

NACIONALISMO Y PRODUCCIÓN DE CINE SILENTE EN IRLANDA: DE LA COMPLIPLICIDAD AL CONFLICTO

NATIONALISM AND SILENT FILM PRODUCTION IN IRELAND: FROM COLLUSION TO COLLISION

Carlos Menéndez-Otero

Universidad de Oviedo (España)

menendezcarlos@uniovi.es

Resumen:

Aun cuando la producción fílmica irlandesa fue casi inexistente durante la mayor parte del siglo XX, el período comprendido entre 1916 y 1921 parecía anticipar una evolución totalmente diferente. El artículo estudia en primer lugar la aparición y breve desarrollo en Irlanda, durante la Rebelión de Pascua y la guerra de Independencia, de un pequeño grupo de modestas productoras que, con más entusiasmo que medios o técnica, logró rodar y estrenar con cierto éxito, en Irlanda y el extranjero, comedias, melodramas y documentales de vocación propagandística nacionalista. A continuación, el texto contrasta estos prometedores comienzos con la persecución moral, política y económica a que el nacionalismo católico sometió al cine en la Irlanda posterior a la independencia, que hizo imposible la reanudación de las actividades de producción cinematográfica interrumpidas en la Guerra Civil y, además, impuso elevados aranceles y una estricta censura sobre las películas extranjeras distribuidas en el Estado Libre.

Abstract:

Native film production was almost non-existent in Ireland for most of the 20th century; however, the period between 1916 and 1921 seemed the beginning of a completely different story. The article first studies the birth and brief development, during the Easter Rebellion and the Irish War of Independence, of a small number of native film companies which, with more enthusiasm than either means or skill, managed to make comedies and nationalistic melodramas and documentaries, and release them with some success in Ireland and abroad. Next, the text contrasts these promising beginnings with the moral, political and economic harassment of film by Catholic nationalists in post-independence Ireland, who made it impossible for native filmmaking to resume after the Civil War and, besides, imposed high duties and stringent censorship regulations on foreign films distributed in the Irish Free State.

Palabras clave:

Irlanda; cine silente; nacionalismo; propaganda; censura; aranceles.

Keywords:

Ireland; Silent Film; Nationalism; Propaganda; Censorship; Duties.

1. Introducción y objetivos

A finales de la década de 1900, existían en Estados Unidos unos 8.000 *nickelodeons* dedicados en exclusiva a la proyección cinematográfica. El cine, ya convertido en principal vehículo de entretenimiento popular, dejaba rápidamente atrás su fase primitiva y comenzaban a asentarse las bases de la maquinaria industrial que iba a dominar de forma oligárquica la producción, distribución y exhibición mundiales en el siglo XX.

Aunque la primera exhibición pública de cine en Dublín tuvo lugar en la temprana fecha del 20 de abril de 1896, el inicio de la transición hacia la modernidad cinematográfica se demoró en la isla de Irlanda hasta prácticamente mediados de la década de 1910. Irlandeses y foráneos recuperaron pronto el tiempo perdido e hicieron de la distribución y exhibición filmicas excepciones de prosperidad en un territorio marcado durante buena parte del pasado siglo por la pobreza y la emigración. Este artículo no pretende, sin embargo, ocuparse de estos dos sectores, sino del surgimiento de la producción cinematográfica de ficción en Irlanda poco antes de la Rebelión de Pascua, su tímido y breve florecimiento durante los cinco años siguientes, y su desaparición coincidiendo con la cruenta guerra civil que, entre 1922 y 1923, enfrentó a partidarios y detractores del Tratado Anglo-Irlandés.

La organización del artículo se corresponde básicamente con el objeto de estudio que acabamos de exponer. La primera sección describe las productoras de cine de ficción que operaron durante la época silente en Irlanda, y contextualiza su nacimiento y desarrollo en la generalizada expansión de la actividad cinematográfica en la isla a mediados de los años 10, la influencia del cine colosalista norteamericano y, sobre todo, los deseos del nacionalismo irlandés de utilizar el cine como arma de propaganda durante la guerra de Independencia. La segunda explica cómo el primer Gobierno del Estado Libre Irlandés transformó esos deseos en hostilidad, e imposibilitó la producción fílmica profesional mediante elevados gravámenes y un intenso control político y moral. El texto se cierra con unas breves conclusiones.

2. La producción de cine de ficción en la Irlanda británica

En 1908, la exhibición cinematográfica comienza por fin a romper el estrecho vínculo con los teatros y espectáculos de variedades que aún mantenía en Irlanda. Ese año, los primeros locales dedicados de forma permanente a la proyección, el Queen's Theatre y el St. George's Hall, abren sus puertas en Dublín y Belfast, respectivamente (O'Leary, 1990, p. 8). Ahora bien, mientras Belfast no tarda en tener un segundo cine, el Star Picture Palace, el Queen's cesa su actividad como cine en enero de 1909 y vuelve a dejar a la capital sin salas permanentes hasta que, a finales de ese mismo año, el escritor James Joyce, esperando obtener pingües beneficios, pone en marcha el Volta Electric Theatre en un local de Mary Street. El Volta, sin embargo, resulta deficitario desde un principio y termina por ser traspasado en junio de 1910 a la emergente cadena británica Provincial Cinematograph Theatres.

A pesar de estos comienzos titubeantes y tardíos, las salas de cine experimentan un rápido crecimiento durante el lustro siguiente, en parte impulsado por la especulación inmobiliaria. Como consecuencia, la isla cuenta con 150 salas en 1916 y, de hecho, algunas de las de estreno del centro de Dublín — fundamentalmente concentradas en O'Connell Street y sus alrededores — ofrecen aforos, servicios y niveles de suntuosidad semejantes a las de grandes ciudades como Londres o Nueva York, lo que facilita la pronta exhibición de títulos colosistas norteamericanos y la organización de la proyección en sesiones. De forma paralela, la progresiva sustitución del modelo primitivo de distribución, basado en la venta de películas, por el del alquiler por tiempo limitado (dominante en Estados Unidos desde 1906), y la apertura en 1913 de la delegación irlandesa de Gaumont British, filial británica de la francesa Gaumont, dan comienzo al proceso de profesionalización del sector.

La producción profesional de ficción se retrasa algo más. Entre 1896 y finales de la década de 1900, la existencia de un importante mercado para las noticias de Irlanda y, sobre todo, las imágenes de sus paisajes rurales en Estados Unidos y Gran Bretaña había llevado a la isla a decenas de pioneros

cinematográficos de los dos países. A ellos se sumaron algunos emprendedores locales —por ejemplo, J.T. Jameson y Thomas Horgan— en los primeros años del siglo XX.

En 1910, la productora neoyorquina Kalem Film Company da un paso más hacia la modernidad al decidir producir *on location* sus películas de ficción de tema irlandés, en su mayoría adaptaciones de conocidos melodramas históricos del dramaturgo Dion Boucicault. Durante tres veranos consecutivos, un equipo de Kalem, encabezado por el director canadiense Sidney Olcott, rueda en la zona de Killarney (condado de Kerry) títulos como *The Lad from Old Ireland* (Sidney Olcott, 1910), *The Colleen Bawn* (Sidney Olcott, 1911) y *The Shaughraun* (Sidney Olcott, 1912). Los paisajes rurales irlandeses, los argumentos de Boucicault, el talento artístico de Olcott y la guionista Gene Gauntier, y la inclusión de subtextos políticos afines al nacionalismo romántico convierten estas producciones en éxitos en Irlanda y, sobre todo, Estados Unidos, donde encuentran una cálida acogida entre el público de origen irlandés.

Los rodajes *on location* y el posterior éxito de las películas de Kalem convencen a los irlandeses del potencial económico y propagandístico que ofrecen las adaptaciones de obras literarias nacionales, así como la relativa facilidad de la técnica cinematográfica. El primer intento de crear una productora de ficción en Irlanda tiene lugar en 1912, año en que el empresario y concejal John J. Farrell, propietario desde 1911 del Electric Theatre de Dublín, funda Irish Film Productions. A principios de 1913, poco después de que Farrell inaugure un segundo cine en Mary Street (Rockett y Rockett, 2011, p. 33), Irish Film Productions estrena dos modestos títulos de un rollo, *Michael Dwyer, the Irish Outlaw* y *Love in a Fix*, y anuncia la inminente producción de otros dos, pero la compañía tiene unas pérdidas semanales de unas 200 libras y no tarda en quebrar (Condon, 2008, p. 237).

Dos años después, en 1915, Charles A. McEvoy, actor del Abbey Theatre y propietario de otro cine dublinés, el Masterpiece, trata de emprender una aventura similar con la colaboración del público que frecuentaba su sala, al que invita a participar en sendos concursos de imitadores de Charles Chaplin

y de guiones de comedia, de los que resultan *Chaplin Competition Film* (1915) y *Fun at Finglas Fair* (F.J. McCormick, 1915), respectivamente. Los soldados británicos que asaltaron el cine durante la primera proyección de *Fun at Finglas Fair* pusieron, sin embargo, un abrupto fin a la productora y destruyeron todas las copias de la película.

Que soldados británicos asaltaran el Masterpiece da buena cuenta de la convulsa atmósfera política de Irlanda en 1915. Justo al comienzo de la Primera Guerra Mundial, en el verano de 1914, el Gobierno británico aprueba —y pone en suspenso el mismo día— la Ley de Autonomía de Irlanda (*Government of Ireland Act, 1914*)¹. Mientras el Ulster protestante amenaza con una rebelión armada en caso de que la ley llegue a aplicarse a la región; en el sur católico, el aplazamiento divide al nacionalismo y a la propia opinión pública entre los que consideran que un eventual apoyo irlandés al esfuerzo bélico se verá recompensado con la autonomía al terminar la guerra, los que rehúsan contribuir a ese esfuerzo en protesta por el aplazamiento y, por último, una minoría separatista, con importantes conexiones en Estados Unidos, que conspira para organizar una insurrección que, aprovechando la debilidad británica, convierta a Irlanda en una república democrática independiente.

Esta minoría materializa la insurrección sin apenas apoyo popular durante la Pascua de 1916, y es sofocada por las tropas británicas con relativa facilidad. La prepotencia y crueldad con que Gran Bretaña gestiona la victoria convierte, sin embargo, a los rebeldes en mártires y mejora muchos puntos la consideración social del independentismo en Irlanda durante 1917. La discriminación sufrida por los soldados irlandeses en el frente bélico y el intento gubernamental de vincular, en la primavera de 1918, la implementación de la autonomía a la extensión a Irlanda del reclutamiento obligatorio terminan de dar fuerza al separatismo republicano, que logra una

¹ Desde mediados del siglo XIX, los Gobiernos británicos buscaron contener el avance del nacionalismo revolucionario (v. nota 3) entre los irlandeses y su diáspora con promesas de autonomía política, libertad religiosa y reforma del sistema de propiedad agraria. Las dos últimas se concretaron en las últimas décadas del XIX, pero la minoría unionista consiguió que el Parlamento rechazara sendos proyectos de ley de autonomía en 1886 y 1893. El empate entre conservadores y liberales en las elecciones de 1910 multiplicó la capacidad de influencia del nacionalismo irlandés y, como consecuencia, el proyecto autonómico se retomó en 1912.

aplastante victoria en las elecciones de diciembre bajo las siglas del Sinn Féin². En enero, en lugar de tomar posesión de sus escaños en Westminster, los diputados electos del Sinn Féin constituyen en Dublín el Dáil Éireann (i.e., “Asamblea Nacional de Irlanda”) y declaran unilateralmente la independencia de la República Irlandesa. Asimismo, junto a una petición de reconocimiento de la República, el Dáil comunica a la comunidad internacional que Irlanda se encuentra en guerra con Gran Bretaña.

Es precisamente en esta compleja encrucijada histórica donde tienen lugar los primeros intentos de crear en Irlanda una industria de producción de películas de ficción con unos mínimos de profesionalidad. Estos intentos tienen como protagonistas a dos productoras nuevas, la Film Company of Ireland (FCOI) y la Dramatic Society (posteriormente, Celtic Film Company), y una que operaba desde 1910 como distribuidora de material técnico y películas, y productora publicitaria y documental, la General Film Company of Ireland / General Film Supply Company (GFS).

Poco antes de la Rebelión de Pascua, en marzo de 1916, los hibernoamericanos Henry M. Fitzgibbon y James Mark Sullivan regresan a Irlanda para constituir la FCOI junto a varios actores del Abbey. A pesar de las fuertes convicciones nacionalistas de Sullivan y los vínculos con el Sinn Féin de los actores, a lo largo de 1916 y parte de 1917, la FCOI, tras estrenar *O'Neill of the Glen*, estima más prudente centrarse en la producción de comedias ligeras con escaso contenido político, que en su mayoría dirige y protagoniza J.M. Kerrigan. Aunque apenas queda resto alguno de estas comedias, por referencias se pueden citar títulos como *The Miser's Gift*, *Widow Malone*, *Food of Love*, *Woman's Wit*, *An Unfair Love Affair*, *Puck Fair Romance*, *A Girl of Glenbeigh*, *The Irish Girl*, *Blarney*, *The Byways of Fate* o *A Passing Shower*. Promocionados con especial énfasis en la belleza de sus exteriores y su autenticidad irlandesa, todos ellos obtienen cierto éxito en Dublín, obviamente beneficiados por la relativa escasez de películas extranjeras en las salas —la Primera Guerra Mundial paraliza buena parte de

² Fundado en 1905, el Sinn Féin (i.e., “Nosotros Mismos”) era inicialmente partidario de una Irlanda con un parlamento propio bajo la monarquía británica. Fue sólo después de la Rebelión de Pascua cuando el partido comenzó a apostar por una república independiente como forma de Estado.

la producción europea y dificulta la importación de filmes norteamericanos— y un contexto que invita al espectáculo evasivo y motiva la censura de contenidos políticos.

El estreno en Irlanda de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915) en septiembre de 1916 y el progresivo giro separatista de la opinión pública contextualizan la producción por la FCOI de los melodramas rurales con mensaje político *When Love Came to Gavin Burke* (Fred O'Donovan, 1917) y *Knocknagow* (Fred O'Donovan, 1918), adaptación de dos horas y cuarto de la popular novela homónima del feniano³ Charles J. Kickham. Desde el inicio del rodaje en el verano de 1917, *Knocknagow* es presentada con desmedido entusiasmo en los medios irlandeses como equivalente nacional(ista) de la superproducción norteamericana y principal herramienta para mostrar al mundo la auténtica Irlanda a la que sólo tiene acceso el nacionalismo.

Especialmente entusiasta es la revista especializada *The Irish Limelight*, cuyo primer número aparece en enero de 1917 con el propósito de ser alternativa nacional(ista) a las británicas *Bioscope* y *Kine Weekly* y, sobre todo, elemento de construcción mediática de la utopía de un Hollywood irlandés vinculado al independentismo. Pese a la palmaria escasez de medios de producción y distribución de la industria local, y la falta de pericia narrativa y retraso en la adopción de las innovaciones formales de otros países, *The Irish Limelight* y otros medios de carácter generalista pronto proclaman sin pudor alguno que las producciones locales —en especial, las de la FCOI— están en condiciones de reemplazar a las angloamericanas en la taquilla doméstica y competir con ellas en condiciones de igualdad en la internacional (McIlroy, 1988, p. 19). Por ejemplo, el número de mayo de 1917 de *The Irish Limelight* afirma:

These Irish players [FCOI] have completely got the hand of the business by now. When you consider that they practically had to teach themselves the

³ Las primeras sociedades secretas fenianas fueron constituidas en Irlanda y Estados Unidos en 1858. El fenianismo propugnaba la independencia de Irlanda, el establecimiento de una república democrática en la isla y la reforma del sistema de propiedad agraria. A diferencia de otros nacionalistas irlandeses, los fenianos defendían abiertamente el uso de la violencia para conseguir sus fines.

business, the progress they have made is really marvellous. This year's films will, I think, be a revelation to the general public. Last year the company were learning. This year they have learned. One thing is certain already, they can compete with the very best films produced in Great Britain (cit. Condon, 2008, p. 243).

A pesar de sus muchas limitaciones, *Knocknagow* se convierte en un importante éxito de taquilla en Irlanda en el verano de 1918. El reducido tamaño del mercado doméstico no consigue, sin embargo, paliar los crecientes problemas financieros de la empresa y las dificultades logísticas derivadas de tener a su personal bajo vigilancia de las autoridades. En un intento desesperado por obtener financiación adicional, Sullivan constituye The Irish Film Company of America (IFCA) en Boston a finales de 1918. La IFCA opera como distribuidora de los filmes de la FCOI en Estados Unidos hasta 1922 (Felter y Schultz, 2004), pero nunca llega a enviar los ingresos que obtiene a la empresa matriz. La FCOI sucumbe finalmente a la presión política y económica en 1920, debilitada por la guerra de Independencia y por el hecho de que Sullivan, entristecido por la muerte de su esposa y su hijo en la gran pandemia de gripe, abandona la compañía y se establece definitivamente en Estados Unidos. Antes de su desaparición, no obstante, la FCOI consigue completar otras tres producciones: los melodramas rurales *Willy Reilly and His Colleen Bawn* (John McDonagh, 1920) y *Paying the Rent* (John McDonagh, 1920), y el documental de propaganda republicana *The Dáil Bonds Film* (John McDonagh, 1919), rodado en paralelo a *Willy Reilly* y exhibido a punta de pistola en cines de toda Irlanda.

El clima sociopolítico de 1917 motiva también la reorientación de la GFS, una empresa que había operado desde 1910 como distribuidora cinematográfica, y productora documental y publicitaria. Dirigida por el inglés Norman Whitten, un antiguo colaborador del pionero fílmico Cecil Hepworth, la GFS, que sólo dos años antes había accedido al encargo británico de crear las películas de alistamiento *Britannia's Message* (1914) y *Sons of John Bull* (1915), comenzó en 1917 la producción de *Irish Events* (1917-1920), primer noticioso periódico irlandés de ámbito nacional, que logró conquistar pronto

una importante cuota de mercado a los mayoritarios *Pathé Gazette*, *Gaumont Graphic* y *War Office Gazette*.

Para disgusto de las autoridades británicas, tanto las ediciones regulares como las especiales de *Irish Events*, promocionadas mediante eslóganes como “Britain for the British, Irish Events for the Irish” (Bradley, 2009, p. 171), ofrecen una visión de la realidad irlandesa de carácter independentista y, de hecho, se convierten en una crucial vía de difusión y rentabilización política de eventos como el funeral del republicano Thomas Ashe (Condon, 2008, pp. 190-194), fallecido en septiembre de 1917 tras ser alimentado a la fuerza en prisión. En 1919, Whitten utiliza imágenes de *Irish Events* para montar el documental propagandístico *Sinn Féin Review*, que es prohibido y supone en la práctica el fin del noticiario (McIlroy, 1988, p. 18). Con todo, el paulatino recrudecimiento de la represión no causa la desaparición inmediata de la GFS, sino un nuevo cambio de registro en su línea de producción, que pasa del documental a la ficción religiosa, más aceptable para las autoridades, pero en modo alguno exenta de carga política.

La GFS llega incluso a construir un pequeño estudio en 1919, donde desarrolla parte del rodaje de *In the Days of St. Patrick / Aimsir Padraig* (John McDonagh, 1920), película sobre la vida del Patrón de Irlanda, intertitulada en gaélico e inglés, que cosechó cierto éxito de crítica y público⁴ en el conjunto de las Islas y Estados Unidos, pero no el suficiente para evitar la temprana quiebra de la compañía por las deudas contraídas en la producción del film. Muy influida, como *Knocknagow*, por el cine de Griffith y, sobre todo, la película hibernoamericana *The Life of Saint Patrick: From the Cradle to the Grave* (Theobald J. Walsh, 1912), *In the Days of St. Patrick*, aun sin resistir comparación posible, técnica o narrativa, con los títulos norteamericanos, ofrece un despliegue de medios inusual en el contexto irlandés, hasta el punto de incluir escenas con carros romanos, barcos pirata y decenas de extras.

⁴ La fecha elegida para el estreno del film en Dublín, el 15 de marzo de 1920, próxima a la celebración de la onomástica del santo, obviamente ayudó a una buena receptividad por parte del público irlandés. La película llegó a Estados Unidos en enero de 1921.

En una escala muy inferior a la de la FCOI o la GFS, encontramos la Celtic Film Company, fundada por el barbero William (J.) Power(s) en 1918. Convencido, como Sullivan y Whitten, de las posibilidades que tenía el cine en Irlanda, Power vuelve a su país natal desde Manchester en 1917 y crea la Dramatic Society, una pequeña empresa cuyo laboratorio de revelado y sede social se encontraban en la trastienda de la barbería que regentaba en Bray (condado de Wicklow). Tras producir y dirigir la comedia *Willie Scouts while Jesse Pouts* (1918), Power profesionaliza la Dramatic Society y la refunda como Celtic Film Company con objeto de producir *Rosaleen Dhu* (1920), un melodrama histórico sobre un feniano falsamente acusado de asesinato. Animado por el éxito de la película en Irlanda, Power se embarca en un proyecto titulado *An Irish Vendetta*, en cuyo rodaje fallece. Por desgracia, la Celtic Film Company no sobrevivió a su fundador y tampoco ninguna de sus películas ha llegado hasta hoy.

Durante más de un año, la guerra entre Gran Bretaña y el ejército irregular del Dáil —el Irish Republican Army (IRA)— se desarrolla como una guerra de guerrillas con bajas relativamente escasas. A partir del verano de 1920, sin embargo, el envío a Irlanda de cuerpos especiales de veteranos de la Primera Guerra Mundial —los Auxiliares y los *Black and Tans*— inicia una escalada de violencia que culmina en el primer semestre de 1921. Sigue a este período convulso una larga tregua, que conduce a la firma del Tratado Anglo-Irlandés en diciembre y, a continuación, la creación del Estado Libre Irlandés y la provincia británica de Irlanda del Norte. El profundo descontento de parte del IRA y el Sinn Féin con los términos del Tratado y, en general, la configuración sociopolítica del Estado Libre provoca, sin embargo, el estallido de una guerra civil en junio, que vuelve a sumir al país en la violencia durante otro año.

Aprovechando un período de relativa calma política, en enero de 1922, el diario dublinés *The Irish Times* publica una serie de artículos sobre la producción cinematográfica en Irlanda, que expresa una marcada apuesta por un cine simultáneamente comercial y de calidad que, por encima de todo, tome ejemplo de la literatura nacional —en especial, la tradición teatral—

para comunicar formas y contenidos universales a través de la diferencia nacional irlandesa. En opinión del periódico, los irlandeses debían:

[...] build up our own school of cinema interpretation, and absolutely adhering to our own technique as we evolve it. By doing that we will, in time, as we become more thoroughly masters of this new art, establish a standard of interpretation that will bring to the markets of the world a product peculiarly our own which will receive a reasonable share of the world's patronage.

[Previous experience] has taught the lesson that we must produce features in which the country and the people can take national pride. We must start by being Irish in our point of view, and when our work is finished it must be of such a character that there will be no doubt in anyone's mind that the result attained is all the time Irish. This does not necessarily preconceive narrowness of treatment; it merely means that the only picture worth making in Ireland is an Irish picture (Rockett, 1987, p. 38).

Norman Whitten, Fred Jeffs, el senador George Nesbitt y los propietarios de la agencia de publicidad McConnell-Hartley, Charles McConnell y Kenneth Hartley⁵, no tardan en tomar el testigo y constituyen Irish Photo-Plays Ltd., en la que el primero produce las que serían sus tres últimas y exitosas películas, las comedias *The Casey Millions*, *Cruiskeen Lawn* y *Wicklow Gold*, que dirige John McDonagh y protagoniza el entonces debutante Jimmy O'Dea. La Guerra Civil trunca, sin embargo, las expectativas depositadas en Irish Photo-Plays Ltd.

3. Censura y aranceles cinematográficos en el Estado Libre Irlandés

La Guerra Civil irlandesa concluye con la victoria de los partidarios del Tratado, apoyados por Gran Bretaña, la Iglesia católica y la burguesía. La generalizada situación de ruina, la marcada simpatía antitratadista de muchos actores y cineastas, la profunda hostilidad hacia la cultura popular

⁵ Denis Condon (2008, p. 260) excluye a Nesbitt y a Hartley, y añade a Breffni O'Rourke y J.J. Bradlaw.

de la omnipresente Iglesia católica, el obsesivo tradicionalismo céltico del conjunto del nacionalismo y, sobre todo, el temor a una nueva guerra civil o revolución social crean, en conjunto, un contexto muy poco propicio para las actividades cinematográficas. De hecho, justo al término de la Guerra Civil, las prioridades del Gobierno del Estado Libre Irlandés respecto al cine quedan claramente expresadas con la rápida tramitación y aprobación de la restrictiva Ley de Censura Cinematográfica (*Censorship of Films Act, 1923*), y la imposición de un lesivo arancel sobre la importación de celuloide.

Evidentemente, la censura no era un fenómeno nuevo en la Irlanda de 1923, como tampoco lo era en los países de origen de la inmensa mayoría de filmes que proyectaban sus cines, Gran Bretaña y Estados Unidos. En nombre de la protección moral de niños, mujeres y clases bajas, y la prevención de la delincuencia juvenil, ambos países habían adoptado a finales de la década de 1900 un modelo similar de comités locales de censura, dependientes de ayuntamientos y/o asambleas regionales, con potestad para prohibir o editar los filmes distribuidos en el territorio bajo su jurisdicción. Ahora bien, mientras las competencias censoras fueron pronto asumidas *de facto* en Gran Bretaña por el British Board of Film Censors (BBFC), un organismo central voluntario de autorregulación que la industria consensuó en 1912; los intentos sucesivos de crear algo similar en Estados Unidos no fructificaron hasta 1934, año en que la amenaza de boicot masivo de la Liga de Decencia, coordinada por la Iglesia católica, obligó a Hollywood a establecer la Production Code Administration (PCA) y someterse a un listado de principios morales inspirados por el catolicismo. La hegemonía numérica y jerárquica de la diáspora irlandesa en la Iglesia norteamericana facilitó, por otra parte, que la industria accediese a colocar al frente de la PCA a Joseph I. Breen, un católico de ascendencia irlandesa, y que ésta incluyera entre sus ámbitos de actuación la vigilancia de la representación fílmica de las minorías étnicas y culturales de Estados Unidos.

Muy influida por organizaciones católicas de defensa de la moralidad —por ejemplo, la Catholic Irish Vigilance Association y el Priests' Social Guild (O'Flynn, 2004, p. 40)— y la legislación británica, la ley irlandesa de 1923

centralizó la censura cinematográfica en un único comité estatal⁶ —la Film Censor's Office— con plenos poderes para editar o prohibir cualquier film que considerara “indecente, obsceno, blasfemo o subversivo para la moral pública”. El comité, dirigido hasta 1940 por James Montgomery, invocó fundamentalmente los preceptos de los Diez Mandamientos para prohibir durante 1924, su primer año de funcionamiento, el estreno de 124 películas y censurar otras 166 —las primeras de una larga lista que, hasta la década de 1960, acumularía un total de 3.000 películas prohibidas y 8.000 censuradas⁷. La magnitud de estas cifras tiene asimismo que ver con que el rudimentario sistema de clasificación que el BBFC aprobó en 1912 —“U” para películas aptas para todos los públicos y “A” para adultos— fue asimismo derogado por la ley irlandesa, que sólo permitió estrenos comerciales “U”.

El deseo último que, sin duda, albergaban los nacionalistas católicos más reaccionarios era erradicar el cine del Estado Libre —de hecho, casi lo consiguieron ese primer año, donde la voracidad censora de Montgomery causó un boicot de seis meses del mercado irlandés por parte de los distribuidores (Rockett, 2000, p. 286)— y, por consiguiente, no debe extrañar que desde púlpitos y tribunas se insistiera con frecuencia en la inmoralidad, vulgaridad y carácter antinacional de un medio que, como los libros, la música, los bailes, la prensa y las prendas de vestir modernas y/o extranjeras, contaminaba la pureza gaélica y católica de los irlandeses, y afianzaba su natural inclinación pecadora. Es más, incluso la emigración masiva, reflejo de la desigualdad y falta de prosperidad reinantes, llegó a ser atribuida a la cultura extranjera, que infundía en los irlandeses los codiciosos y antipatrióticos deseos de reclamar salarios más altos o abandonar el país en busca de un futuro mejor (Rockett, 2000, 283). Sólo por citar un ejemplo del tipo de discurso dominante, una pastoral de la Conferencia Episcopal irlandesa de 1927 advertía:

⁶ Este comité fue una de las pocas cosas que los protestantes del Ulster admiraron del Estado Libre. De hecho, durante los años 1930, se pidió con frecuencia a Stormont que instaurara un organismo similar en la provincia (Hill, 2007, p. 16).

⁷ V. Rockett, Kevin (2005). *Irish Film Censorship. A Cultural Journey from Silent Cinema to Internet Pornography*. Dublín: Four Courts Press.

The evil one is ever setting its snares for unwary feet. At the moment, his traps for the innocent are chiefly the dance hall, the bad book, the indecent paper, the motion picture, and the immodest fashion in female dress —all of which tend to destroy the virtues characteristic of our race (cit. Rockett y Rockett, 2011, p. 298).

Huelga decir que lo que en realidad subyace bajo este discurso es el profundo temor de Iglesia católica y nacionalismo institucional a que la cultura popular angloamericana debilitara de algún modo su influencia sobre la población. Así, la primera temía especialmente que la representación, amable y hedonista, que Hollywood hacía de temas como el amor romántico, el erotismo o el divorcio llevase a los irlandeses a cuestionar la estricta y represiva moral sexual del catolicismo irlandés⁸. Los temores del segundo, por su parte, estaban en general relacionados con que la prominencia de radicales del IRA y el Sinn Féin en las productoras del período 1916-1922 pudiese provocar la aparición de un cine nacional nada complaciente con los términos del Tratado y la sociedad pequeñoburguesa, conformista y anodina, que el Gobierno y sus correligionarios habían establecido tras la Guerra Civil, y que poco o nada tenían que ver con la revolución social y la irrenunciable independencia del conjunto del territorio irlandés prometidas en la propaganda nacionalista durante la guerra de Independencia.

Pese a que estos prejuicios continuaron vigentes durante bastante tiempo y, de hecho, tampoco faltaron en su momento propuestas para impedir que el cine sonoro en lengua inglesa fuese proyectado en el Estado Libre, la reorientación intervencionista de la política fílmica del Vaticano en 1936 y la resignada aceptación entre los miembros del *establishment* irlandés de que era imposible prohibir el cine sin exponerse a sufrir una grave regresión en su proyecto hegemónico condujeron a la reafirmación de la censura y a la explotación económica indirecta de la popularidad del cine. Como consecuencia, una cascada de impuestos gravó las actividades

⁸ La Iglesia católica no limitó su intervencionismo al contenido cinematográfico, sino que logró imponer también la separación de hombres y mujeres en las gradas de una mayoría de cines irlandeses.

cinematográficas a lo largo de los años, comenzando por la importación de celuloide.

Los aranceles de 1923, que afectaban tanto al celuloide virgen como al pregrabado, además de terminar de cercenar las posibilidades de renacimiento de la industria de producción local, perjudicaron de forma notable a los exhibidores, que en muchos casos no se habían recuperado aún de las pérdidas económicas ocasionadas por las guerras de Independencia y Civil, en las que los asaltos e incendios de salas de cine habían sido habituales⁹, y el descenso de público de clase trabajadora derivado de la crisis económica de la Primera Guerra Mundial y la introducción de un impuesto de espectáculos en 1916, que había afectado especialmente a las entradas más baratas (Rockett y Rockett, 2011, pp. 60-61). Por otra parte, los aranceles fueron también causa indirecta de la huelga de dos meses que llevaron a cabo los empleados de las salas dublíneas en 1923 como medida de presión ante la intención de los empresarios de rebajarles el salario un 15% —según éstos, para equipararlo al que se percibía en el Ulster británico (McIlroy, 1988, p. 22)— y compensar a su costa el aumento de la presión fiscal.

Como resultado directo de todos estos condicionantes, sólo una modestísima producción de ficción nacional, *Irish Destiny* (George Dewhurst, 1926), llegó a los cines del Estado Libre Irlandés hasta 1930. Producida por Isaac J. Eppel, propietario del Palace Cinema de Dublín, *Irish Destiny* se estrenó en Irlanda el 3 de abril de 1926, coincidiendo con el décimo aniversario de la Rebelión de Pascua. Aunque tenía aún más deficiencias técnicas que *Knocknagow*, la película fue bien acogida por el público irlandés, lo que motivó la elaboración de un memorando sobre el futuro de la producción fílmica en el Estado Libre en julio de 1926. El memorando, redactado por el propio Isaac J. Eppel, James Dolan y el ministro de Comunicaciones J.J. Walsh, incidió en la urgente necesidad de una industria fílmica que mejorara

⁹ Estas prácticas continuaron de forma esporádica después de la Guerra Civil. Por ejemplo, en noviembre de 1926, un grupo de nacionalistas radicales entró por la fuerza en el Masterpiece —como explicamos, ya asaltado por soldados británicos en 1915— y se llevó una copia de la película que estaba siendo proyectada, *Ypres* (Walter Summers, 1925), que loaba las hazañas del Ejército de Su Majestad en la Primera Guerra Mundial. Como la dirección del cine decidió continuar la exhibición con otra copia, una explosión puso fin a la sala de Talbot Street sólo unos días después (Slide, 1988, p. 14).

la imagen de la isla en Estados Unidos e impulsara el turismo, y resaltó asimismo que el nuevo país reunía muchas de las condiciones necesarias para tal industria. Sin embargo, ni el memorando ni las reiteradas peticiones de constitución de una oficina gubernamental de producción que llegaban desde las Embajadas modificaron la política cinematográfica del Gobierno de William T. Cosgrave, que se limitó a encargar el publisreportaje *Ireland* (1929) a la agencia McConnell-Hartley (Rockett, 1987, pp. 43-44).

La llegada al poder de los antitratadistas, agrupados en la marca electoral Fianna Fáil y liderados por Éamon de Valera, tras las elecciones generales de 1932 tampoco modificó en lo sustancial la política cinematográfica irlandesa. No obstante, mucho más conscientes que sus predecesores del poder propagandístico del cine, los antiguos guerrilleros no tardaron en retomar el mito del Hollywood irlandés, que alimentaron favoreciendo el rodaje en la isla de producciones de ficción extranjeras y, sobre todo, reivindicando como parte indiscutible del cine nacional irlandés las más exitosas y/o favorables a sus intereses políticos y económicos.

4. Conclusiones

La producción de cine de ficción se inicia en Irlanda en el contexto de la Rebelión de Pascua, y alcanza un cierto nivel de desarrollo durante la guerra de Independencia a través de dos géneros fundamentales: la comedia evasiva y el melodrama histórico-rural con subtexto político nacionalista. A pesar del notable entusiasmo mediático y la buena acogida del público local, frente a superproducciones del calibre de *El nacimiento de una nación*, las películas silentes irlandesas, incluidas las ambiciosas *Knocknagow* e *In the Days of St Patrick*, aparecen como modestos esfuerzos de aficionado, formalmente anticuados, técnicamente imperfectos y con unas perspectivas comerciales muy limitadas fuera de Irlanda.

Charles McConnell, socio de la agencia de publicidad McConnell-Hartley y cofundador de Irish Photo-Plays, afirmaba años después que los productores irlandeses de la época silente eran conscientes de sus limitaciones y

contemplaban la producción de cine como un divertimento más que como una actividad industrial¹⁰. Las páginas de *The Irish Limelight* o *The Irish Times*, así como las quiebras de la FCOI y la GFS, dan testimonio, sin embargo, de la generalizada existencia de grandes expectativas depositadas en una producción local que, merced a su estrecha relación con el teatro nacional(ista), habría de alcanzar su máximo apogeo en la Irlanda independiente y convertirse en serio competidor de Hollywood y Londres.

Las expectativas depositadas en la Irlanda independiente demostraron ser aún más irreales que las depositadas en la producción fílmica local. Una vez concluida la Guerra Civil, el nacionalismo institucional, la burguesía y, sobre todo, la Iglesia católica, temerosos de la influencia que el cine ejercía sobre las masas, consiguieron, mediante una combinación de políticas censoras e impositivas, terminar con la producción nacional y asegurarse el estricto control político y moral de los contenidos extranjeros proyectados en los cines irlandeses.

El afán de hegemonía mediática del nacionalismo católico no se detuvo, sin embargo, en el cine. Así, la política cinematográfica inspiró posteriormente los textos de la Ley de Censura de Publicaciones (*Censorship of Publications Act, 1930*) y la Ley de Salas de Baile (*Public Dance Halls Act, 1935*), que extendieron la regulación moral, política y fiscal del cine a la literatura, las publicaciones periódicas y los bailes populares. Sólo la imposibilidad técnica de bloquear o censurar el contenido de las emisiones de la British Broadcasting Corporation (BBC) que llegaban al Estado Libre libró a la radio de una legislación semejante. En su lugar, el Gobierno optó por crear en 1925 su propia emisora pública, Radio Éireann, que gestionó durante décadas en régimen de monopolio y posicionó como la emisora que debían escuchar los verdaderos irlandeses.

¹⁰ Charles McConnell: We didn't make money from [the films]. The stars of the films, as we liked to call them, were paid peanuts compared with even small players of today. The "extras" were often delighted to work just for the thrill of being in a film. [...] We looked upon the film-making as an adventure and great fun. [...] I realised at the time that this small country could not compete with the film-makers of Britain and America with all their millions. But our little films —they ran for about an hour— were a success on the cinema circuit in Ireland and were actually shown in America. (Charles McConnell cit. Flynn, 1996, pp. 25-26)

Referencias bibliográficas

- Bradley, W. L. (2009). Screening Saint Patrick. En Barton, Ruth (ed.) *Screening Irish-America* (pp. 167-179). Dublín: Irish Academic Press.
- Condon, D. (2008). *Early Irish Cinema, 1895-1921*. Dublín: Irish Academic Press.
- Felter, M. & Schultz, D. (2004). James Mark Sullivan and the Film Company of Ireland. *New Hibernia Review*, 8.2, 24-40.
- Flynn, A. (1996). *Irish Film. 100 Years*. Bray: Krestel Books.
- Hill, J. (2007). Irish film studies: twenty years on. En McLoone, M. & Rockett, K. (eds.). *Irish Films, Global Cinema: Studies in Irish Film 4* (pp. 15-26). Dublín: Four Courts Press.
- McIlroy, B. (1988). *World Cinema 4: Ireland*. Trowbridge: Flicks Books.
- O'Flynn, S. (2004). Black and White and Collar Films: Exploring the Irish Film Archive Collections of Clerical Films. En Barton, R. & O'Brien, Harvey (eds.). *Keeping it Real. Irish Film and Television* (pp. 39-51). Harrow: Wallflower Press.
- O'Leary, L. (1990). *Cinema Ireland, 1896-1950. From the Liam O'Leary Film Archives*. Dublín: The National Library of Ireland.
- Rockett, K. (1987). History, politics and Irish cinema. En Rockett, K., Hill, J. & Gibbons, L. *Cinema and Ireland* (pp. 3-144). Londres: Croom Helm.
- Rockett, K. (2000). Protecting the family and the nation. The official censorship of American cinema in Ireland, 1923-1954. *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 20.3, 283-300.
- Rockett, K. (2005). *Irish Film Censorship. A Cultural Journey from Silent Cinema to Internet Pornography*. Dublín: Four Courts Press.
- Rockett, K. y Rockett, E. (2011). *Film Exhibition and Distribution in Ireland, 1909-2010*. Dublín: Four Courts Press.
- Slide, A. (1988). *The Cinema and Ireland*. Londres: McFarland.

<p>Cómo citar: Menéndez-Otero, C. (2014). "Nacionalismo y producción de cine silente en Irlanda: de la complicidad al conflicto". <i>Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía</i>, 9, pp. 118-135. Disponible: http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema</p>
--