, 6 noviembre 1978, págs. 54-55.
- Almendros, Néstor. "Cine Iberoamericano", *Film Ideal* (Madrid), n. 184, 15 enero 1966, págs. 42-47; n. 185, 1ro. febrero 1966, págs. 93-99; n. 187, 1ro. mayo 1966, págs. 157-162.
- Arvelo hijo, Alvaro. "El cine dominicano", *El Nacional* (Santo Domingo), 11 octubre 1979, págs. 16-A.
- _____. "Teoría del Cine", *El Caribe* (Santo Domingo), 10 agosto 1974, pág. 10-A.
- Contín Aybar, Pedro René. "Del cine mudo al hablado", *Listín Diario* (Santo Domingo), 16 enero 1975, pág. 6.
- Despradel M. Luis M. "Anatomía de La Silla", *El Caribe* (Santo Domingo), 22 febrero 1963, pág. 4.
- Domínguez, Franklyn. "La Silla sí es la primera película dominicana", *Ahora* (Santo Domingo), n. 30, 1ra. quincena abril 1963, págs. 18 y 60.
- Elías, Carlos Francisco. "José L. Sáez y su Canto a los Arboles", *Listín Diario* (Santo Domingo), 18 agosto 1973, pág. 14-A.
- _____. "Lumiantena: ilusiones ante un ensayo fílmico", *Suplemento Listín Diario* (Santo Domingo), 23 enero 1982, pág. 18.
- Fortunato, René. "Francisco Arturo Palau y sus películas", *Suplemento Aquí. La Noticia* (Santo Domingo), n. 413, 7 febrero 1982, págs. 4-6.

- Frías, Humberto. "7 Días, Viacrucis y Rumbo al Poder", *El Sol* (Santo Domingo), 24 octubre 1978, pág. 34; 31 octubre 1978, pág. 34.
- Frot-Coutaz, Gerard. "Les serpents de la lune des pirates", *Cinéma 74* (París), n. 183, Janvier 1974, págs. 124-125.
- García Aybar, José E. "Recordando el pasado" (XI), *Listín Diario* (Santo Domingo), 31 marzo 1980, pág. 6.
- Gil, Antonio. "Muere Don Salvador Sturla a los 84 años", *Ultima Hora* (Santo Domingo), 4 octubre 1975, pág. 5.
- Ginebra, Freddy. "Juan-Luis Jorge, joven cineasta dominicano", *Suplemento Listín Diario* (Santo Domingo), 9 septiembre 1978, págs. 28-29.
- . "Los críticos se confiesan", *Suplemento Listín Diario* (Santo Domingo), 15 diciembre 1979, págs. 20-23.
- Hernández, Juan L. "Rafael Campos, actor santiagués, sueña con filmar en República Dominicana", *Ahora* (Santo Domingo), n. 385, 29 marzo 1971, págs. 68-69.
- López, Martín. "Es visible en el país la ausencia de una industria de cinematografía", *El Nacional* (Santo Domingo), 21 febrero 1982, pág. 1-B.
- . "La historia de un perdido cortometraje", *El Nacional* (Santo Domingo), 31 enero 1982, pág. 1-A.
- Manet, Eduardo. "El cine en Cuba", *Nuestro Cine* (Madrid), n. 44, agosto 1965, págs. 46-51.
- Martín C. Agustín. "Cortometrajes dominicanos: ¿Ha abortado el cine nacional?", *El Caribe* (Santo Domingo), 13 octubre 1978, pág. 19.
- . "Director planea realizar filme en el País", *El Caribe* (Santo Domingo), 5 febrero 1980, pág. 7-B.
- . "Melodrama: Calidad internacional para un director dominicano", *El Caribe* (Santo Domingo), 8 febrero 1980, pág. 13-B.
- . "Muestra de cine dominicano: un buen intento y un acertado homenaje", *El Caribe* (Santo Domingo), 5 octubre 1979, pág. 20.
- . "Películas de Oscar Torres obtienen premios muestra", *El Caribe* (Santo Domingo), 11 octubre 1979, pág. 22.
- Peña, Angela. "Filme guarda Cinemateca Nacional sobre Hernández Ortega revela colorido y poesía caracterizaron vida de artista", *Ultima Hora* (Santo Domingo), 30 abril 1981, pág. 40.
- . "Manuel Báez, pionero de filmes en la República Dominicana, tuvo que hacer malabares para exhibirlos", *Ultima Hora* (Santo Domingo), 6 agosto 1980, pág. 14.
- . "Tuto Báez filmó a principios de este siglo los acontecimientos más importantes de la R.D.", *Ultima Hora* (Santo Domingo), 4 agosto 1980, pág. 22.



Pou, Max. "La problemática del cine de Latinoamérica", *Suplemento Listín Diario* (Santo Domingo), 19 agosto 1975, pág. 20.

Richardson, Pedro A. "El teatro dominicano hasta nuestros días", *Letra Grande* (Santo Domingo), año I, n. 3, abril 1980, págs. 58-62.

Sadoul, Georges. "Entretien avec Louis Lumière à Bandol, le 24 septembre 1946", *Cahiers du Cinéma* (París), Tome XXVII, n. 159, octubre 1964, págs. 1-11.

Sáez, José Luis. "Don Francisco Palau: Dos veces pionero", *El Nuevo Diario* (Santo Domingo), 22 junio 1981, págs. 24-25.

———. "Otro capítulo de la historia del cine dominicano: Por sus ojos las conocerán", *El Nuevo Diario* (Santo Domingo), 7 julio 1981, pág. 26.

Santana, Carlos. "Jean-Louis Jorge: un cineasta nuestro para el mundo", *Escala* (Santo Domingo), año I, n. 11, 3 junio 1982, pág. 12.

Tolentino, Marianne de. "Teoría del Cine por José Luis Sáez", *Listín Diario* (Santo Domingo), 1ro. agosto 1974, pág. 6.

Torres, José -Artemio. "Breve historia del cine puertorriqueño". *Suplemento En Rojo* (*Claridad*, San Juan), 10-16 diciembre 1982, págs. 18-23.

"Una silla es la protagonista de la primera película dominicana", *Ahora* (Santo Domingo), n. 22, 1ra. quincena diciembre 1962, págs. 60-61.

Vicens de Morales, Margarita. "Víctima de trágico y misterioso accidente, dejó de existir nuestra estrella de cine mundial", *Suplemento Listín Diario* (Santo Domingo), 10 septiembre 1977, págs. 8-9.

Villaverde, Alberto J. "El Año del Cineforo", *El Nacional* (Santo Domingo), 10 diciembre 1967, pág. 22.

———. "Por una crítica funcional", *Suplemento Aquí. La Noticia* (Santo Domingo), 24 marzo 1974, págs. 7-A y 15-A.

Western G., Héctor. "La Silla", *La Nación* (Santo Domingo), 14 febrero 1963, pág. 10.

2.3. Colecciones de periódicos y revistas

Ahora (Santo Domingo), 1962-1981.

Arte y Cine (Ciudad Trujillo), 1932-1944.

Bahoruco (Santo Domingo), 1930-1936.

Blanco y Negro (Santo Domingo), 1908-1913, 1925-1926.

Butaca 92 (Santo Domingo), 1973-1977.

Cójanlo (Santo Domingo), 1914-1915.



Cosmopolita (Santo Domingo), 1919-1927.
Dominicana (Ciudad Trujillo), 1950-1955.
Eco del Norte (Puerto Plata), 1900-1923.
El Caribe (Ciudad Trujillo-Santo Domingo), 1948-1981.
El Cine (Moca), 1915.
El Constitucional (Santiago), 1900-1901.
El Día (Santiago), 1891-1892.
El Diario (Santiago), 1902-1933.
El Dominicano (Santo Domingo), 1901-1905.
El Nacional de ¡Ahora! (Santo Domingo), 1966-1981.
El Nuevo Régimen (Santo Domingo), 1899-1900.
El Porvenir (Puerto Plata), 1872-1894.
El Progreso (La Vega), 1910-1911.
El Radical (Santo Domingo), 1913-1916, 1922-1923.
El Sol (Santiago-Santo Domingo), 1971-1981.
El Tiempo (Santo Domingo), 1910-1921.
Fides (Ciudad Trujillo-Santo Domingo), 1958-1962.
Guía Moral del Cine (Ciudad Trujillo-Santo Domingo), 1953-1962.
Kínets (Santo Domingo), 1977.
La Cuna de América (Santo Domingo), 1903-1906, 1907-1924.
La Nación (Santo Domingo), 1940-1963.
La Opinión (Santo Domingo), 1907-1912, 1913-1934.
La Prensa (Santiago), 1893-1896.
La Tribuna (Santo Domingo), 1879.
La Verdad Católica (Ciudad Trujillo), 1935.
Las Noticias (Santiago), 1894-1895.
Listín Diario (Santo Domingo), 1889-1942, 1963-1981.
Nuevo Diario (Santo Domingo), 1923-1931.
Panfília (Santo Domingo), 1923-1924.
Quisqueya Misionera (Ciudad Trujillo), 1941-1946.
Última Hora (Santo Domingo), 1970-1981.





INDICE DE ILUSTRACIONES

1.	La primera noticia acerca del invento de Thomas A. Edison en la prensa dominicana	16
2.	El primer proyector de los hermanos Lumière	22
	El Teatro Curiel de Puerto Plata	24
3.	Dos de los cortometrajes de la sesión inaugural del Cinematógrafo Lumière	28
4.	El Teatro "La Republicana", antigua iglesia de los jesuitas	35
5.	Crónica de las primeras exhibiciones del cinematógrafo en Santo Domingo a fines de 1900	30
6.	Anuncio de la llegada del "Proyector" de Edison a Santo Domingo	34
7.	Anuncio del Cine Landolfi, instalado en 1911 en el Patio del Casino de la Juventud	38
8.	Volante de propaganda del Teatro Colón (Moca), distribuido en 1915	53
9.	Coronación de la Virgen de Altagracia en la Puerta del Conde (1922)	47
10.	Don Francisco Palau, pionero del cine en Santo Domingo	50
11.	Dos escenas de <i>Las emboscadas de Cupido</i> (1923) ..	59
12.	Anuncio de la presentación de una película de Palau en La Vega (1923)	53
13.	Crónica del estreno de la primera película de Palau en Santo Domingo	58



14.	El “equipo móvil” de publicidad del Teatro Colón (Santiago) en los años veinte	78
15.	La publicidad cinematográfica en la Semana Santa de 1928	87
16.	Don Salvador Sturla, pionero del periodismo cinematográfico	62
17.	Oscar Torres en una escena de rodaje de <i>Nenén de la ruta mora</i>	112
18.	Anuncio del estreno de <i>La Silla</i> , en Santo Domingo ..	106
19.	Dos escenas de las obras cubanas de Oscar Torres ...	115
20.	Cartel anunciador de <i>Melodrama</i> , de Jean-Louis Jorge	118
21.	Cartel anunciador del estreno de <i>El Acorazado Potemkin</i> , en 1928	186
22.	Una escena de <i>Luisa</i> , de Max Pou	124
23.	Una escena de <i>Melodrama</i> , de Jean-Louis Jorge	121
24.	Anuncio del estreno en Santo Domingo de <i>Alexander Nevski</i> en 1940	190
25.	Fachada del Teatro Capitolio de Santo Domingo	180



INDICE GENERAL

Introducción	9
---------------------------	----------

PRIMERA PARTE

TRAYECTORIA DEL CINE EN SANTO DOMINGO

PRIMERA ETAPA

Los primeros pasos (1900-1930)	17
Un invento sin futuro	18
A la espera del invento	21
El cine hace su entrada en Santo Domingo	25
Los primeros empresarios dominicanos	37
Santo Domingo hace su entrada en el cine	42
El Trabajo pionero de Palau	49
El periodismo cinematográfico y sus pioneros dominicanos	61
Balance de una época: Un teatro mutilado	66

SEGUNDA ETAPA

Un torpe balbuceo (1930-1961)	78
La fiebre del sonido	81
Alertas contra la invasión del cine	85
Astros dominicanos en Hollywood	90
Producción documental dominicana: Escasa y	



comprometida	94
Crecimiento del negocio del espectáculo	97
Balance de treinta años de cine: Un largo compás de espera	98

TERCERA ETAPA

Titubeos y esperanzas (1961-1981)	107
Otra vez "la primera película dominicana"	108
Labor educativa y trabajos documentales	113
El cine dominicano ausente: Oscar Torres y Jean-Louis Jorge	114
Fiebre de cine amateur	123
Cine publicitario y producciones extranjeras	127
Un paso más: Fundación de la Cinemateca Nacional ...	129
Veinte años más de cine "inorgánico"	130

SEGUNDA PARTE

CINE, ICONOGRAFIA Y CULTURA

Críticos, comentaristas e historiadores: Función social y económica de la crítica de cine	149
El cine y el silencio de Pedro Henríquez Ureña	161
La "imagen" de una cultura (En la cultura de la imagen) ...	171
Un arte verdaderamente moderno	172
La "fábrica de sueños" y sus consumidores	177
La tragedia de Odesa: El estreno de "Potemkin" en Santo Domingo	181
La primera película "comunista"	187
Cronología histórica del cine en Santo Domingo	195
Bibliografía	203



COLOFON

Esta primera edición de HISTORIA DE UN SUEÑO IMPORTADO. Ensayos sobre el Cine en Santo Domingo, No. 5, de la Serie Contemporáneos, ediciones Siboney, se terminó de imprimir en mayo de 1983 en Editora Taller, C. por A., Isabel la Católica 309, Santo Domingo, República Dominicana, y consta de 1,500 (mil quinientos) ejemplares, en papel periódico más 300 (trescientos) en papel cáscara de huevo.





PUBLICACIONES SIBONEY

Colección Ensayos: *Historia del Derecho Colonial Dominicano*, Wenceslao Vega Boyrie; *La Fonología Moderna y el Español en Santo Domingo*, Rafael A. Núñez Cedeño; *La Magna Patria de Pedro Henríquez Ureña*, Soledad Alvarez; *Hostos y la Literatura*, Luis M. Oraa; *Heterodoxia e Inquisición en Santo Domingo (1492-1822)*, Carlos Esteban Deive.

Colección Literatura: *Las Devastaciones*, Carlos Esteban Deive; *Goeiza*, Manuel Mora Serrano; *Ciclos de Nuestro Origen*, Claudio Soriano; *Vicente y la Soledad*, Georgilio Mella Chavier; *(Tusombra)*³, Francisco Nolasco Cordero.

Colección Poesía: *Banquetes de Aflicción*, Cayo Claudio Espinal; *El Fabulador*, José Enrique García; *De Puño y Letra*, Manuel Marcano Sánchez; *Revivir un Gesto Tuyo*, Rafael García Bidó.

Colección Contemporáneos: *Retiro hacia la Luz (poesía 1944-1979)*, Freddy Gatón Arce; *Imágenes de Héctor Incháustegui Cabral*, José Alcántara Almánzar; *Teatro*, Carlos Acevedo; *Ensayos de Sociología*, José del Castillo; *Historia de un Sueño Importado*, *Ensayos sobre el Cine en Santo Domingo*, José Luis Sáez; *La Poesía de Freddy Gatón Arce*, *Una Interpretación*, María del C. Prodocimi de Rivera.

