

HISTORIA CULTURAL DEL CINE NIC
Autor: Gemma Carbó Ribugent

Doctorado Derecho de la Cultura
UNED- UNIVERSIDAD CARLOS III
Profesor: A. Rodríguez de las Heras
Junio 2007

INDICE

1.- Historia, Patrimonio y Museos.

- 1.1.- La necesidad de nuevos enfoques
- 1.2.- La historia cultural contemporánea

2.- Un caso concreto: el Museo del Cine en Girona

- 2.1.- El cine infantil.
- 2.2.- El cine Nic
 - 2.2.1.- El estado actual de la investigación

3.- Objetivos, planteamiento y metodología de la investigación

- 3.1.- Intentar otra perspectiva
- 3.2.- Tres cuestiones fundamentales: ¿Quién? ¿Por qué? ¿Cómo?
- 3.3.- Metodología y fuentes de investigación

4.- Los resultados.

4.1.- ¿Quién?

- 4.1.2.- El mercado internacional
- 4.1.3.- El Cine Nic en España
- 4.1.4.- Los precios en contexto

4.2.- ¿Por qué?

- 4.2.1.- El periodo histórico: entre la tradición y la modernidad
- 4.2.2.- Cultura, cine y educación
- 4.2.3.- El proyecto cultural y educativo de la IIª república
- 4.2.4.- Juego y cine en la España de la posguerra

4.3.- ¿Cómo se jugaba con el Cine Nic?

5.- A modo de conclusión

1.- Historia, Patrimonio y Museos.

1.1.- La necesidad de nuevos enfoques

A nadie se le escapa que la popularidad de la historia, el patrimonio y los museos, en nuestro entorno socio-cultural occidental no es precisamente alta. Las cifras, sitúan el impacto real sobre la sociedad de estas instituciones ilustradas se sitúan en la vieja Europa en el 34% de la población según el clásico trabajo de Bourdieu¹, y en países como Méjico según Lucina Jiménez² los equipamientos y ofertas culturales dialogan con un 6 a un 10% de la población.

*"La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase cultivada; pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad. En efecto, aquí no son nunca excluidos sino los que se excluyen".*³

Josie Appleton, escritora y organizadora de la conferencia sobre la responsabilidad social de los museos⁴ y miembro del Instituto de las Ideas Británico afirma en un ensayo reflexión titulado "Museums for the people"? que el "todo el mundo" tan reivindicado por los museos y considerado su público potencial, es pura proyección y fantasía ideológica de la elite cultural.

El público y el "todo el mundo"⁵, no son lo mismo señala Appleton, el público existe, el "todo el mundo", no. El público tiene una existencia real independiente de la elite, el "todo el mundo" es una creación de la elite.

El deber con todos los públicos es entonces, una falacia. El deber con el público por el contrario, impone demandas reales de honestidad intelectual, rigor e integridad. El conservador de museos responsable, siempre ha procurado y trabajado para un determinado público y una colección, que deben ir indiscutiblemente unidos.

El museo que no se organiza a partir de la colección pierde su sentido, pero el museo que no trabaja para su público y con su público, es obvio que también.

¿Cuál es entonces este público? Es cierto que nos encontramos hoy en un contexto evidente de crisis cultural y de estancamiento o decrecimiento del público de los museos y de la "alta cultura", sobretodo si exceptuamos los fenómenos de turismo cultural que generan pseudos-consumos masivos de exposiciones y lugares y a menudo se utilizan para maquillar estadísticas que solo convencen a los convencidos.

¹ Bourdieu Pierre, Darbel Alain; El amor al arte. Los museos europeos y su público. Paidós Ibérica. Madrid 2003

² Jiménez Lucina; conferencia Cátedra UNESCO políticas culturales y cooperación. Girona 2005

³ Bourdieu Pierre

⁴ Appleton Josie, Museums for the People? Insitut of Ideas, London 2001

⁵ Traducción no lineal del concepto inglés "people" frente al de "public"

En un estudio sobre Turismo sostenible realizado por la universidad de Girona los autores concluían:

Esta comprobado que, en la mayoría de ciudades turísticas “altos niveles de consumo de nodos no van necesariamente relacionados con altos niveles de visitas a los museos y teatros” (OMT, 2005, p. 17). Sin que Girona sea una excepción, M. A. Troitiño, i L. Troitiño (2005/2006, p. 53) también mencionan una pérdida moderada de los visitantes de los museos de todo el Estado español, que tampoco relacionan con una disminución del segmento de turismo cultural.⁶

Frente a esta situación, es urgente reaccionar con creatividad, intentando no enrocarse en posiciones cómodas. Los museos, la historia y la cultura tienen sentido como elemento de identificación colectiva frente al turista y frente a otras culturas, siempre y cuando respondan realmente, a un sentir colectivo local.

El reto está sin duda en la búsqueda del equilibrio entre la necesidad de dar respuesta a los intereses económicos y turístico-culturales y la responsabilidad social de los museos con su entorno.

Los conservadores de estos centros, han sido tradicionalmente, historiadores del arte o historiadores de la época antigua, moderna, medieval, arqueólogos, científicos o antropólogos, grandes conocedores de períodos y hechos determinantes.

Para ellos, el museo es esencialmente la colección, y su narración es siempre especializada y especialista. La historia de los museos y la historia de la historia, han avanzado siempre en paralelo y es positivo que sigan haciéndolo, por ello es necesario pues, que los museos sepan sumarse a las nuevas tendencias.

Los planteamientos de la nueva historia cultural pueden claramente inspirar y potenciar el necesario giro que deben dar estas instituciones para avanzar de verdad hacia el siglo XXI. Aportar alguna pista que oriente esta tendencia, es en definitiva mi intención con este trabajo.

1.2.- La historia cultural

A partir de los años 60 la historia social y la historia del arte se encuentran en el debate entorno la cultura de elite y la cultura popular o industrias culturales, protagonizado por Theodor Adorno y la escuela de Frankfurt, y aparecen en Gran Bretaña los “estudios culturales”.

En Francia, la escuela de los Anales en su búsqueda de la historia total, entiende la cultura como el último estadio del desarrollo de la investigación.

⁶ Màster Thesis: TURISMO SOSTENIBLE EN LA CIUDAD: el caso de Girona. Por Fara Soler Dalmau. Director: Lluís Mundet i Cerdan. Septiembre 2006

Aparecen nuevos enfoques como la historia de las mentalidades que, desembocaran finalmente en la historia cultural o, historia social de la cultura.

El eje central, la característica fundamental de esta nueva historia que aspira a ser global, es el estudio y análisis de las representaciones y prácticas culturales por encima de las teorías. La práctica religiosa frente a teleología, el habla antes que la lingüística, la experimentación más que la teoría científica, el coleccionismo frente a la historia del arte y las prácticas educativas por encima de la pedagogía.

Como señala Peter Burke, a principios de siglo XIX la investigación histórica ya incluía la cultura, pero será sobretodo a mediados del siglo XIX cuando autores como Jacob Burckhardt⁷ o Matthew Arnold⁸ empezaran a utilizar el concepto de forma explícita en sus trabajos.

En 1926, John Huizinga pronunció su famosa conferencia en Utrecht sobre "la tarea de la historia cultural". En 1933, planteaba la relación entre la cultura y el juego, en una conferencia inaugural en la universidad de Leiden, y en 1938, publicaba una de sus obras fundamentales, de gran interés para este trabajo: "Homo ludens", dedicada al estudio del juego como fenómeno cultural concibiéndolo como una función humana tan esencial como la reflexión y el trabajo, mostrando así la insuficiencia de las imágenes convencionales del "homo sapiens" y el "homo faber".

Pero para los tres, cultura significaba arte, literatura e ideas "delicadeza y luz": figuras, motivos, temas, símbolos... que podían identificarse en la tradición occidental, de los griegos en adelante, entre la elites con acceso a la educación formal⁹

Este es el concepto de historia cultural clásico que todavía hoy, determina la configuración de las principales colecciones y de la selección de elementos patrimoniales, y subyace en muchos de los discursos museológicos y museográficos. Donde la historia positivista sitúa el documento, la primera historia cultural y los museos, sitúan el objeto otorgándole, como ha hecho la investigación histórica clásica, una preeminencia y centralidad que supone una pérdida de perspectiva y visión global, y el distanciamiento del centro de interés social.

Los problemas que Peter Burke resume para la visión clásica de la historia cultural, son claramente los mismos para muchos de los museos actuales:

- Ignoran la sociedad y sus formas organizativas históricas y actuales
- Presuponen una unidad o consenso cultural indiscutible, al menos en el ámbito occidental
- El legado de objetos o tradición se supone unidireccional e inequívoco y no se consideran expresiones de cultura material o inmaterial fuera de las establecidas

⁷ 1860. La cultura del renacimiento en Italia

⁸ 1860. Conferencias sobre cultura y anarquía

⁹ Burke, Peter. Formas de Historia Cultural. Alianza editorial, Madrid 2006. pp. 233

- Igualan cultura a cultura erudita, clásica y especializada
- Están escritos y organizados para, sobre y entorno las elites europeas.

Pero como ocurre para y con la historia cultural clásica:

“Vivimos en una época de rechazo de la “gran narración” del desarrollo de la cultura europea – los griegos, los romanos, el Renacimiento, los descubrimientos, la revolución científica, la Ilustración et.- una narración que puede utilizarse para legitimar las pretensiones de superioridad de las elites occidentales.”¹⁰

No se trata de renunciar a las aportaciones metodológicas de estas líneas de investigación pioneras, sino todo lo contrario, pero empieza a ser urgente actualizar y complementar el concepto mismo de cultura de acuerdo a las reflexiones más actuales. No se trata tampoco de revolucionar el concepto de museo ni de reinventar la función del conservador como bien afirman Bourdieu y Josie Appleton pero sí de prestar atención a las demandas y aportaciones de su público real, flexibilidad, capacidad de cambio para adaptarse a los nuevos contextos y apertura hacia nuevos enfoques intelectuales sobre las colecciones.

2.- Un caso concreto: El Museo del cine en Girona.

El Museo del cine nace de una colección particular, de un cineasta amateur e ingeniero técnico, preocupado por la mecánica de la imagen y sus efectos fascinantes. La colección se inicia en los años 60 en virtud de un interés específico en la materia por parte de Tomás Mallol, y el museo nace en 1998 por iniciativa del Ayuntamiento de la ciudad de Girona, siguiendo los presupuestos de una museología innovadora y moderna.

No se trata de una colección ni de un museo convencional. En cierto modo, el discurso museográfico podría entenderse como un intento por concretar la historia del lenguaje de la imagen, con lo cual entraría en la temática y orientación de la historia cultural más innovadora.

Cabe destacar, que el autor de la línea argumental que determina el proyecto museográfico, fue un realizador de televisión, Joan Mallarach que, junto al arquitecto especializado en museografía, Dani Freixas, consiguió una propuesta muy sugerente, organizando el discurso desde el punto de vista narrativo del espectador.

Se superaba de este modo, el peligro a mi modo de ver, de centrar la presentación de la colección según la evolución científico-técnica de proyectores y pantallas, y se intentaba una visión socio cultural del tema, aportando por ejemplo, como texto museológico, citas de los testimonios contemporáneos que nos hablan de sensaciones y emociones frente a los espectáculos visuales.

¹⁰ íbid

Pero en realidad, el Museo del Cine y su discurso, siguen respondiendo a los cánones de la gran narración occidental, puesto que el cine, con la generación del 27 y el manifiesto de las siete artes, o más tarde con la sociología del arte entró de lleno en la esfera de la alta cultura donde hoy sigue claramente considerada una parte de la producción, sobretodo en el ámbito europeo.

El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la especialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven, que data de la misma época que la filosofía del tiempo de Bergson. La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo. Arnold Hauser ¹¹

Estamos en plena época de las vanguardias históricas coincidente casi en su plenitud con la época del cinema mudo: todo el arte y la cultura se inundan de poesía; convirtiéndose en una suerte de hipertexto dominante que planea sobre todos los medios y los marca con su impronta. Más o menos en el año en el que suele situarse la cesura, hacia 1915, el poeta y escritor italiano Ricciotto Canudo da a conocer en París el "Manifiesto de las Siete Artes" que veía en el cine al Arte Total de nuestro tiempo, incluida la poesía. Javier Herrera¹²

En ningún momento se pone en duda, a lo largo de la evolución cronológica marcada por la exposición permanente del Museo del Cine en Girona, que los espectáculos anteriores al cine, y los mecanismos de proyección más remotos no estuvieran predeterminados a evolucionar hacia el cinematógrafo. Pero además, la colección se detiene en los años 30 y la llegada de la televisión, con lo que queda definitivamente fijado en el imaginario colectivo, el momento culminante del cine como arte. El antes y el después configuran otra dimensión.

Es cierto que este discurso unidireccional y evolucionista sí se está cuestionando de manera constante en los encuentros periódicos de investigadores que tienen lugar en el museo cada dos años en forma de seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine; pero sus conclusiones no se han traducido aún a nivel expositivo.

Por el contrario, a nivel social, aunque ciertamente desde las posiciones más radicales, se discute hoy incluso, la consideración del cine como referente cultural y la necesidad de su protección pública como muestran las opiniones del blog periodista digital entorno a la nueva ley del audiovisual que está ahora en discusión en España.

¹¹ Historia social de la literatura y el arte. 1951. Bajo el signo del cine. Capítulo X, 3er tomo.

¹² Herrera Javier. La poesía del cine , Mayo 2003 En Revista Litoral número 235. La poesía del cine. Pp.14. Malaga 2003

También en el contexto educativo, frente a las nuevas tecnologías y la generalización de la sociedad de la información y la comunicación, se incide desde los años 80 en la educación en comunicación más que en la educación cinematográfica convencional.

Por todo ello, nos atrevemos a insistir en la necesidad de proponer nuevos enfoques sobre este patrimonio, sobre la memoria histórica del lenguaje audiovisual, que contribuyan en definitiva, como lo hicieron hasta hoy, a entender mejor el entramado vigente de relaciones entre el cine la cultura, la educación y la sociedad.

2.1.- El cine infantil

Si nos centramos en el discurso museográfico, el recorrido de la visita en el Museo del Cine, empieza con el teatro de sombras cuyo origen se remonta a China, y termina a nivel expositivo, con los primeros aparatos de televisión. Situado en un piso inferior, y en un aparte del orden cronológico, encontramos las derivaciones de este cine arte: el cine amateur y el cine infantil, característicos de los primeros años del siglo XX.

Son escasas las ocasiones en que estos "subgéneros" son considerados en el discurso convencional de la historia oficial del cine. De forma especial el cine infantil suele ser el gran ausente aunque por descontado, sí han merecido publicaciones monográficas específicas por parte de los investigadores contemporáneos. Hay que señalar como interesante por ello, el interés del coleccionista por unos ámbitos y etapas a las que, como creador cinematográfico, también entendía que debía rendir tributo.

En nuestro museo pues, aunque de forma muy tangencial y secundaria podemos observar los aparatos y testimonios materiales de un hecho cultural de gran interés durante la primera mitad de siglo XX, como fue la fascinación que generó entre todas las capas sociales y edades, el nuevo invento; una fascinación que empezará a declinar según todas las tesis presentadas hasta hoy, por la aparición y el éxito de la televisión.

En este aparte del museo encontraremos aparatos de proyección infantiles de distintas marcas y sus complementos así como, diversidad de juguetes relacionados con la imagen. Encontraremos también, películas y esbozos que nos hablan de una estética determinada y de unas narraciones dirigidas a un público muy especial.

El cine infantil se asocia generalmente al género de la animación, monopolizado en su producción y sobretodo, en su distribución, desde los años 1930 por las grandes productoras americanas, y de forma especial por la factoría Disney.

Pero lo cierto es que existe cine infantil desde que existen historias por contar y niños y niñas a los que fascinar. Las sombras chinescas y sobretodo la linterna mágica o los juguetes ópticos de la segunda mitad del siglo XIX son invenciones tecnológicas aplicadas como no, a la distracción infantil y consideradas como juguetes curiosos por una burguesía incipiente.

Lo que no existía en realidad era la infancia propiamente, pues no será claramente considerada etapa diferencial con características esenciales y derechos propios hasta principios del siglo XX.

Este aspecto, unido a altos índices de analfabetismo entre la población adulta, es determinante para entender el carácter muy homogéneo de las imágenes y espectáculos visuales hasta entonces.

Ni la tecnología utilizada, ni los públicos existentes permitían otra estética y narración que no fuera la del dibujo la pintura o el gravado y ello fue así hasta la consecución de la fotografía sobre placas de vidrio para Linterna.

Los temas, los personajes y la estética visual no permiten diferenciar géneros hasta muy entrado el siglo XIX. De hecho, como se señala en el estudio sobre infancia, violencia y televisión¹³ ni tan siquiera los cuentos y narraciones tradicionales iban dirigidas a la infancia como nos parece indicar hoy su tono educativo y la simplicidad de sus formas sino que en general, eran historias y propuestas dirigidas a colectivos adultos.

Hay que tener presente que los clásicos de esta literatura "infantil" no fueron escritos originalmente para niños y niñas, ya que entonces no existía propiamente un público infantil como lo entendemos hoy y, además, el nivel de escolarización todavía era muy bajo. Como ya se ha dicho, el niño era un pequeño adulto, sin derecho a un mundo específico y a una sensibilidad propia.¹⁴

Los niños y niñas no crecieron separados del grupo social como decíamos, hasta la generalización de la escolaridad propia del siglo XX. La separación de la infancia implicó probablemente y como señala Gilbert Cohen-Seat, la pérdida definitiva de la capacidad de jugar de los adultos.

De pronto en nuestra vida del siglo XX, nos encontramos con un fenómeno singular, único, que logra mezclar las dos cosas: el cine mezcla nuevamente el trabajo del aprendizaje con la diversión. Diversión en sí mismo, actividad lúdica, el cine se alía con la pedagogía más eficaz y más completa. El cine es el juego por excelencia convertido en su esencia misma en lección perpetua, enseñanza, aprendizaje. Y el espectador, en la sala de cine, incluso fuera de ella cuando recibe las influencias externas del espectáculo cinematográfico, no piensa ni un momento que trabaja.

El juego de los niños, el juego infantil, sirve para jugar y para trabajar. El cine parece que nos hace volver a ese período de nuestra vida al lograr que, viendo una película, el hombre adulto no pueda separar la actividad útil de la actividad lúdica.¹⁵

¹³ Busquet Duran Jordi (coordinador) y v.v.a.a.: Infancia, violencia y televisión. Usos televisivos y percepción infantil de la violencia en la televisión. Facultad de ciencias de la comunicación Blanquerna de la Universidad Ramon Llull. Grupo de investigación violencia y televisión

¹⁴ Ibid, Relatos sociales y transgresión infantil, pp 17.

¹⁵ Gilbert Cohen-Seat. Prologo a M.Martinez Enrique, Cine, juego y sociedad. Editorial Rialp, Madrid 1961. pp. 10-11

Cine infantil, cine como juego, cine para los niños y no tan niños, el juego del cine, jugar con la imagen etc. Quisiera poder contribuir a entender mejor estas relaciones y definiciones centrandó la investigación y la mirada sobre este juguete propio de la primera mitad del siglo XX, síntesis probablemente, de este contexto cultural.

2.2.- El cine Nic

El cine infantil es hoy un ámbito marginal, no integrado en el discurso formal y a mi modo de ver, mal resuelto, de la exposición permanente del Museo del Cine. Se trata de un campo poco estudiado y trabajado desde cualquiera de las disciplinas convencionales implicadas. Quizás por ser un tema impropio y tangencial a los grandes tratados.

Estamos hablando de juego, infancia, educación artística y cine de animación, todo ello concretado en un juguete singular, que tuvo al parecer una presencia determinante entre la sociedad española hasta los años 60, el proyector de cine infantil en sus diversas modalidades y marcas, entre las que destaca, la empresa PROYECTORES NIC S.A.

El juguete cinematográfico sobrevivió y estuvo en circulación hasta los años 70 con desigual presencia y distribución. Empezó a considerarse como objeto de colección y elemento de patrimonio cultural cuando en 1979 el anticuario J.M Queralt, propietario de la tienda de antigüedades "Tarzán" de Barcelona compró los primeros restos de la fábrica Proyectores Nic, de Barcelona, que había permanecido activa hasta 1975. Puso a la venta algunos aparatos pero se comprometió a custodiar los prototipos y un ejemplar de cada modelo, defendiendo con ello la creación de un futuro museo del cine o de la infancia.

Otro coleccionista, Tomàs Mallol adquirió unos años más tarde, el resto de material de la empresa proyectores Nic s.a incluyendo la documentación sobre la empresa, consciente de su valor histórico.

Como reacción al cierre de la fábrica proyectores Nic s.a, se organizó asimismo, una exposición temporal en 1981 en la Universidad Autónoma de Barcelona, a la que siguieron otras organizadas por la Fundación La Caixa y el Ayuntamiento de Barcelona. Se escribieron una serie de artículos de prensa, así como buenos trabajos de investigación como los de Jordi Artigas.

Eran los años 80 y todo ello coincidía con un momento histórico de recuperación de la cultura cinematográfica: congreso de cine republicano en Barcelona, recuperación por parte de la filmoteca catalana de materiales propios etc.

Era además, un momento de pacto cultural político en Cataluña que, sin embargo, no tuvo continuidad, y hasta la constitución del museo del cine, el Proyector Nic quedó relegado al ámbito de las antigüedades.

Durante estos años 80 se sucedieron una serie de investigaciones en relación al cine Nic, planteadas desde la historia del cine de animación y desde la historia de la industria del juguete¹⁶. Con la apertura del museo del Cine en 1998, se catalogó formalmente el fondo de cine infantil de la colección Tomás Mallol y la documentación de la empresa Proyectores Nic s.a. por parte de Dolors Maset.

A nivel expositivo e interpretativo, el Museo del Cine consolidó gracias a la exposición permanente de estos fondos al público, la tesis ya trabajada hasta entonces. Para ello se realizó también, un fantástico documental presentando los testimonios y experiencias vitales con este juguete, de algunos cineastas contemporáneos.

2.2.1.- El estado actual de la investigación

Según estas tesis consolidadas, sabemos que se trata de un juguete diseñado y fabricado en Barcelona durante más de 40 años (1931-1974). El 25 de abril de 1931 se presenta la primera patente por parte de la casa Proyector Nic S.A. en nombre de Tomàs Nicolau Griñó y de J. M^a Nicolau Griñó para la invención de un aparato para la proyección de imágenes animadas. Un tercer hermano, Ramón Nicolau Griñó, será también elemento fundamental de la factoría Nic situada en la avenida paralelo 48, en el extrarradio de la ciudad de Barcelona.

Herederos de una dinastía de industriales papeleros. El abuelo Tomás Nicolau Riba, fundó en 1896 una fábrica de papel para tabaco que en el contexto de la primera guerra mundial se transformó en fábrica de papel carbón. La venta de esta producción entre los países aliados, generó ingresos importantes para esta pequeña empresa familiar como ocurrió en otros contextos industriales catalanes.

La segunda generación se orientó de lleno a la industria del juguete. Tomás era el ingeniero industrial que diseñaba los proyectores y elaboraba los guiones y adaptaciones de los textos; José M^a era el administrativo y Ramón, que era arquitecto, el dibujante de las películas hasta mediados los años 1940.

Pere Bosom Griñó, un primo de la familia y su hijo eran los encargados del taller mecánico y responsables de la empresa durante la guerra. Se trata pues de una empresa familiar prototípica del entorno catalán del período, aparecida a raíz de un crecimiento económico espectacular propiciado por la neutralidad española durante la primera guerra mundial.

Su éxito inicial y hasta los años 50 fue considerable, y en cierto modo sorprendente ya que la estructura industrial del juguete y del cine en Barcelona, quedó muy deteriorada después del período bélico y durante la primera etapa del franquismo.

¹⁶ Corredor-Matheos J. La Joguina a Catalunya. Edicions 62 Barcelona 1981. pp. 64-126. Fondo Rosa Sensat

Como explica Jordi Artigas, los Nicolau aplicaron el método ya conocido de la animación de la imagen de la linterna mágica que en el siglo XIX había empezado siendo un espectáculo público itinerante, y terminó fabricándose y distribuyéndose como uno de los primeros juguetes metálicos seriados, junto con los zootropos y otros juguetes ópticos.

La Linterna mágica inicia la ilusión del movimiento en dos tiempos utilizando sofisticados mecanismos de relojería que permiten la combinación de dos cristales pintados o empezando a utilizar el lenguaje de los fundidos y los contrastes noche-día por ejemplo, para simular el paso del tiempo.

Los juguetes ópticos, de complicados nombres de raíz griega y latina, zootropo, fenaquistoscopio, praxinoscopio etc., eran también habituales en las primeras ferias y tiendas especializadas en juguetes, propias de esta primera mitad del siglo XX. Estos juguetes permitían entender y crear secuencias de imágenes que cobraban vida gracias a sencillas combinaciones de movimiento, obturación y reflexión de la imagen.

El cine Nic adapta sobretodo, el incipiente movimiento que la linterna basaba en el cristal pintado, pero lo hace sobre papel vegetal como en el caso de los juguetes ópticos, mejorando de este modo la funcionalidad y la seguridad en relación a la linterna mágica, y facilitando la participación creativa de los niños y niñas.

La aparición de los primeros cines Nic coincidió en el tiempo con la consolidación del cine sonoro y por ello, se construyó pronto otro modelo, el nic sonoro primera época y el nic sonoro pequeño, que incluían un gramófono sobre el aparato proyector y fueron fabricados desde 1934 hasta 1960.

La demanda de patentes para mejoras y ampliaciones se sucede hasta la década de los 60. Proyectores Nic S.A. tuvo incluso una derivación como marca productora de juguetes muy diversos, desde pistolas hasta muñecas como Finita, o el libro que habla.

Fabricados según los modelos en metal, lata, madera, cartón, papel, plástico y cristal en el caso del nic TV, suelen distinguirse por los colores que varían en función de los modelos y el año de producción:

Los primeros son el modelo negro metálico o el verde corriente cartón, o el de madera y cartón. El cine Nic sonoro se patentó en 1934 y se fabricó hasta 1960 en dos tonos verdes y en metal, madera y cartón.

El modelo reflex nic amarillo claro y marrón, aparece en 1950 y en 1959, encontramos el Súper Nic Souvenir con los colores rojo y amarillo de la bandera española.

Bajo la marca gemela, Nikito se construye el proyector especial nitor (1931) y el nikito proyector (1935) caracterizados por disponer de una sola lente de proyección al estilo de la competencia: Mickey Mouse cinema (1934) y el cine skob de José Escobar de 1942.

Durante la guerra, la fabrica fue colectivizada y dirigida por la CNT pero siguió funcionando gracias al sobrino Bosoms, miembro del sindicato ya que los hermanos Nicolau huyeron pronto hacia Francia, dadas sus afinidades políticas contrarias a la república.

Los primeros Nic de la posguerra fueron comercializados a partir ya del año 1940 con chapa de lata y cartón. Se redujo el tamaño para ahorrar en materia prima, y los soportes de las películas tuvieron que construirse en cartón y no en metal, que era escaso. Los modelos corriente Mixto y Súper Nic Mixto, o Nic sonoro mixto y Nic sonoro metálico fueron comercializados desde 1942 hasta 1960

Durante la década de los 1950 y como incentivo para recuperar el ritmo de ventas que empezaba a declinar, apareció el modelo Reflex nic, con un sistema de proyección como su nombre indica, por reflexión de la imagen. También durante del año 1951, avanzándose a las primeras emisiones que en Madrid fueron en 1956 y en Barcelona en 1959, se lanzaron al mercado el nic tv cartón y el tv súper nic, así como el nic tv sonoro metálico del 1953.

Como modelo también original, vinculado al fenómeno turístico en Cataluña y España, el súper nic souvenir apareció pintado rojo y amarillo, y con una serie de películas de tema taurino llamada Fiesta Brava que tuvo bastante éxito sobretodo en Portugal durante los años 1963-64

La campaña de reyes de 1963 fue muy positiva. La difusión por TVE de películas proyectadas con un aparato NIC y realizadas por el genial SUMMERS el dibujante de "Arriba" "Gaceta Ilustrada" "La codorniz" provoco una nueva subida de las ventas.

Durante estos años apareció en el mercado el Cine exin, pero la gente siguió comprando la marca conocida del negrito montado en un elefante blanco dibujado por Eduardo Janer, creador por ejemplo de las imágenes de Art decoratif de la casa Mirurgia.

Los últimos modelos aparecidos fueron el Súper nic electromatic con motor eléctrico, considerado un gran error por parte de los mismos fabricantes, y el Súper nic metálico panorámico, o el Súper nic mixto panorámico de color gris, fabricados justo antes de 1974.

Las películas y los dibujantes

Ramon Nicolau fue el dibujante oficial hasta los años 40. Sus producciones están claramente influenciadas por los personajes que por aquel entonces triunfaban en las pantallas: el gato Miau, como señala Jordi Artigas, era inspiración directa del Gato Félix por ejemplo.

Los guiones y adaptaciones de los textos eran del otro hermano, Tomás y se basaban en las fábulas y narraciones que durante aquellos años empezaron a considerarse como propios de la etapa infantil y tenían una clara intención moralizante o educativa.

Normalmente, las películas no estaban firmadas excepto las tres creaciones de Antoni Roca, caricaturista, dibujante humorístico y pintor, las únicas publicadas en catalán y de temática mucho más adulta: La sirena y el marinero, el barbero enfadado y las trifulcas de catúfol.

Pero Proyectores Nic optó de forma muy inmediata por la compra de personajes y filmes extranjeros, aquellos que estaban ya triunfando en la gran pantalla. A partir de 1934 se consigue la concesión de las historias y dibujos de Popeye

Desde este mismo momento, proyectores Nic, negocia concesiones Disney con Burbank y adapta de este modo, los primeros cortometrajes de éxito internacional. Pero sobretodo, después de la guerra, en 1942 consiguieron la licencia para la reproducción y adaptación al sistema Nic de los filmes de Walt Disney. Proyectores Nic editó de este modo en España, el primer largo de dibujos estrenado en EUA el año 1937, Blanca nieves.

La concesión Disney no es obstáculo para que, durante el año 1943, proyectores Nic apoye la iniciativa del régimen para producir desde España, un primer largometraje de animación genuinamente español. Es la historia de Garbancito de la Mancha, una pequeña gran odisea en la historia de este género en nuestro país.

A partir del año 1946, Tomás sustituirá a Ramón en el ámbito del dibujo y empezarán a utilizarse técnicas para la coloración menos artesanales y más productivas con la consiguiente pérdida de calidad y brillo de los colores, que hasta entonces habían caracterizada las pequeñas películas

Hasta el año 1968 se publican doscientos títulos disney: mickey, pluto, pinocho, cenicienta, peter pan, la dama y el vagabundo, dálmatas etc, incluso la última gran producción de la factoría antes de la muerte de su creador: El libro de la selva.

Las películas propias, dibujadas por Tomás en esta segunda etapa, siguen inspirándose en las historias y tiras cómicas coleccionables que circulaban entonces por Barcelona, y en las películas de aventuras que copaban las salas de cine. Personajes como, muñeco de nieve, coronel cody son propios de este segundo momento.

Habría que destacar la serie taurina para el cine Nic souvenir, por su carácter extraordinario en cuanto a temática y tono, y que obligó a Tomás a investigar y formarse en el tema nacional por excelencia del cine español.

El logo del Cine Nic será el negrito montado sobre un elefante, creación de Eduard Jener diseñador de arte Deco bastante popular, y el eslogan que se hizo según sus creadores, tan famoso y conocido como el tebeo, era: El cine de los niños, el cine de la infancia.

3.- Objetivos, planteamiento y metodología de la investigación

3.1.- Intentar otra perspectiva

Como hemos visto hasta este momento, la investigación sobre el cine Nic se ha centrado en el análisis de la trayectoria histórico-empresarial de este juguete cinematográfico así como en su evolución artística desde la perspectiva que señalábamos de la historia cultural convencional.

Una perspectiva muy centrada en el objeto y en su valoración histórico-económica determinada por su carácter exclusivo, estético y/o original. Interesante sin duda pero descontextualizada.

En las investigaciones realizadas, se ha utilizado la metodología de la historia convencional y en la exposición, el esquema de los museos de arte, de exaltación del aparato y algunas de las películas.

El audiovisual inicial a través del cual conocíamos las experiencias de algunos directores de cine con el juguete, ya no se exhibe. Lo sustituye un interesante interactivo que permite disfrutar de la proyección de dos películas Nic. Un pequeño texto sitúa al visitante y le presenta en 10 líneas la empresa, las claves del éxito y la simplicidad del cine Nic. A continuación, en una última vitrina, se nos presentan otros juguetes cinematográficos propios de la época.

El resto de la información son las trágicas y típicas cartelas de museo, indecifrables y minimalistas. El cine Nic se ha entendido hasta hoy, como una curiosidad estética y simbólica. La única publicación accesible al respecto es el pequeño folleto editado con motivo de la exposición organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. En el catálogo del Museo del Cine, el Cine Nic cuenta con el espacio proporcional al de la exposición permanente y no presenta, en cuanto a contenidos ninguna novedad.

Y sin embargo, los comentarios de los visitantes del museo destacan en cantidad e intensidad en este ámbito. No hay duda de que el cine Nic fue un juguete cinematográfico característico de un período histórico muy concreto pero que sigue muy vivo en la memoria de muchos ciudadanos. Por ello, creemos que habría que investigar acerca del mundo del juguete, de la infancia, de la educación, del cine, del ambiente cultural etc. para entender realmente su aportación, corroborar o desmitificar los tópicos creados sobre su historia y potenciar su carácter de memoria colectiva aún viva y su renovado potencial creativo desde que se reeditó como juguete por la empresa Cromosoma S.A.

Al fin y al cabo, el éxito del cine Nic se deberá en realidad a que existía una demanda por parte de los adultos y niños de entonces y a que se le dio un uso concreto, que en realidad desconocemos. Insistimos con ello de nuevo en la necesidad de un cambio de perspectiva que sitúe la atención en el individuo, colectivo o grupo social: quien juega, como juega y porque juega.

Con ello entenderemos la importancia y la sensibilidad respecto a este pequeño proyector que sigue muy vivo en el imaginario colectivo.

La historia del juego y el juguete

La historia del juguete y del juego está por desarrollar en Cataluña¹⁷ y creo que en España, a pesar de la existencia de un museo y una colección fundamental como el museo basado en la colección de Josep M^a Joan y Rosa en la ciudad de Figueres, y otros museos de carácter antropológico que recogen esta cuestión como es el caso del Museo del Niño y Centro de Documentación Histórica de la escuela en Albacete¹⁸, el Museo de la pedagogía en La Coruña o el Museu de la Jugueta Can Planes, de Sa Pobla en Palma de Mallorca. Aún con ello pues, lo cierto es que hemos llegado tarde también, al proceso de formación que tuvo lugar en Europa, de los museos de la infancia.

Así lo señala Pere Solà Gussinyer, en su estudio sobre el entorno sociológico y cultural de las comarcas del norte de Cataluña: *Del juego pasemos al instrumento del juego: el juguete. También aquí se constata todo un trabajo etnográfico por realizar.*

I en una nota a pié de página, sigue señalando: *Las manifestaciones museísticas de este tipo (museos de la infancia, de la cultura infantil, escolar y extra-escolar, de juguetes etc.) bastante desarrolladas en Europa, prácticamente no han sido objeto de atención pública hasta hoy en nuestro país.*¹⁹

La historia del cine

Por lo que respecta a la historia oficial del cine catalán o español, pocas son las menciones al cine infantil, las relaciones entre cine y educación y mucho menos los análisis del cine como juego o del juego del cine. Solo a modo complementario se señalan algunas producciones de cine de animación.

El análisis centrado en la producción industrial, en la exhibición y distribución y en la valoración estética de las obras se impone en la bibliografía. La investigación histórica local y positivista, se dedicó también a recuperar la memoria detallada del sector y en menor grado intentó el análisis del impacto socio-cultural, pero con muy poco interés hacia el género de la animación.

Román Gubern por ejemplo, uno de los grandes investigadores y conocedores de la Historia del Cine Español, en su libro así titulado, sintetiza de este modo el tema del cine de dibujos animados durante los años de la República española, años de auge definitivo de la producción cinematográfica y de la consolidación con ello del cine como sector industrial y cultural.

¹⁷ Existen solo dos libros, uno de ellos escrito por G. Díaz Plaja, uno de los activistas culturales y cinematográficos de los años 30.

¹⁸ <http://www.museodelnino.es/sala4/proyectores/proyectores.htm>

¹⁹ Solà Gussinyer Pere: *Cultura popular, educació i societat al nord-est català (18887-1959)* Col·legi Universitari de Girona 1983

En 1930 los dibujantes Joaquín Xaudaró y K_Hito (Ricardo García López) fundaron con Antonio Got la Sociedad Española de Dibujos Animados, empresa que debutó con "El rata primero" (1932). El primer film sonoro de dibujos animados fue "La novia de Juan Simón" (1933) y en 1935 comenzaron a aparecer ensayos de animación con muñecos tridimensionales articulados, tales como "Arte, amor y estacazos" (1935) de Pablo Antonio Béjar y Miguel Ramos, y Pipo y Pipa en busca de Cocolín (1936) de Adolfo Aznar.²⁰

En un estudio aún inédito, Alfons Moliné esboza una primera síntesis de la historia de la animación en Cataluña. Segundo de Chomón y su cortometraje "El tren eléctrico" rodado en 1905, con la técnica de animación de personas reales y objetos sería sin duda uno de los pioneros. Durante los años 30, el género de la animación comparte la euforia de producción y creatividad del resto de la industria del cine. José Escobar realiza en 1934 su primer film "La rateta que escombrava la escaleta" y en Barcelona durante los años 40 los estudios Chamartín producen cerca de cincuenta cortos en blanco y negro entre los cuales, "Civilon" dirigida también por José Escobar.

Según Alfons Moliné, será la obligatoriedad de proyectar el No-Do antes de las sesiones de cine durante la etapa de la dictadura lo que generará la crisis por su ocupación del espacio propio de los cortos de animación.

No aparece en la obra de Moliné ni en las más habituales historias del cine español de la etapa republicana o de la etapa de la posguerra escritas en los últimos años, noticia alguna relativa a nuestro juguete cinematográfico y su supuesto éxito popular y comercial, incluso es difícil encontrar referencias a los personajes que como hemos visto triunfaban en todas las pantallas.

Pero curiosamente, la bibliografía de la historia del cine de los años 1940, 1950 y 1960, los conocidos libros de cine de la editorial Rialp, recogen investigaciones desde perspectivas que sí inciden, como ocurre con las publicaciones de los años 1930, en la clara vinculación entre cine y educación e incluso, entre cine y juego²¹

La historia de la educación y las instituciones culturales

Es evidente sin embargo, que el juguete es protagonista indiscutible de otra línea de investigación, la historia de la educación. Será en la historia del movimiento de renovación pedagógica propio de los años veinte y treinta y en la historia de las instituciones culturales durante este período donde empezaremos a encontrar algunas pistas importantes de cómo el contexto cultural y el educativo, el cine y la infancia, el juego y la formación, se entrelazan de forma evidente.²²

²⁰ Romà Gubern; El cine sonoro en la IIª República. 1929-1936. En Historia del Cine Español II. Editorial Lumen 1977

²¹ Es el caso de la tesis de Enrique Melón Martínez, escrita en 1961: Cine, juego y sociedad. Editorial Rialp. Madrid

²² Es el caso de Alexandre Galí y su historia de las instituciones culturales en Cataluña o Pere Solà y su estudio sobre la educación popular en las comarcas de Girona

A través de estas investigaciones, encontramos referencias a publicaciones periódicas, manifiestos y textos fundamentales de personajes influyentes en el ámbito cultural y educativo de la época, que nos hablan de su visión sobre el cine y la infancia.

Se trata de los pedagogos, artistas e intelectuales hijos de la Institución libre de enseñanza, de la Junta de ampliación de estudios y de las misiones pedagógicas. De aquellos creadores y pensadores que configuran la generación del 27 y de las nuevas vanguardias artísticas en las que el papel del cine también es fundamental.

Se trata sobretodo también, de los maestros de las nuevas escuelas de Barcelona y Madrid o de las áreas más rurales como Lérida, cuyas ideas experiencias y propuestas entorno al cine y la educación se expresan través de instrumentos esenciales para esta investigación como el Butlletí dels mestres (publicación periódica del departamento de cultura de la Generalitat de Catalunya) en los que sí aparece citado entre otros, el Cine Nic.

El patrimonio material y la memoria histórica

Por último, los fondos recogidos en el museo, que responden a la documentación de la empresa “proyectores Nic” deben aportar todavía mucha más luz a este proceso. Quedan por analizar documentos fundamentales como la libreta de clientes, los encargos publicitarios etc.

Y en última instancia, el entorno digital nos ha permitido también recoger la opinión de los niños y niñas que jugaron con el cine en su infancia. Todos estos testimonios coinciden en que sus visiones, opiniones y conceptos de cultura, de educación y pedagogía no se centran solo en el ámbito formal y escolar, sino que se extienden a través de los medios, instituciones y estructuras abarcando todo el sustrato social.

En conclusión, existen tres motivos importantes que justifican a mí entender este intento de cambiar la perspectiva de análisis sobre el cine Nic como patrimonio histórico fundamental:

1.- El debate que hoy se está manteniendo entorno a la necesidad de la educación en comunicación en España y en Europa. Los argumentos eximidos, a menudo desconocen una historia y un proceso evolutivo fundamental, y las aportaciones intelectuales de los años 20 y 30, que han sido expresamente silenciadas durante 40 años.

2.- Por que existe, como señala Jordi Balló, un fenómeno cultural de retorno a los orígenes en el arte plástico en general y en el cine en especial, que tal vez sea característico de los contextos de crisis. En concreto, el mundo contemporáneo de la animación intenta recuperar su historia. La productora audiovisual Cromosoma, compró la marca Nic y reinterpretó volviendo a fabricarlo, el cine Nic en su versión siglo XXI; con ello creó un forum Nic en su página web donde tienen cita coleccionistas, creadores y estudiosos de este juguete.

Autores actuales como Calpurnio, crean nuevas películas y otros creadores como Pablo Llorens recuerdan en sus libros, sus orígenes con el cine Nic. Pero no solo se trata de recuperar una estética y una emoción sino también una filosofía y un planteamiento de juego creativo, que responde a otra cuestión muy actual: un replanteamiento esencial en el ámbito de la educación y la cultura.

3.- Por que creo que la memoria institucional y la memoria colectiva deben complementarse y que esta memoria colectiva no esta hoy recogida en el museo. Como dice Peter Burke, la misión del historiador es la de recordador. El papel de los museos debe estar mucho más vinculado a la investigación histórica cultural desde los mismos centros o desde la universidad.

Hoy ya no es posible seguir justificando la centralidad de unos objetos escogidos según unos criterios determinados en un momento determinado sin que se demuestre que su aportación es fundamental para la comprensión del entorno actual. Los museos deben saber reconvertirse en función de los nuevos discursos culturales y las exigencias de un entorno social mucho más dinámico y plural.

4.- Planteamiento de la investigación: tres cuestiones fundamentales, Quien, Porqué y Cómo.

En cualquier caso, y como punto de partida, creemos que los juguetes relacionados con el cine, como el caso del Nic, aparecen y tienen éxito debido sobretodo a este contexto histórico y social determinado y determinante que fue el de la España de la primera mitad de siglo. Los entendemos pues, como fenómeno cultural.

Un contexto en el que las acciones y decisiones sociales y políticas en el ámbito de la educación y en el de la cultura están estrechamente interrelacionadas. Un contexto que responde a su vez a una realidad económica y una coyuntura internacional que incidirá de forma especial en Cataluña. Un contexto en definitiva, en el que viven y sienten los creadores, consumidores y detractores de este juguete.

Entender y conocer esta herencia socio-cultural, y no solo la del objeto, es fundamental para comprender el proceso actual de recuperación de este juguete y su simbología.

Por ello, sobre este contexto y de acuerdo a los planteamientos de la historia cultural, hemos querido aplicar tres cuestiones de investigación complementarias que además, intentaran confirmar o desmentir afirmaciones quizás erróneas sobre el cine infantil, y en concreto sobre el cine Nic:

1/ Se dice que el cine Nic era un juguete extremadamente popular debido a su precio de venta, muy asequible si se compara con las cámaras Pathe Baby propias de los mayores.

Por ello, el cine Nic tuvo una difusión espectacular en todo el territorio español. Deberíamos realmente profundizar en la investigación e intentar discernir ¿Quién compraba un cine Nic?

2/ El cine Nic se vendió muy bien debido a su simplicidad, fácil manejo y carácter robusto. Nos atrevemos a poner en duda que estas fueran las únicas razones para comprar un cine Nic. ¿Porque se compraba el Cine Nic?

3/ El Nic fue un juguete creativo y de uso colectivo. Los niños realizaban sus propias películas ¿Es eso cierto? ¿Cómo se jugaba con el cine Nic?

4.1.- La metodología. Análisis documental, investigación contextual e historia oral.

Para responder a la primera cuestión, nos vamos a centrar de forma especial en los fondos documentales de la empresa, custodiados en el Museo del Cine. Entre estos fondos destaca por ejemplo, la libreta de clientes de la empresa, un documento contable sobre los costes de la fabricación de los aparatos encargada fuera de la empresa, o los gastos en publicidad que nos orientan hacia el tipo y ámbito de difusión. Los datos de la evolución de la facturación serán también considerados como indicador cuantitativo.

El registro de patentes permite una primera aproximación al impacto territorial internacional.

Es evidente que la bibliografía relativa a la historia del cine Nic será indispensable, así como, las pocas historias del juguete escritas en Cataluña. Será también considerada, la documentación que podamos hallar relativa al sector industrial del juguete, su ámbito de distribución, las noticias sobre ferias y encuentros etc.

Habrá que considerar además todos los testimonios de experiencias educativas, del entorno cultural e intelectual en relación al cine, recogidas en publicaciones periódicas de la época.

Y por último, los testimonios actuales expresados a través del forum de Internet, nos darán también algunas informaciones importantes.

La segunda cuestión debe resolverse con el estudio del contexto a través de bibliografía y hemeroteca centrada en cultura - cine y educación, así como de testimonios orales sobretodo de pedagogos, industriales del juguete y personas influyentes en el ámbito cultural del período: documentos contemporáneos, investigaciones en historia de la educación y la renovación pedagógica e Historia del cine básicamente.

Para la tercera cuestión, debemos recuperar en primer lugar, los primeros trabajos realizados por Joan Mallarach que ya insinuaban el tono colectivo y en cierto modo de ritual de iniciación del Nic para algunos directores de cine de hoy.

Las dos ediciones de concursos de cómic y Cine Nic del museo han permitido empezar a descubrir historias muy próximas de experiencias de juego con el Nic, y recoger películas realizadas hace 50 años.

Finalmente, Cromosoma, que compró la marca y reeditó el modelo s.XXI dispone de un espacio web dedicado al Cine Nic y ha puesto en marcha un club Nic desde donde se ha realizado una labor de búsqueda de testimonios y experiencias por escrito, así como de películas, sin descartar la tradición oral cuando es posible.

El uso de las nuevas tecnologías y la capacidad global de la red para poner en contacto y atraer estos testimonios, se combina pues con el análisis más convencional de los documentos y la investigación bibliográfica.

Es evidente que, a pesar de incidir en una línea metodológica concreta para responder a cada una de las preguntas, se da siempre una interrelación muy interesante entre unas y otras fuentes, entre el pasado y el presente, lo cual contribuye a potenciar el interés del tema y su carácter dinámico y vivo.

5.- Los resultados

5.1.- ¿QUIEN COMPRABA UN CINE NIC?

Hasta hoy, todas las interpretaciones del éxito del proyector infantil Nic y otros similares que rápidamente surgieron a su alrededor, se han centrado en el carácter sencillo y popular del juguete, y en su carácter participativo y creativo. Otra razón aducida ha sido la capacidad de la empresa para ofrecer una gran variedad de modelos (20 en 43 años) que renovaban la ilusión y se adaptaban a los nuevos contextos: Nic sonoro, Nic televisión por ejemplo.

Sin entrar en la concreción de las marcas y las cifras de venta, y basándonos exclusivamente en la presencia de estos juguetes hoy en los mercados de antigüedades y espacios de coleccionismo, podemos afirmar que se trató de un juguete común en algunos países europeos y, en principio, entre sectores de población numéricamente considerables.

Muchos niños y niñas lo conocieron y utilizaron aunque tal vez sin ser los propietarios directos como indican las cifras de visitantes del Museo que expresan su recuerdo: la generación cuya infancia se sitúa en los años 40, y aquellos que lo mencionan como recuerdo de la infancia de los años 60.

El Museo del Cine ha pasado a ser, en ese sentido, el polo de centralidad para algunos investigadores nacionales e internacionales, y tiene la responsabilidad pública de conservar, estudiar y difundir la información recuperada sobre el tema.

5.1.1.- El mercado internacional

Proyectores Nic tuvo muy en cuenta desde el momento de su aparición, el mercado internacional. Probablemente la empresa recogió los frutos de la implantación en estos mercados, de su anterior predecesora.

La patente se exportó y registró en países como Francia, donde desde el diciembre del mismo año 1931 la marca SELIC que ya fabricaba un cine infantil, compra los derechos y comercializa un nuevo modelo como cine Tom. Francia será el único país que pagará royalties por la patente a los hermanos Nicolau desde 1935 hasta 1939.

En Alemania se presenta el registro de patente el mismo año pero a pesar de ello se fabricó un modelo incluso con el mismo nombre y logo pero sin permiso ni compensación económica para los inventores.

En Portugal se presenta el registro de patente un año más tarde, el 14 de noviembre de 1932; sin embargo Portugal será más una ampliación directa del mercado catalán que un centro productor debido sobretodo al comercial Sr. Ballester, que se encargó con éxito de la zona sobretodo con el modelo Fiesta Brava durante los años 1960-1963.

En Gran Bretaña se comercializa un modelo basado en el original por la casa Eagle Toys Ltd.: star cinema, aunque tampoco aporta compensación económica a la empresa de origen. En Italia, el 1 de julio de 1936 Mario Sassoli de Milano vende los derechos para que se fabrique bajo el nombre de Topolini Nic . En EEUU la concesión es para la casa Star de Buffalo, Nueva Cork. Las patentes fueron registradas también en Canadá, Argentina, Méjico y Cuba, Checoslovaquia y Japón.

Todas las patentes, la documentación de las invenciones y registro de marcas están bien recogidas en la página de Internet creada por el estudioso del tema²³ y gran apasionado, Enric Soler, de cuyo trabajo hemos seleccionado las principales fechas y patentes para seguir la evolución de la producción que pueden consultarse en el anexo...

A comienzos del siglo XIX, el mercado de los juguetes era ya un comercio internacional consolidado. Se trataba en general de pequeñas industrias que se debatían entre la artesanía caracterizada por el uso de la madera y la modernización que se caracteriza por el uso de las técnicas más modernas de metal fundido y hojalata. Alemania había sido y continuó siendo uno de los centros de producción a gran escala, junto con Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia.

En este sentido, es interesante destacar como los centros productores son a su vez, los principales centros consumidores de juguetes, lo cual viene a confirmar quizás, el principio económico de la competencia pero también, la importancia del substrato social y cultural sobre el que se asientan estas pequeñas industrias, y del cual esperan sin duda, a sus mejores clientes.

²³ <http://www.txuringa.com/cinenic/patents.htm>

En España, a partir de 1890 podemos hablar de la aparición de nuevas empresas modernas en el sector de los juguetes, como Palouzié y Borrás en Barcelona o Payà y Rico en Valencia, que se dedican ya a los juguetes de latón. Estas empresas empezaron a copiar el tipo de juguetes ópticos victorianos que ya habían sido muy populares en Inglaterra unos años antes, por ejemplo el Zootropo anunciado como juguete cinematográfico por Borrás en 1897²⁴ o las linternas mágicas.

El contexto internacional siempre ha sido importante en este tipo de industria. Los modelos que funcionan son rápidamente copiados y ello permite que la producción ya se deslocalizara territorialmente. Es en ese sentido, se trataba de una industria global, cuyo mercado se articulaba fundamentalmente en base a las Exposiciones internacionales.

La guerra europea supuso para España, la toma de conciencia de las posibilidades de promoción frente a la crisis internacional de la industria. Entre Junio y Septiembre se celebra la Primera Exposición Nacional de Juguetes, que tendrá lugar a partir de entonces, cada año. En 1918, cuando termina la guerra, la industria española había conquistado los mercados europeos. Los textos nos confirman la petición de los industriales catalanes de medidas de proteccionismo específicas que debían permitir consolidar los logros.

Pero el triunfo de los Estados Unidos en la guerra, implicó un cambio considerable en el panorama internacional. América iniciaba la gran transformación económica mundial y el impacto fue inmediato.

El tipo de juguete fabricado se adaptaba indudablemente a los contextos sociales y culturales. El juguete bélico fue desestimado en gran manera después del conflicto, y desde 1918, hizo su aparición el concepto de juguete pedagógico. Desde principios de siglo la influencia de la investigación y los avances en psicología y pedagogía, habían provocado cambios fundamentales en el concepto de infancia, de educación y del ocio y el juego en sí.

Como señala Corredor Matheos

*La nueva pedagogía trajo consigo la racionalización del mundo de la infancia, lo cual, aunque nada tuviera que ver con los propósitos de los teóricos, estaba de acuerdo con las necesidades tecnológicas de fabricación. Con la industrialización y la creación de una pequeña y mediana burguesía amplias, el mercado se había ampliado considerablemente al mismo tiempo que se daba la expectativa, que las clases más humildes fueran accediendo cada vez más al consumo de juguetes. Esto será posible gracias a los precios más reducidos del juguete por la utilización de nuevos materiales y la industrialización a gran escala.*²⁵

²⁴ Corredor-Matheos J. La Juguina a Catalunya. Edicions 62 Barcelona 1981. pp. 64-126. Fons Rosa Sensat

²⁵ Íbid. pág. 116

Uno de los juguetes que, a nivel internacional, marcaron las primeras décadas del siglo es el Meccano. Metálico y compuesto de módulos con infinitas posibilidades constructivas y claro ejemplo de la fe en el progreso basado en la revolución tecnológica que caracteriza la etapa de la modernidad.

5.1.2.- El cine Nic en España:

En el caso español, la industria del juguete empieza a ser importante como hemos visto sobretodo en Valencia y Barcelona donde desde 1910 hasta la guerra civil, estas empresas vivieron su mejor momento.

En 1932 se recupera la Exposición de Juguetes cancelada en 1924. Proyector Nic que iniciará su andadura como hemos visto este mismo año, está ya presente, como también lo estará de forma destacada dos años más tarde. El testimonio de Tomás Araque, nos ofrece una anécdota que pone de manifiesto el éxito del juguete, y su rápida asociación a los juguetes de la casa Hornby, creadora del famoso Meccano.

En 1934, antes de reyes, sucedió el incendio de los almacenes El siglo en la Rambla de Barcelona. El día antes, mi padre y mi tío, habían inspeccionado el espacio dedicado al Nic (junto con los juguetes de importación de la casa Hornby) un tren Hornby causó el incendio. La decoración de la fachada estaba dedicada a los personajes: la cigarra y las hormigas, Tom el cowboy, el perro presumido, etc.²⁶

Y es que el cine, que había entrado en su época sonora, era ya muy popular entre los niños. Pathe Baby en Francia, y Nic en España entienden rápidamente la importancia de este fenómeno (después lo será la televisión), que claramente ha sido uno de los que más ha influenciado en la fabricación de juguetes según Corredor-Matheos.

Pensemos en el oeste americano: vaqueros y indios formaran parte fundamental de la mitología infantil en la mitad en que el cine y mas tarde la televisión exploten de manera inacabable un nuevo ciclo que solo de una manera aproximada podríamos denominar caballeresco, pero que tiene relación, como objeto de consumo de masas con otros del pasado que solo tuvieron expresión escrita y, sobretodo oral. Es indudable que el juguete se ha aprovechado de las posibilidades que le ofrecía la época de la imagen.²⁷

Como señala Jordi Artigas, nada mejor que crear un juguete cinematográfico que en aquella edad de oro del cinematógrafo como fue el principio del cine sonoro y en especial por la aparición durante los años veinte de las primeras estrellas y personajes populares de los dibujos animados que invadieron las pantallas de Cataluña: el gato Félix (1919) Mickey Mouse (1928) Betty Boop (1930) y Popeye (1933) por citar algunos.

²⁶ Carta de Tomàs Nicolau Araque a Tomàs Mallol. Documento no publicado. Fondo Museo del Cine

²⁷ Corredor-Matheos J. La Joguina a Catalunya. Edicions 62 Barcelona 1981. pp. 64-126. Fons Rosa Sensat

Según este autor, se llegaron a fabricar 10.000.000 de aparatos y el cine Nic fue tan popular como marca como el TBO o en Cataluña, el Patufet.

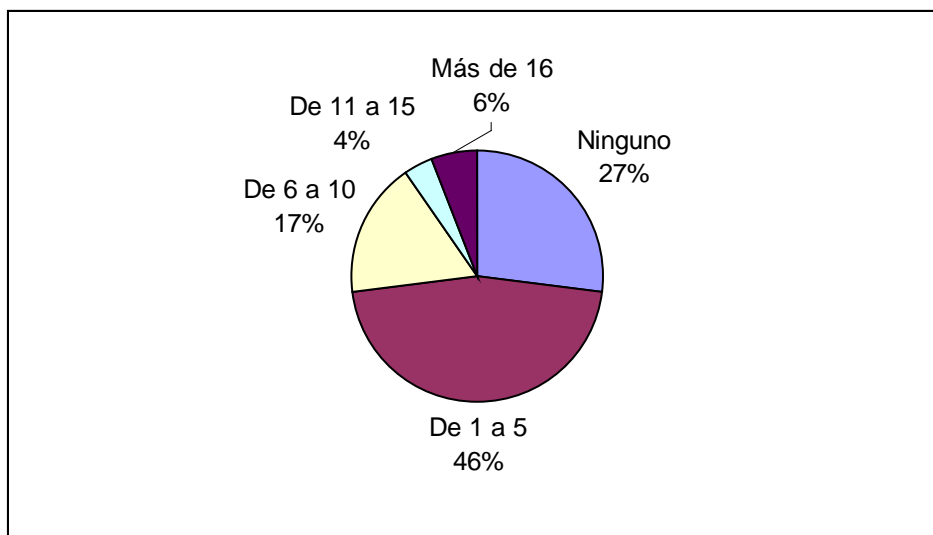
Según la opinión de los coleccionistas participantes en el forum, el cine Nic está presente rápidamente y de forma importante en Madrid y en Valencia, y en general en la mayoría de capitales de provincia españolas. Lo cierto es que en el caso del consumo interno de este juguete, el museo custodia un documento fundamental, el análisis del cual nos ha aportado muchísima información al respecto: la libreta de clientes de la empresa.

A pesar de no conocer con exactitud la fecha en la que se inicia la libreta de clientes, si sabemos que tuvo vigencia hasta el final, con lo cual, podemos analizar con bastante exactitud, el impacto territorial de las ventas de la empresa.

Por la comparativa con otros documentos como una libreta de trabajos encargados al exterior, podemos afirmar que el Cine Nic seguirá siendo el producto más vendido de la empresa, a pesar de la innovación permanente en prototipos y nuevos inventos, con lo cual, el mapa de clientes nos aporta una información bastante real de distribución.

Puntos de venta por provincias

Ninguno	De 1 a 5	De 6 a 10	De 11 a 15	Más de 16
Navarra	Alicante	Málaga	Valencia	Barcelona
Cáceres	Vizcaya	Múrcia	Guipúzcoa	Madrid
Lugo	La Coruña	Cádiz		Sevilla
Orense	Las Palmas	Asturias		
La Rioja	Baleares	Zaragoza		
Álava	Tenerife	Granada		
Huesca	Pontevedra	Badajoz		
Guadalajara	Córdoba	Ciudad Real		
Cuenca	Tarragona	Huelva		
Palencia	Girona			
Ávila	Jaén			
Segovia	Almería			
Teruel	Toledo			
Soria	Cantabria			
	Castellón			
	Valladolid			
	León			
	Lérida			
	Albacete			
	Burgos			
	Salamanca			
	Zamora			
	Ceuta			
	Melilla			



5.1.3.- Los precios en contexto.

Se ha argumentado que el éxito del cine Nic se debe a que se trataba de un juguete económico, sobretodo si se comparaba con la cámara cinematográfica más popular entre los cineastas amateurs de entonces: la Pathe Baby, de 9,5 Mm., comercializada a partir de 1922 y que durante los años 30 podía llegar a costar unas 100 pesetas de la época según rezan los panfletos publicitarios exhibidos en el ámbito del amateur del Museo del Cine.²⁸

Durante los años 30, el Cine Nic se vendía a 16 pts en Barcelona y 18 en el resto de España. Durante los años 40, de posguerra el precio se sitúa en las 22 pesetas el económico, o el sonoro a 80. Una película costaba 1 peseta y un disco 6.30. Por los años 70, en su última etapa, el cine Nic costaba 180 pesetas y el Súper Nic Metálico 360, una película corriente, 12 Pts.

Según Emeterio Díaz Puertas²⁹, el primer precio que un espectador paga en España para ver una película es 1 PTA en 1896, cuando el cine era solo una curiosidad para un público aristócrata o de la alta burguesía. Según cuenta Méndez-Leite, el 12 de junio de 1896 asistió la Familia Real por primera vez al espectáculo en Madrid (Hotel de Rusia, Carrera de San Jerónimo) y una de las primeras películas de éxito realizada en España y comercializada en el extranjero a través de la casa Pathé Freres, fue "La visita a Barcelona de la Reina Maria Cristina y Don Alfonso XIII".

Pero esta curiosidad científica, es sometida rápidamente a un proceso de mercantilización que lo convierte en un espectáculo popular propio de las masas proletarias.

²⁸ En la conversión actual, unas 7.000 ptas.

²⁹ Díaz Puertas Emeterio. Historia social del cine en España. Madrid, Fundamentos 2003. pp 26

La segunda sesión de cine, en 1897, ya solo cuesta 2 reales. A partir de 1905, la exhibición se ha consolidado y ha dejado de ser una actividad ambulante. Ello implica la aplicación de impuestos sobre la actividad como el impuesto de protección de menores y la normativa sobre seguridad en las salas, que supondrán un incremento del precio final que sigue estando no obstante en los 40 céntimos (el sueldo de un obrero cualificado es de 43 céntimos/hora).

En 1920, a pesar de las mejoras de las películas y las salas (Madrid: cine monumental, 1923, 4.200 espectadores), el precio seguía siendo muy competitivo si lo comparamos por ejemplo, al fútbol (60 céntimos frente a 2 pesetas)

Entre 1931 y 1936, el precio del cine estará protegido por la república y sigue siendo un precio popular. Aunque las salas deben adaptarse al nuevo invento del sonido, el gobierno asume parte de las remodelaciones y reduce los impuestos. En 1935, cuando el cine Nic está en su auge de ventas, la entrada del cine se situaba de nuevo en la peseta inicial.

Pero si analizamos bien estos precios, nos daremos cuenta enseguida, que el precio popular durante los años 30 era sin duda el del cine (1 peseta/sesión) frente a las 16 pesetas del aparato de cine Nic.

Entre 1936 y 1939 el precio del cine es revolucionario y de guerra. Será a partir de 1939 y hasta 1975 cuando los impuestos y tasas lo convierten en un producto de lujo y se reducen los beneficios de los exhibidores, obligados además a proyectar el No-Do. El precio de la entrada está decidido y pasa a ser cuestión de estado con lo que desaparece el papel del mercado y el cine se convierte en monopolio y privilegio.

Parece lógico pensar, que si el cine se convirtió en consumo de lujo durante la etapa posterior a la guerra civil, el cine Nic debería parecer entonces más económico. Algunos comentarios recogidos en el forum del cine Nic, apuntan a creer que en el contexto de los años 50 y 60, es decir en un segundo auge del juguete Nic, es cierto que se trataba de un juguete económico para un sector importante de la población. Ello debe relacionarse sin duda con la mejora del poder adquisitivo general en España a partir de este período, debido a la apertura política del régimen y a la entrada de divisas gracias sobretodo al turismo.

Sin embargo, también parece evidente que para los trabajadores de posguerra que a título personal y desde sus casas, colaboraban en la construcción del aparato, el precio de compra debía parecer muy elevado. El salario medio para el ensamblaje de un aparato corriente del tipo 1945, durante los años 50, era de unas 5 pesetas en total según las anotaciones de la libreta de trabajos a domicilio.

Según el documento testimonial de Nicolau Araque del fondo del Museo del Cine: *La seguridad social en los años treinta era voluntaria. Nic tenía un concierto con Mutua General de Seguros. La tasa o gabela de radicación era impensable y los impuestos como los de basura, inexistentes.*

La mano de obra era barata pero no explotada. Yo me inicié como responsable en los años cincuenta (antes dibujaba originales y concesión Disney). Proyector Nic en la posguerra llegó a emplear un centenar de personas en régimen eventual o trabajo domiciliario: "gràcies a nosaltres més de mig Poble Sec no es va fotre de fam..."³⁰ decía su padre.

Por otro lado, los comentarios en el Foro pueden ayudar a relativizar esta afirmación según también, la zona geográfica de la que estemos hablando. El precio de 16 Ptas. en 1930, podía ser relativamente popular en Barcelona y por el contrario, las 18 Ptas. en el resto de España, ser un precio menos asequible.

Un testimonio nacido en 1934, amigo del Museo del Cine, Lluís Boix nos cuenta:

De petit vaig tenir un cine Nic però de segona mà. M'explicaré: la meva família, de socarrel barcelonina, era molt pobra, obrera de la postguerra, i no podia comprar joguines cares als seus fills. Ja feien prou de donar-nos menjar, vestir-nos ben modestament i sobretot estimar-nos com tots els pares.

El vaig poder aconseguir gràcies a la meva àvia Montserrat, que era modista i anava a cosir a algunes cases de rics, els fills dels quals sí que disposaven de joguines cares i quan se'n cansaven les donaven a la meva àvia i la bona dona, tota contenta, les duia a casa pels seus netets.³¹

Del mismo período destaca el testimonio de Josefina Molina, realizadora de televisión y escritora, de cuya biografía extraemos el siguiente párrafo³²:

De padre cordobés y madre catalana, Josefina Molina vivirá desde su nacimiento en un ambiente pequeño-burgués, relativamente desahogado, en el que la profesión de su padre como comerciante de droguería y calzados en los difíciles años de posguerra y la inestimable ayuda de su madre no sólo en las labores caseras sino cuando era necesaria su presencia en alguna de las tiendas, le permitirán asistir primero al colegio de los Hermanos de La Salle y más tarde al de las Escolapias de Santa Victoria, donde cursará los estudios de Bachillerato y la Reválida, algo que su padre en cierta manera consideraba innecesario para una mujer, pero que alentó la madre en el convencimiento de que de una buena instrucción derivaban mayores cotas de libertad personal, lo que a Josefina le vendría muy bien en su vida futura.

Recuerda como primeros juguetes un "Cine-Nic" cuya manivela manejaba su hermano, pero que a ella le permitía extasiarse ante unas imágenes en movimiento que veía perfeccionadas en la gran pantalla cuando con su familia asistía al cine a las sesiones de las cuatro de la tarde; en ellas encontraba terapia y divertimento...

³⁰ *Gracias a nosotros, más de medio pueblo seco no se murió de hambre.*

³¹ *De pequeño tuve un cine Nic pero de segunda mano. Me explicaré: mi familia, de raíz barcelonesa, era muy pobre, obrera de la postguerra, y no podía comprar juguetes caros a sus hijos. Ya hacían suficiente con darnos de comer, vestirnos modestamente y sobretodo, querernos como todos los padres. Lo pude conseguir gracias a mi abuela Montserrat, que era modista e iba a coser para algunas casas de ricos, los hijos de los cuales sí que disponían de juguetes caros y cuando se cansaban de ellos los regalaban a mi abuela, y la buena mujer, muy contenta, las llevaba a casa para sus nietos.*

³² <http://www.andalucia.cc/viva/mujer/aavcordo.html>. Consultado el 02-02-2007

Jordi Granel por ejemplo, nos da su información en un correo electrónico y nos habla del cine Nic que él y su hermano tuvieron (nacido en 1956, su testimonio nos conduce claramente al Nic de los 60).

He trigat a contestar per que mai trobava aquesta estona per escriu-re una mica la meva experiència amb el cine NIC. He visitat alguna de les pàgines del Fòrum CN i no crec que el cine NIC fós una joguina per famílies acomodades (suposo que dependrà del model i el seu grau de sofisticació) Ara tinc 51 anys i recordo que a casa, ens vàrem posar els dos germans d'acord per que fós un regal de Reis.³³

Xavier Merino y Serra, por el contrario, refiriéndose más o menos a la misma época apunta:

El comprava la gent que tenia un mínim de possibilitats econòmiques. Jo recordo només dos amics, que en tinguessin. Era relativament freqüent de tenir alguna pel·lícula, encara que no tinguéssim màquina, m'imagino que guanyada en algun joc, o simplement, pispada. Parlo dels anys 1950-1955, aproximadament.³⁴

Por último, uno de los grandes entusiastas del mundo del Cine Nic, en cuya página web se puede encontrar información sobre este juguete, David Albalate, publica en el forum el 25 de febrero de 2007 el siguiente comentario:

Hola, yo no llegué a jugar con el CN, pero lo descubrí en el año 80 y ahora los colecciono. Yo creo que sería un juguete para niños de familias acomodadas. Por lo que me cuentan gente anciana... se pasaban tardes de domingo horas y horas con el CN, lo normal es que alguna familia lo tuviese y todos los niños de la escalera acudiesen a la cita del domingo tarde.

En conclusión, el cine Nic fue un juguete relativamente asequible sobretodo a partir de los años 50 y 60 y en sus modelos más simples. Su distribución se ciñe de manera evidente en los entornos urbanos de Barcelona, Madrid, Valencia, Sevilla y la mayoría de capitales de provincia españolas. Hay que destacar, no obstante, el carácter compartido del juguete para entender su impacto real. Habría que comparar la tasa de conocimiento y popularidad del juguete con la de posesión.

³³ He tardado en contestar porque no encontraba el momento para escribirte un poco acerca de mi experiencia con el cine Nic. He visitado alguna de las páginas del Fòrum CN y no creo que el cine Nic fuese un juguete para familias acomodadas. (supongo que dependerá del modelo y su grado de sofisticación). Ahora tengo 51 años y recuerdo que en casa, nos pusimos de acuerdo los dos hermanos para que fuera un regalo de reyes.

³⁴ Lo compraba la gente que tenía un mínimo de posibilidades económicas. Yo recuerdo solo dos amigos que lo tuvieran. Era relativamente frecuente tener alguna película, aunque no tuviéramos máquina, me imagino que ganada en algún juego, o simplemente, robada. Hablo de los años 1950-1955, aproximadamente.

5.2.- ¿PORQUE?

5.2.1.- El periodo histórico. Entre la tradición y la modernidad.

El éxito inmediato de un juguete de este tipo debe buscarse no solo como hasta ahora, en razones económicas como el precio de venta, que además como hemos visto debería matizarse e intentar discriminar entre compra y uso, sino sobretodo en el ambiente cultural y educativo de los primeros años del siglo XX. Es en este contexto social del primer tercio del siglo donde encontraremos las razones para entender el porqué del paso de una industria de papel de fumar al mundo del juguete educativo.

Como señala Arnold Hauser, el siglo XX se inició en realidad después de la primera guerra mundial³⁵. España no participó en la guerra y por ello, se anticipó en cierta forma a los cambios económicos sociales y culturales que definen lo que se ha venido a denominar, la modernidad.

Este concepto de modernidad se fundamenta en la confianza y la ilusión de progreso económico social y humano que generan los sucesivos avances científicos y tecnológicos; la consolidación de una clase social urbana intermedia con gran capacidad de consumo y nuevos intereses culturales y las nuevas formas de participación política e intelectual que todo ello provoca.

En este contexto, serán determinantes tres de los aspectos que caracterizan un juguete cinematográfico como el que estamos analizando: nuevos sectores industriales y mercados internacionales; una fascinación global por el mundo de la imagen y en concreto del cine, arte ciencia y técnica que abandera el proceso de modernización; y en última instancia, la aparición del concepto de infancia y la generalización del gran debate entorno a la educación.

Para entender la dimensión de esta fractura, nada mejor que analizar los textos relativos al uso correcto del ocio por parte de los niños y jóvenes, tal y como se entendía a mediados del siglo XIX.

CAPITULO XIV. De las diversiones y juegos. En este supuesto no desapruero yo que te diviertas, ni que interpoles el trabajo con el descanso, lo que quiero únicamente es darte algunos consejos, para que en las diversiones que te tomes, evites todo lo que pueda hacértelas funestas y volvértelas veneno.

*Has de saber pues que no todos los entretenimientos son lícitos. Hay algunos peligrosos y culpables, pongo por ejemplo, los espectáculos, las conversaciones libres, las leyendas sospechosas etc.; y por consiguiente debes totalmente privarte de ellos...*³⁶

³⁵ Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el Arte. Alianza editorial. Madrid 1980. Pág. 265

³⁶ El amigo de los niños. Escrito en francés por el Abate Sabatier. Traducido por Don Juan de Escoiquin. Gerona, imprenta de Vicente oliva. Plaza de las coles 6 i 8. 1841

La visión apocalíptica de las consecuencias que el consumo de pseudo-cultura como se entendían los espectáculos teatrales populares en este momento (lo que unos años más tarde se denominará cultura de masas) puede provocar entre los jóvenes, parece de entrada, una cuestión no muy superada en nuestro entorno social actual. Ello es cierto en parte, pero frente a estas visiones que perdurarán a lo largo de los años y los siglos, nos interesa comprobar y analizar la articulación de otros discursos y de nuevos debates mucho más interesantes.

En la base de este cambio de perspectiva, encontraremos indiscutiblemente, el fenómeno del cine. Presentado en sociedad y de forma oficial en París, el 28 de diciembre de 1895, esta pequeña maravilla tecnológica llamada cinematógrafo, difícilmente podía prever el impacto global que iba a provocar.

Es evidente que el cine no nació en este preciso lugar y momento histórico. El concepto de narración visual es tan antiguo como la humanidad, como señala Romà Gubern:

Las imágenes figurativas más antiguas que se conocen son las que se descubrieron en la cueva Chauvet, en Ardèche, sudeste de Francia, cuya datación se remonta a 35.000 años atrás aproximadamente. A pesar de esta antigüedad, su origen es relativamente tardío, en comparación con la historia del homo sapiens, la aparición del cual se relaciona con la del lenguaje articulado, de manera que la emergencia del homo pictor fue más de 150.000 años posterior a la del homo loquens.³⁷

De la pintura mural al cartel, de la litografía a la fotografía digital, de la linterna mágica y el praxinoscopio al videoarte, del cine a la televisión y la imagen digital el proceso de cambio y adaptación del lenguaje visual ha sido permanente en la historia de la humanidad pero se ha caracterizado siempre por su capacidad de fascinación. Una capacidad y unas posibilidades que no debemos vincular exclusivamente a la mejora de la técnica sino también a la capacidad creativa y de comunicación de quien lo utiliza de manera artística, funcional o lúdica.

La aparición del cinematógrafo en Europa, provocó en un inicio, si seguimos las noticias de prensa, la misma curiosidad que cualquier otro invento contemporáneo.

Pero como señalábamos en el punto anterior, cierto tipo de espectáculos que el cinematógrafo permitía, pronto tuvieron una gran aceptación popular integrándose de forma gradual en la oferta lúdica para las tardes de domingo.

Durante estas horas de ocio conseguidas gracias a las luchas sindicales y la nueva organización mundial del trabajo, el teatro popular, el boxeo y el cinema, compartieron locales durante algunos años.

³⁷ Gubern Román, El poder de las imágenes, en: El cine, historia de una fascinación. Museo del Cine 2002. Girona. Editorial Àmbit

En paralelo, el cinematógrafo como recurso, hacía posible otro tipo de creaciones más vinculadas al interés científico en primer lugar y a la creación artística a partir de los años 20, y se consolidaba como propuesta educativa a través de ateneos y centros sociales. Barcelona y Madrid capitalizaban el cambio cultural necesario para ello.

De la misma manera que podemos hablar del París de la Belle époque, de la Viena de fin de siglo o del Berlín de Weimar, podemos referirnos al Madrid de la Edad de Plata, a la época que transcurre entre el último decenio del pasado siglo y el estallido de la guerra civil.³⁸

En 1877 aparece en España "El origen de las especies" de Darwin y la primera traducción directa del alemán de "La crítica de la Razón Pura de Kant."

Madrid era el centro de la ciencia oficial. Universidad y Reales Academias. Sede también de la ciencia no oficial: Ateneo Madrileño, Institución Libre de Enseñanza y las Tertulias. En Barcelona en la Universidad, Odón del Buen es el único maestro que se atreve a defender a Darwin y difundir la teoría de la evolución de las especies, hecho que le costó su destitución en 1896.

Desde la Institución Libre de Enseñanza, se expanden ideas y personas. Hermenegildo Giner de los Ríos, primer secretario y fundador, llega a Barcelona en 1898 como catedrático de Filosofía y se quedará en la ciudad hasta 1918, participando en el gobierno y publicando los nuevos preceptos pedagógicos.

Muchos maestros catalanes estudiaran en Madrid, en la escuela superior de magisterio, y los intelectuales catalanes son en general, grandes amigos de Giner de los Ríos.

El Ateneo de Madrid, en la etapa de Azaña como secretario (1912-1921) se opone a la dictadura de Primo de Rivera y es foro privilegiado en la difusión del positivismo y el evolucionismo. Madrid y Barcelona fueron los dos grandes centros receptores de la teoría de la relatividad. Einstein visita España en 1923. Blas Cabrera publica ese mismo año su libro "Principio de relatividad" editado por la Residencia de Estudiantes. Para Ortega y Gasset, la relatividad contiene en germen la integridad de una nueva cultura.

El ateneo impulsa la Escuela de Estudios superiores y la Junta para la Ampliación de Estudios en 1907 junto con la Institución Libre de Enseñanza. Las conferencias permitían invitar a personajes como Einstein o Bergson y muchos de los becados por la Junta de Estudios (cerca de 3.000) conocen de cerca las ideas europeas, entre otras de la escuela nueva belga, italiana, norteamericana y del llamado grupo de Ginebra.

La crisis del 98, con la pérdida de las últimas colonias, puso de manifiesto la decadencia ya anunciada por las reflexiones y debates que tenían lugar en estos centros y que se agrupaban entorno los Krausistas e Institucionistas.

³⁸ Fernández García, A. (dir): Historia de Madrid. Madrid, Universidad Complutense, 1993.

La crisis de 1898 en España, es una crisis social, económica, política y cultural. La universidad, oponiéndose a la renovación, había dejado fuera con la cuestión universitaria a Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcarate y Nicolás Salmerón.

Con el estallido de la Gran Guerra mundial unos años después asistimos al fin de todo un mundo, el de la Europa nacida con la ilustración, el malestar de la cultura respecto de los valores de la razón universalizadora, cristalizada en el positivismo como ideología se expresa en el nacimiento de las vanguardias del París de la Belle Epoque.³⁹

Frente a la visión de la educación y sus objetivos, de mitad de siglo XIX, ilustrada por el abate Sabatier, nace una nueva perspectiva.

En lugar de ficción que les deslumbra, he puesto la verdad delante de sus ojos sin adornos ni coloridos. Sencillez, claridad y brevedad. He usado fábulas y pasajes de la historia

*Debe producir la dulce y placentera idea de que no han recibido la existencia sino para consagrarla en servicio de Dios, de su patria y de su Rey, que son los importantes objetos a que debe dirigirse la buena educación. ¿Qué mayor beneficio y qué servicio mas importante puede ofrecerse a la patria que en el instruir enseñar y dirigir a la juventud?*⁴⁰

Para la institución libre de enseñanza, el objetivo de la educación y la cultura, ya no podía seguir siendo el servicio a Dios, la Patria o el Rey sino formar personas útiles al servicio de la humanidad. Ellen Key en Europa exclamará que el siglo XX es el siglo de los niños. El desarrollo de la psicología evolutiva y la generalización de esta nueva escuela situarán por fin al niño como protagonista de la educación dentro y fuera de la escuela.

La educación ya no podía seguir entendiéndose como simple formación e instrucción. El maestro deberá ser capaz a partir de ahora, de despertar el interés de los alumnos y motivar su actitud participativa y activa. Por todo ello, en las escuelas de la primera década del siglo XX los proyectores de imágenes fijas y el cinematógrafo dejaron pronto de ser una excepción.

Como señala Pere Solà, también en el ámbito familiar, los niños son objeto de nueva atención sobretodo en las familias de clase media, en las que las madres recuperan la tarea de la crianza y la educación delegada hasta entonces al servicio doméstico.

La familia se consolida frente al modelo patriarcal extenso típico de las zonas rurales. Industrialización y sociedad urbana configuran la nueva familia nuclear. El movimiento feminista empieza a ser activo y reivindica el papel de madre y de educadora de las futuras generaciones.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ El amigo de los niños. Escrito en francés por el Abate Sabatier. Traducido por Don Juan de Escoiquin. Gerona, imprenta de Vicente oliva. Plaza de las coles 6 i 8. 1841

Este nuevo marco familiar propicia, también, la creencia que los niños deben crecer en un mundo protegido y que es necesario alejarles de una demasiada temprana participación en el mundo de los adultos. La educación de los hijos adquiere en este marco una notable importancia, como lo manifiesta la nueva concepción de la educación infantil.⁴¹

5.2.2.- Cine, Cultura y Educación

La consideración del Cine en las esferas culturales y educativas, a pesar de parecer evidente, no fue fácil ni en Madrid ni en Barcelona. En la capital, la generación del 98 simplemente pasó por encima, pero como explica José María García Escudero, quienes se volcaron en su defensa y uso fueron la gente de la novela y del teatro reproduciendo el esquema que también se dio en Europa.

La situación en Barcelona no era distinta; imperaban los postulados del Noucentisme, el movimiento intelectual de reconstrucción nacional en Cataluña, frente al desastre de Cuba. Se trata de un movimiento pedagógico y civilista que sitúa como pilares fundamentales e interdependientes del desarrollo, la economía y la cultura. La escuela era clave para la integración de los inmigrantes y la construcción de la identidad nacional. La educación superaba además las paredes de las aulas e implicaba a las familias, el tiempo libre y los medios.

*Para Eugèni d'Ors, el educador es un mediador entre la ciudad y el educando, que aporta informaciones, se le presenta como modelo y le ofrece la posibilidad de trabajar conjuntamente, le prepara el ambiente, le pone problemas etc.*⁴²

Es difícil entender por ello, sin embargo, su especial aversión al cinematógrafo como invento y espectáculo, que generó incluso una extensa campaña a través de la revista Cataluña, que dirigió personalmente, en asociación directa con Eugeni d'Ors, Ramon Rucabado.

*Precisamente, es Ramon Rucabado, un noucentista menor, pero omnipresente en todas las actividades y publicaciones del movimiento, quien en 1911 empieza en la revista noucentista Cataluña una encuesta entre varios intelectuales catalanes y españoles para comprobar la percepción del registro de inmoralidad del cinematógrafo en la sociedad del momento. El resultado confirmaba que la mayoría de participantes, y la mayoría también de noucentistas, veían en el espectáculo cinematográfico un "incentivo de degradación, a cuyo resultado es preciso oponerse". La encuesta reclamaba, igualmente una intervención gubernamental, un control desde el poder institucional respecto al contenido moral de las películas que se exhibían.*⁴³

⁴¹ Pere Solà Gussinyer, Cultura popular, educació i societat al nord-est català 1887 -1959, Universitat de Girona.

⁴² González-Agapito, J [et al.]. Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939: història de l'educació. Catalunya, Illes Balears, País Valencià. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Abadia de Montserrat, 2002 (Biblioteca Abat Oliba; 233)

⁴³ Minguet Batllori Joan M. Classicisme i cinema: Eugeni d'Ors, el noucentisme i les arts industrials a Locus Amoenus 5 2000-2001 291-304

Pero como señala J.M^a Minguet, un gran número de los personajes entrevistados, entre los que se encontraban importantes pedagogos y activistas culturales, valoraba pese a lo afirmado, la característica esencialmente educativa, didáctica e informativa del cine.

Un ejemplo claro lo encontramos en el texto de Arturo Vinardell Roig, escrito en 1911 como informe solicitado por una entidad cultural de Barcelona a este autor cuando residida en París

Hechas estas salvedades (protección de la infancia) vuelvo a declararme acérrimo partidario del cinematógrafo, como arte menor del cual se puede sacar grandísimo provecho.

Como ya tengo dicho en trabajos anteriores, en los cuales he tratado expresamente de esta parte concreta del problema, opino que, apartado de los espectáculos públicos donde se ponen en juego y en lucha las grandes pasiones de los hombres, de cualquiera índole que fueren, el niño ganaría mucho en educación moral y afectiva si llegase a encontrar aliciente en alguna obra que, apartándose de la disciplina escolar propiamente dicha, fuese, sin embargo, con carácter mixto y familiar, un complemento o una continuación de la escuela. Esto es lo que se hace en Inglaterra, en Suiza, en Alemania, donde los niños por regla general, no sienten necesidad alguna de ir con sus familias a las grandes representaciones creadas para los adultos, por la sencilla razón de que familias, maestros y autoridades, mancomunadamente, dan suficiente pasto a las naturales expansiones infantiles estableciendo una especie de post-escolaridad recreativa que no cesa, de hecho, hasta que el niño cesa de serlo...⁴⁴

Es interesante constatar también por parte del Consejo de Pedagogía de la Mancomunitat de Cataluña, el encargo a Josep Massó Ventós ⁴⁵ en 1918 de una publicación en la que describe de forma didáctica y funcional el proceso de realización de una película, con el objetivo de promover la producción cinematográfica en una ciudad que estaba fascinada por las posibilidades de negocio y espectáculo que el nuevo invento prometía. Una publicación enmarcada en el contexto de las colecciones populares de Conocimientos Indispensables y dirigida por ello a los jóvenes deseosos de aprender nuevos oficios.

Ramon Rucabado seguirá insistiendo pese a ello y capitaneando la oposición radical en defensa de una supuesta protección de la infancia. En su texto sobre el cinematógrafo en la cultura y las costumbres, conferencia leída el 21 de diciembre de 1919 en el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer de Barcelona basándose en estudios científicos del filósofo alemán Hugo Münsterberg que parecían demostrar lo contrario, este activista contra el cine insiste en evidenciar el carácter nocivo y peligroso de este espectáculo que en ningún caso ha demostrado su carácter artístico o cultural.

⁴⁴ Vinardell i Roig Artur: La moral pública. El teatro. El cinematógrafo. La Escuela y la familia. La defensa social y los partidos (en torno de una información) Suplement literari de El Autonomista pp. 17 a la 21. 1928.

⁴⁵ Massó Ventós J. Com es confecciona un film. Barcelona 1918. Editorial Minerva. Col·lecció popular dels coneixements indispensables. Vol. XXVIII. Consell de pedagogia de la Diputació de Barcelona.

Trágica confusión, fatal mezcla. Figuraros que la Universidad y el Museo estuvieran en el Paralelo. Que en las aulas y las salas de exposición, los saltimbanquis jugaran mientras los profesores explican, y se hiciera guiñol y pantomima entre las pinturas y las estatuas; y por los patios, escaleras, bibliotecas y archivos, los apaches cometieran crímenes y fechorías entre catedráticos y artistas... ⁴⁶

En una línea similar de opinión, y en contra de las investigaciones más innovadoras que en aquellos momentos defendían desde EE.UU. las potencialidades educativas y psicológicas del cine, el IV Congreso de Médicos en Lengua Catalana reunido en Girona el Junio de 1921 se encargaba de dictar las normas para la censura de las películas cinematográficas como medida de protección a la infancia:

Parte I.- principios generales

Base A.- La protección a la infancia, según el artículo 1º de la Ley de 12 de Agosto de 1904, hoy vigente, comprende la salud física y la salud moral del niño. En consonancia, pues, con este principio, deberá ser prohibida toda película o parte de ella que presenciada por los niños, pueda ser causa en ellos de sugerencias nocivas para el alma o para el cuerpo. ⁴⁷

En las islas Baleares concretamente en el Ateneu de Maó, Pere Ballester, abogado y persona de gran influencia en su entorno cultural, dictaba una serie de conferencias sobre la influencia de la familia en los primeros años de la vida de los niños, autentico tratado de pedagogía familiar. Su opinión también negativa de la influencia que pueden tener entre los niños los espectáculos cinematográficos, que según su propio testimonio, eran ya muy habituales en Menorca en aquella época, no impide el reconocimiento de las ventajas del cine en la escuela ⁴⁸.

Otro texto fundamental para entender este proceso de debate y de cambio cultural es la conferencia que en 1923 el destacado geógrafo y pedagogo, Pau Vila ofrecía a los padres de la escuela Horaciana, asesorando sobre la compra de juguetes para los niños en las fechas navideñas.

Este texto, reeditado por la Universidad de Barcelona en facsímile, resume a mí entender las ideas más avanzadas en relación a la infancia, el juego y el ocio que se defendían en los círculos intelectuales y educativos del mundo occidental.

Son probablemente estas tesis, difundidas no solo a través de publicaciones, sino sobretodo de actuaciones pedagógicas concretas, las que probablemente incitaron la conversión de una empresa que fabricaba papel de carbón, a una factoría de juguetes cinematográficos.

⁴⁶ Rucabado . El cinematògraf en la cultura i els costums. Conferència llegida el 21 de desembre de 1919 a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular pr la Dona". Barcelona 1920

⁴⁷ Blanch i Benet Dr. J. Quart Congrès de Metges de Llengua Catalana. Girona 1921. Impremta Badia. Barcelona

⁴⁸ Pere Solà Gussinyer, Cultura popular, educació i societat al nord-est català 1887 -1959, Universitat de Girona.

Tenemos un concepto erróneo de la infancia y del niño al que consideramos un hombre pequeño o un hombre en miniatura. Falsas ideas que las pasadas generaciones nos han legado. La infancia es un estado elemental del ser humano para capacitarse y convertirse en hombre.

El juego es una manifestación natural y necesaria de la infancia y de la adolescencia. Ha sido finalmente un alemán, Carles Groos, quien ha dado del juego la definición más cabal y acertada: el juego es para los niños y para los cachorros, una iniciación, una preparación a su vida posterior. El juego es el medio por el cual el niño conquista sus actividades futuras.

Nuestros hijos no saben jugar porque hasta hoy nadie les ha enseñado. Se bien que esta afirmación, como las que ya llevo hechas y las que iré haciendo, deben parecer herejías; pero es necesario que el pueblo se acostumbre a este tipo de herejías, porqué la moderna ciencia pedagógica viene tan llena, que pronto los herejes serán los que no crean en ella.

Persas y griegos hicieron del juego una lección e Inglaterra y EEUU son las patrias del juego moderno. Jugando se aprende. En un primer estadio, la imaginación transforma cualquier objeto. En una segunda etapa, el niño ya se atreve a construir con lo que encuentra. Llega un momento por fin en el que el juego de creación se convierte en dibujo o trabajo manual: deja de ser un ejercicio libre, sin más finalidad que la propia acción... La imaginación ya no es central sino auxiliar. En este estadio, el juego ya ha pasado a ser estudio

Deben ser juegos sencillos: el chico quiere inconscientemente todos aquellos juguetes que por su forma o materia son para él susceptibles de transformación. No le gustan las cosas ya terminadas: prefiere hacerlas o terminarlas. Para la realización objetiva de una idea o de un proyecto, hay que darles herramientas de verdad.

El dibujo para el niño. El dibujo es un medio de expresión de nuestra alma manifestando las impresiones que recibe del mundo de los hombres y de las cosas. Así, de la misma manera que las palabras, aún siendo iguales, son distintas al salir de la boca de cada hombre, porque vienen evaluadas por las emociones de su alma, así también, dejando el dibujo como medio de expresión, serán distintas las manifestaciones en todos los niños y en todos los hombres.

*... para el lenguaje tiene la palabra; para escribir tiene las letras; para lo gráfico tendrá la línea y el color. El dibujo, en su triple aspecto, es la anilla que enlaza el juego y los trabajos manuales con el estudio.*⁴⁹

Otro eminente y respetado pedagogo, Cassia Costal, escribe también en 1925 el siguiente artículo⁵⁰

⁴⁹ Pau Vila i Dinarès pedagogo y geógrafo eminente, fundó en 1905 la Escuela Horaciana, con la voluntad de dignificar la educación de los obreros, escuela que fué una de les instituciones pioneras del esplendoroso movimiento de la Escuela Nueva catalana. (De la contraportada de la edición). Edición Facsimil Universidad de Barcelona, Facultad de Pedagogía, División de Ciéncias de la Educación. Diciembre de 1992.

⁵⁰ *El Autonomista. Suplemento literario*, octubre de 1925, pàg. 18-19, (AHG- H, 416)

El teatro está en decadencia. El deporte como espectáculo público, también. Quedan aún las aficiones por el fútbol y el boxeo; pero con un entusiasmo cada día decrecientes. Se aguanta con solidez formidable, el cine, como espectáculo que gusta a la multitud.

Universidades, Institutos, Escuelas superiores, escuelas primarias, están usando el cine con éxito portentoso. En algunos centros, incluso se ha usado con exageración. Pero ya vendrá la moderación, el recto uso de este medio excelente de enseñanza. Esperemos también que venga la moderación y el recto uso del cine como espectáculo público; y que tanto las empresas como los espectadores sepan arrinconar las películas feas, viles y antiestéticas, inmorales, para abrir paso a las películas científicas, artísticas, de bellos paisajes y de asuntos nobles y altos, contribuyendo a la formación cultural de los hombres y procurando educar el buen gusto de las multitudes.

Es evidente que estas aportaciones de la pedagogía y de los intelectuales, iban cambiando lentamente la visión y la opinión entorno a las posibilidades artísticas y educativas del cine y la necesidad de espacios lúdicos y de diversión para jóvenes y adultos. En realidad, el concepto de modernidad social en su esencia, bebe de la revolución cultural que desde la pedagogía y los movimientos de la escuela moderna, la escuela activa, se estaba incentivando.

Para la adecuación al nuevo contexto económico y de producción global, ya no servían los viejos esquemas educativos, culturales y políticos. La nueva sociedad exigía un nivel de participación e implicación ciudadana en el proyecto democrático. Para ello, la educación recuperaba el papel de centralidad ya anunciado durante el siglo XIX por los regeneracionistas españoles y en definitiva, por la ilustración.

Como señala Manuel de Puelles, la escuela moderna empieza a plantearse como proyecto formal en la década de los setenta (1870-1880) cuando se introduce el anarquismo en España. El triunfo del anarquismo solo podía llegar a través de las escuelas. La fe en la educación como motor de cambio es una de las constantes de las distintas fuerzas sociales y políticas que se disputan el predominio de la enseñanza. Se fundan revistas, periódicos y folletos y se crean ateneos y escuelas.

En 1901 Francesc Ferrer funda la Escuela Moderna y hasta 1909 le siguen otras escuelas en Cataluña y Andalucía. Influenciado por el positivismo de Comte y las ideas de Rousseau centraba su concepción pedagógica en el niño y su espontaneidad así como en el contacto con la naturaleza. Visitaba también el entorno social: fábricas e instituciones sociales y culturales y defendía la coeducación de sexos y clases sociales.

En 1879 nace el PSOE como fuerza política organizada y con él una nueva visión de la educación.

Herederos del liberalismo radical y del marxismo europeo a la vez, el proyecto socialista propugna la creación de escuelas gratuitas para la primera enseñanza y de escuelas profesionales laicas. Son las bases de la escuela unificada: para todos, gratuita, laica. La escuela nueva y los maestros socialistas se agrupan entorno a personajes de talla política y pedagógica como Rodolfo Llopis, (director general de primera enseñanza durante la república) y defienden la coeducación, la laicidad, la enseñanza de adultos, la autonomía de los centros, los viajes de formación al extranjero, la difusión cultural, la neutralidad religiosa y una retribución al profesorado análoga al de funcionario público.

Es que la única ley promulgada hasta entonces con el objetivo de racionalizar y modernizar la educación, la ley Moyano, no había prosperado. El índice de analfabetismo en 1920 era del 52%.

5.2.2.- El ambiente cultural y educativo en la IIª República.

En 1924, con la clausura del Ateneo de Madrid por parte del dictador Primo de Rivera, Manuel Azaña publicaba "Apelación a la República" y una carta al dictador firmada por 170 intelectuales. Se trata de uno de los primeros posicionamientos de los intelectuales, que en 1926 se encuentran en la Alianza Republicana, proyecto político firmado por Azaña, Machado, Marañón, Negrín, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Unamuno. Etc.

Como señala también Manuel de Puelles:

En las Cortes Constituyentes de la República se sentaron 45 catedráticos y 47 escritores o periodistas: Azaña, Besteiro, De los Ríos, Jiménez de Asúa, Madariaga, Unamuno, Cossío, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Marañón, Sánchez Albornoz, Negrín etc.

Es que el proyecto republicano se asentaba sobre los pilares de la cultura y la educación de una forma evidente, impulsando la socialización de la cultura, la supresión de la obligatoriedad de la enseñanza religiosa, la duplicación de las 32.680 escuelas existentes y la ampliación del número de maestros; estableciendo el bilingüismo en Cataluña y respaldando los movimientos de la escuela activa y la creación de las misiones pedagógicas.

*A imagen y semejanza de la Tercera República francesa de los Jules Ferry y Waldeck Rousseau, república iba asociado a la extirpación del analfabetismo y al proceso de secularización.*⁵¹

Como señalan Agapito y Marqués, *el ideario de la Institución Libre de Enseñanza y los programas del socialismo español fundamentan el proyecto social y educativo de la República. Escuela laica, unificada y activa, obligatoria y gratuita.*⁵²

⁵¹ De Puelles Benítez Manuel. Educación e ideología en la España contemporánea. Barcelona, labor 1986

⁵² González-Agapito, J [et al.]. Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939: història de l'educació. Catalunya, Illes Balears, País Valencià. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Abadia de Montserrat, 2002 (Biblioteca Abat Oliba; 233)

Aprobada la constitución republicana, el nuevo gobierno encomendó la cartera de Instrucción Pública a Fernando de los Ríos, miembro del PSOE y antiguo profesor de la Institución libre de Enseñanza que ratificó en el cargo a Rodolfo Llopis. El plan quinquenal de creación de escuelas de Rodolfo Llopis implicó 7.000 escuelas el primer año y 5.000 los años siguientes. El decreto de 23 de junio de 1931 prevé la creación de 7.000 plazas de maestros y maestras con destino a las escuelas nacionales.

El punto 4 de la nueva ley de instrucción pública, declaraba además que la educación pública debe tener un carácter activo y creador y que se organizarían cursos de perfeccionamiento para maestros para familiarizarlos con los métodos de la escuela activa. El punto 5, señalaba que la escuela pública debía tener un carácter social; no podía ser un centro aislado sino insertarse en la comunidad y mantener relaciones con padres, entidades profesionales y culturales etc.

En Cataluña, con la recuperación del gobierno autonómico y bajo la dirección de Francesc Macià, la política educativa y cultural de la Generalitat estará en manos de Ventura Gassol cuya experiencia en cuestiones culturales y educativas, demuestra que también para la Generalitat, este es uno de los fundamentos de la igualdad de las personas. El derecho a la cultura es un derecho primordial de la ciudadanía.

Joaquim Xirau, formado en la Institución Libre de Enseñanza y amigo de Manuel B. Cossío será una de las personalidades más influyentes en la política educativa en la Cataluña republicana a través de sus cargos políticos y de la dirección del Seminario de Pedagogía de la Universidad de Barcelona, más progresista si cabe, que el anterior consejo de pedagogía de la mancomunitat dirigido por Alexandre Galí. Xirau y el seminario se basaban en los planteamientos social-demócratas de la república de Weimar pero como los intelectuales y universitarios alemanes coetáneos no encajaban con la sociedad de masas y las nuevas formas culturales.

Los ateneos populares tenían secciones de música, teatro, literatura, fotografía, biblioteca y trabajaban para la educación de adultos. Durante estos años destaca por ejemplo la introducción de la imprenta escolar, entre los seguidores de la metodología Freinet; un estilo diferente de escuela que empezaba a consolidarse entre un sector renovador del magisterio público que trabajaba, sobretodo, en escuelas rurales.

Será precisamente el colectivo de maestros de Lérida, entorno la figura de Herminio Almendros, quienes promoverán pronto un debate y un congreso sobre las posibilidades del uso activo del cine en la escuela, en paralelo a la imprenta.

Dada la posición pedagógica de este grupo de maestros cooperadores se comprende cuál sea la función que asignaba a estas técnicas auxiliares de la escuela. Un auxiliar, un instrumento, el cinema. Como lo es la imprenta, como lo es el fichero, como lo son las publicaciones de niños.

*Un instrumento que ensanche el horizonte escolar, que nos ofrezca la visión de los países, los hechos, las cosas que deseemos conocer, que nos proporcione ratos de gozoso pasatiempo, de diversión pura.*⁵³

El 29 de mayo de 1931 tiene lugar la creación por decreto, de las misiones pedagógicas, encargadas de difundir la cultura general, la moderna orientación docente y la educación ciudadana en aldeas, villas y lugares. El proyecto nace inspirado en la labor de extensión universitaria de la Institución libre de enseñanza. Las Misiones Pedagógicas intentaron llevar este ideal a la práctica organizando bibliotecas circulantes, sesiones de cine, lecturas, conferencias y aproximación a la música, museos itinerantes de arte.

El nuevo medio de expresión artística y cultural, el cinematógrafo comenzó a popularizarse en aquellos años, gracias a este proyecto, también entre los pueblos más alejados del país. El Patronato de las Misiones Pedagógicas consideraba también el cine como la herramienta auxiliar más poderosa en el campo educativo. Para ello preparaba el material necesario y empezó a crear un fondo de películas o producir algunas propias, para proyectar en diferentes poblaciones.

Pero hay que destacar, que junto a las películas que tanta animadversión habían provocado durante los primeros años del siglo XX, es cierto que empezaban a generalizarse en mayor número, otro tipo de ofertas.

En 1929 se rodaba en Madrid la primera película sonora del cine español. *El misterio de la puerta del sol*. A raíz de las nuevas posibilidades que el cine sonoro generaba para la cultura en lengua española, en 1931 se organizó en Madrid, el 1er Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

El período coincide con la aparición en el panorama español de directores como Luís Buñuel, quien gestó en la residencia de estudiantes su personal y magistral concepción del lenguaje cinematográfico, junto con Dalí y Lorca. Desde la Residencia, Lorca, Dalí, Buñuel tienen acceso a los grandes nombres europeos del surrealismo y los viajes al extranjero les permiten conocer otros focos de emergencia sobretodo Estados Unidos y Nueva York.

Son años de gran actividad, Cifesa, con sede social en Valencia pero radicada en Madrid fue fundada el 15 de marzo de 1932; en 1933 empieza a rodarse *Tierra sin pan*, en las Hurdes, respaldada por Filmófono, impulsor del Cine club Proa-Filmófono bajo la dirección de Luís Buñuel.

El debate entorno las posibilidades culturales y educativas del cine, sigue con energías renovadas y argumentos científicamente definitivos por parte de los intelectuales modernos. Durante estos años el cine se va consolidando, desde el punto de vista comercial y desde la vertiente escolar. Espectáculo de gran consumo popular y buen auxiliar educativo en el ámbito europeo como lo prueba la organización en 1934, del 1er congreso sobre cine y educación en Roma

⁵³ Almendros Herminio, El cinema, la radio, los discos, técnicas auxiliares de la escuela. En Revista de Pedagogía número 133 Enero 1933.

En las conclusiones de este congreso, publicadas en la Revista de Pedagogía de Julio de 1934, se establecen como principios de organización de los centros que todos los maestros deben recibir durante el magisterio la preparación técnica, psicológica y didáctica para aprender a usar los aparatos de proyección y los filmes, y que se deberá procurar que todas las clases tengan a su disposición un aparato cinematográfico...

Uno de los grandes defensores desde la pedagogía, de este nuevo medio es M.F. Alvar, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, en el marco de la cuál publica su trabajo, *Cinematografía pedagógica y educativa*. En el prólogo de este brillante trabajo, se dilucida la cuestión sobre film educativo, film cultural y film pedagógico:

Film educativo.- sin perder su finalidad fundamental de recreo, pretende influir sobre el espectador en una dirección moral. Su valor será tanto más grande cuanto que la finalidad perseguida sea menos manifiesta, y, en cambio, abunde en expresiones artísticas y técnicas. El film educativo aprovecha la fuerza de sugestión del cine para fortalecer el espíritu de los individuos, para estimular las condiciones subjetivas capaces de crear colectividades sanas.

Film cultural.- suministra conocimientos de toda índole con carácter enciclopédico. Complemento obligatorio en muchos países a las sesiones de muchos cines.

Film pedagógico.- se destina exclusivamente a la enseñanza escolar con arreglo a ciertos principios didácticos. En la primera enseñanza ha habido, hasta la aparición del cine, una serie de conocimientos que sólo se podían adquirir a través e definiciones verbalistas, y, en el mejor de los casos, por medio de imágenes fijas, desprovistas de vida y susceptibles de mostrar ciertos aspectos parciales estáticos que dificultaban bastante la representación exacta. El film permite que en lo sucesivo las palabras respondan a imágenes precisas.⁵⁴

J.M Alvar, asesora a continuación acerca de la edad y el film pedagógico:

- *hasta los nueve años: imaginación. Dibujos animados*
- *de ocho a doce: reflexión, observación atenta y concentración. A la imaginación se le suma la memoria, la inteligencia y el juicio.*
- *De doce a dieciocho: hambre de materia, acción historia y drama. Empieza a manifestarse el espíritu crítico con lo que la calidad debe ser elevada. En todas las edades el film mejor aceptado es aquel cuya realización se inspira en la vida y cuya acción es agradable e interesante.*

⁵⁴.- Alvar, M.F *Cinematografía Pedagógica y Educativa*. Y.M Yagues Editor, Madrid **1936**. Fondo Museo del Cinema

El Valor pedagógico del cine ha quedado demostrado según el autor en Alemania, Francia y EEUU donde estudios rigurosos demuestran que contribuye a obtener el máximo rendimiento intelectual con mínima fatiga cerebral.

El film contribuye además a dar personalidad al niño al familiarizarle de una manera cierta con los diferentes aspectos de la vida moderna. Si la nueva pedagogía ha de inspirarse en la vida, el cine representa la exaltación más apropiada. Pero para ello, hay que conocerlo no solo como espectáculo, sino como lenguaje, y poder realizarlo desde la infancia.

En Madrid y en Barcelona y en el resto de capitales españolas, la relación cine y educación es pues como vemos, un tema de interés social y buena prueba de ello son los artículos, comentarios y opiniones que los medios recogen en gran cantidad durante este período.

*El valor instructivo y moralizador de las imágenes, la influencia en el desarrollo del niño y del adolescente, la dimensión social del cine, sus ventajas e inconvenientes, et. Son temas de los cuales se trata públicamente y con pasión durante estos años en una sociedad viva y cambiante.*⁵⁵

En las fiestas de cualquier población la programación permite en estos años a niños y jóvenes ver cine y con ello, conocer nuevos modelos de vida y héroes que ejercerán gran atracción entre la infancia y la juventud.

En Cataluña, ya durante el período provisional de la Generalitat y después de la aprobación del Estatuto de Autonomía, Ventura Gassol, consejero de cultura promovió un Comité de cine, que bajo la presidencia del conocido pedagogo Alexandre Galí y con nombres como el de Guillem Díaz Plaja o Josep Carner, se encargaría de promover la creación y distribución de cine en Barcelona.

Como explica Caparrós-Lera, tal vez la función más relevante de esta institución en relación al cine, sería la importante tarea escolar llevada a cabo a partir sobretodo de 1934-1935. En la publicación quincenal del Consejo de Cultura de la Generalitat, el "Butlletí dels mestres" encontraremos testimonios claves que nos conducen de nuevo a nuestro juguete cinematográfico. El mismo Caparrós- Lera, señala precisamente la importancia de la colaboración industrial privada en este proyecto, no solo a nivel de realización cinematográfica sino de producción de filmes y aparatos.

El comité de cine empezó organizando un curso en la universidad, sobre cine educativo, organizado por Guillermo Díaz Plaja. Durante el curso se insistirá en las mismas tesis defendidas por M.F.Alvar, que nos interesan de manera especial en lo que respecta a las recomendaciones de tipos de películas en función de las edades.

⁵⁵ Pere Solà Gussinyer, Cultura popular, educació i societat al nord-est català 1887 -1959, Universitat de Girona.

De nuevo se insistía en la necesidad que durante la educación primaria, se trabajará con películas documentales y de dibujos animados. Durante la etapa secundaria, se señalaban de interés las películas con finalidades morales o educativas por ejemplo o artísticas.

En cuanto a los aparatos, los testimonios de los profesores, recogidos por Caparrós Lera en su publicación⁵⁶, nos permiten constatar el interés generalizado por equipar la escuela con proyectores, que a veces incluso se construían ellos mismos como es el caso de Josep Cozcolluella, maestro nacional de un pequeño municipio de Girona, que nos cuenta en el Butlletí dels Mestres núm 71 de Julio de 1932, en las paginas 199 a 202, como consiguió construir un aparato de proyecciones con métodos absolutamente artesanales, y como luchaba por conseguir el permiso para disponer de una hora de electricidad para las sesiones. Las imágenes y películas las conseguía a través del Patronato Nacional de Turismo

En el apartado de noticias breves, se da testimonio de diversas prácticas escolares consistentes en una charla con algún especialista (Díaz-Plaja, el valor del cine en la escuela), seguida de la proyección de películas educativas y un concierto de arpa por ejemplo, como se señala en el Butlletí dels mestres número 68-70, en la página 187, o en el número 78, el regalo por parte de la distribuidora de una proyección de la película "Remordimiento" contra la guerra.

Interesante señalar, en este sentido, que hasta hoy, no se ha dado en el entorno del Museo del Cine la posibilidad de contar con el apoyo de una empresa productora o distribuidora para organizar una actividad similar y de carácter educativo.⁵⁷

Por lo que respecta a las editoriales de esta publicación periódica del Consejo de Cultura de la Generalitat, de carácter quincenal, son un buen documento para evaluar el nivel de sensibilidad en relación al tema del cine en la educación:

La del 15 de enero de 1933, (núm. 80. Any V – Segunda época), señala:

A parte de lo que sea organización oficial de la enseñanza, la Generalitat cumplirá con sus deberes procurando con todas sus fuerzas fomentar y mejorar todas las organizaciones de cultura. ... Por esta razón, el Comité de Cine de la Generalitat de Cataluña se plantea la cuestión del cine en la educación en toda su integridad, intentando encontrar la fórmula de implantación de este nuevo instrumento. Ello plantea dos aspectos: el pedagógico y el de organización. Será necesario un trabajo colectivo pues las películas son caras y la proyección costosa.

⁵⁶ Caparrós Lera, J.M. Biadiu Ramon. Petita història del Cinema de la Generalitat. Edicions Robrenyo. Serie Fructuós Gelabert, Mataró 1978. Fons Museu del Cinema.

⁵⁷ Se trata de Mediapro y su film dedicado a Salvador Puig Antich. Para su proyección en contextos escolares, la empresa ha llegado a un acuerdo con el Memorial para la memoria histórica, con lo cual ha conseguido la ayuda económica necesaria para poder ofrecer estas sesiones gratuitas dirigidas a grupos escolares.

Se comentan otras propuestas como la del Instituto Internacional para la Cinematografía Educadora, órgano de la Sociedad de Naciones domiciliado en Roma que edita mensualmente en cinco lenguas la Revista Internacional de Cine Educativo.

Todo ello determina la realización de una encuesta por parte del comité de cine de la Generalitat, entre 641 escuelas públicas de Cataluña, durante 1934, en la cual se preguntaba si interesaría el cine en la escuela. Se constata un interés real, ya que el resultado fue que 436 escuelas contestaron que sí frente a 92 que no.

Como señala J.Piquer i Jover asistente del instituto psicotécnico de la generalitat, en su resumen sobre la encuesta, en general los profesores prefieren como recurso educativo el cine mudo al sonoro. Proponen incluso excluir los acompañamientos musicales y convertir al profesor en narrador. Combinar proyecciones fijas y móviles y utilizar por ello, las viejas Linternas mágicas junto con los nuevos proyectores entre los que destaca el Kodascope con un amplio catálogo de películas.

El problema del Kodascope, como señala Rafel Pardo, maestro nacional en Roda de Berà (Tarragona) en el número 143 (1 de marzo de 1936), es su precio, que ronda entorno las 500 pesetas a lo que hay que añadir el precio de cada película (20 pesetas)

nosaltres convençuts de l'eficàcia que per a l'ensenyament té el cinema a l'escola, tenim el propòsit de comprar, dintre breus dies, un projector NIK per al començ de la tasca. Si l'Associació d'amics de l'escola ens ajuda aviat tindrem un projector Pathé Kid que val 100 pts però la meta, el punt on volem ratllar és la possessió d'una Kodascope⁵⁸. VIII.- Per Rafel Pardo. Butlletí dels mestres núm 147 1 maig 1936. pp 138-139

Así pues, encontramos finalmente, a nuestro juguete cinematográfico como punto de partida para proyectos cinematográficos escolares más ambiciosos. Podemos afirmar en este sentido, que el contexto cultural y educativo no solo influyó en los padres que terminaron comprando un cine Nic, sino también de forma directa, en la compra de estos cines por parte de maestros y educadores que ciertamente, encontraban en los precios de las cámaras más profesionales un obstáculo difícil de superar.

La reflexión de Piquer Jover, al final del análisis de la encuesta sobre el cine, sintetiza bien el estado de la cuestión en 1936, meses antes de que empezara la guerra civil:

El cine se ha convertido en una costumbre ciudadana como lo es el libro, una costumbre ciudadana peyorativa si queréis; pero ello no debe crear prejuicios.

⁵⁸ *nosotros convencidos de la eficacia que para la enseñanza tiene el cine en la escuela, tenemos el propósito de comprar, dentro de un breve plazo, un proyector NIK para el comienzo de la tarea. Si la asociación de amigos de la escuela nos ayuda, pronto tendremos un proyector Pathé Kid (100pts) pero la meta, el punto donde queremos llegar es la posesión de un aparato Kodascope.*

Corregirlo, mejorarle el ambiente, incorporarlo a las selecciones de la pedagogía actual y al pensamiento puro de los niños, es una preocupación nobilísima que el maestro y la escuela de esta época traerán a feliz término.

¿Es el cine perturbador? Determinados filmes en determinados públicos sí provocan alteraciones y desordenes. Perjudica cuando es malo y se abusa de él.

“¡Quien iba a decirlo! Es la pizarra que dormía en un negro de noche y ahora el subconsciente nos revela que han venido a descansar en ella los niños de todas las edades con sus gritos de alegría y de dolor. La pizarra de negro y de verde oscuro pavorosos, se convierte en móvil, coloreada, sonora y con volumen.”

5.3.3.- La España de la posguerra

Durante el período bélico, se crea el consejo de la escuela unificada presidido por el maestro anarquista Jon Puig y Elías en Cataluña. El gremio de la industria cinematográfica pasa a depender de la CNT incluida la empresa proyectores Nic.

La Generalitat reacciona a partir de 1937, interviniendo en uno y otro ámbito. En la escuela y en el cine, donde crea el comisariado de propaganda dirigido por Jaume Miravittles. El departamento de cine de este comisario dará lugar a la productora Laya Films.

La ingente tarea de esta productora durante dos años y medios, se verá complementada con la de la distribuidora Catalonia films. Los noticiarios semanales y las películas de propaganda seguían llegando a los centros escolares hasta 1939. La república apostó hasta el último momento por el cine, pero como señala Romà Gubern, no supo entender su potencial real como arma social y educativa como lo demuestra por ejemplo la prohibición del cine soviético en España. Anarquistas y católicos por el contrario, supieron rápidamente utilizar el cine para sus fines comunicativos.

Como señalan Agapito y Marqués,

*“Desde sectores conservadores y reaccionarios católicos se habían levantado voces contra el cine por considerarlo un medio muy peligroso de corrupción moral. Ello no fue obstáculo sin embargo, para el nacimiento de un cine recreativo con finalidades apostólicas y de un cine religioso edificante. Las programaciones infantiles en las catequesis son a menudo un premio.”*⁵⁹

La posguerra supondrá un período de especial carestía y dificultad para la incipiente industria del cine, que en realidad desaparece o se adecua a la nueva realidad.

⁵⁹ González-Agapito, J [et al.]. Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939: història de l'educació. Catalunya, Illes Balears, País Valencià. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Abadia de Montserrat, 2002 (Biblioteca Abat Oliba; 233)

Las historias del cine español, como la de Fernando Méndez-Leite, simplemente olvidan la producción durante la guerra civil, y analizan de este modo el momento histórico:

“En Madrid se ruedan algunas cintas cortas de propaganda roja, entre las que recordamos ¡Así venceremos!, que, como todas las películas de su clase, adolecía de una vulgaridad inverosímil.

La liberación supuso para la industria del cinematógrafo la salvación de un régimen de oprobios, vergüenzas y crímenes. La horda, a su paso por los talleres, había destruido lo que tanto trabajo y fatigas había costado crear.”⁶⁰

Proyectores Nic, como la producción cinematográfica, no pudo consolidar su éxito comercial durante la etapa republicana no porque el ambiente no fuera claramente propicio como se ha demostrado, sino por la falta de tiempo que caracterizó el período.

Pero Proyectores Nic sobrevivirá al conflicto y se adaptará rápidamente a la nueva situación, convirtiéndose en juguete estrella de la posguerra gracias a la concesión de los derechos Disney para Nic, y los favores del régimen que limitaban la competencia y protegían la producción.

El fracaso del cine de animación como industria y la crisis de la exhibición, los favores del régimen a la empresa y su colaboracionismo en proyectos como Garbancito, el proyector Reflex Nic y la serie Fiesta Brava para los turistas, etc. todos ellos son factores que explican mucho mejor, probablemente, las razones de un éxito que perdura hasta los años 60. La televisión no acaba con el cine Nic, ni tampoco el cine exin.

El contenido de las películas a partir de 1940 pone en evidencia el carácter conservador y filo – americano de sus creadores. La producción responde en definitiva a los ítems fundamentales del período:

- Fascinación por la industria y la cultura americanas
- Intento de creación de una tradición propiamente española
- Omnipresencia subliminal de la causa política y religiosa
- Voluntad manifiesta de adoctrinamiento

El debate entorno a la maldad del cine parece olvidado desde que se controla su producción:

Algunos moralistas han tratado de tachar al cine de inmoral en su conjunto. Estos olvidan que la escuela más perversa estaba precisamente en las páginas de muchos libros fácilmente asequibles al adolescente. Quien no recuerda aquellos folletos que se exponían por doquier y que no eran otra cosa que la glorificación de los grandes delincuentes o el relato de aventuras inconfesables atentatorias a la moral y al buen gusto.

⁶⁰ Méndez- Leite, Fernando; 45 años de cinema español. Editorial Bailly-Bailliere S.A. Madrid 1941

*Aunque en la Pantalla aparezcan pasajeramente toda clase de bandidos y malhechores, se lleva la trama cinegráfica invariablemente hacia un triunfo rotundo de los buenos sobre los malos*⁶¹.

Para que ello fuera así, se debía organizar de forma eficiente la estructura de la censura y la tutela estatal de la producción. El 20 de octubre de 1939, como señala Méndez Leite, se publica en el Boletín Oficial la orden por la que queda creada la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía que deberá proteger y controlar la industria, la creación y la difusión de cualquier obra cinematográfica.

Proyectores Nic estará directamente vinculada como empresa al entorno cinematográfico más que al mundo del juguete. Su clara afinidad y simpatía hacia el nuevo orden establecido se demostrará sobretodo a partir de la colaboración en dos proyectos del período: *Garbancito de la Mancha* y la serie especial taurina.

El cine Nic y el personaje del Quijote, tienen con esta historia, una relación importante, aunque sea como veremos, de forma tangencial, pues el 23 de noviembre de 1945 se estrenaba en el cine "Fémina" de Barcelona, un film calificado como el primer largometraje español y europeo de dibujos animados en color. Producido por la casa Batea y Valí en Barcelona y bajo la dirección de Arturo Moreno, su título era *Garbancito de la Mancha*, película que obtuvo un gran éxito en las pantallas españolas, y que dio lugar a uno de los primeros fenómenos de mercadeo: discos, álbumes de cromos, muñecos...

Entre estos fenómenos, había que incluir, como se incluye hoy la distribución en dvd, la producción del film en sistema Nic, con lo cual se garantizaba una mayor difusión.

Como dice María Manzanera⁶²... se trataba de hacer una "cosa española, bien española, y bien castellana" para colocar así la industria española tras la estadounidense, y para ello se encargó un cuento (el argumento y guión) a Julián Pemartín, escritor, poeta y falangista. El film fue declarado "de interés nacional" y premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo y según una crítica contemporánea de la revista primer plano era una

"Lección de valor, camaradería, sacrificio, espíritu cristiano, en la que se descubre el olor de las viejas leyendas...el carisma del Santo Grial, de la Caballería, de los Amadises...nuestra gran película épica, en la que el alma nacional se unja de todos los mitos metafísicos y cristianos del heroísmo, la fe, la Cruzada, el honor, la Caballería y el sacrificio". Primer Plano. 24 de Abril de 1944. Artículo anónimo.

El protagonista de esta película no es Don Quijote sino Garbancito, un pequeño héroe que es huérfano y debe aprender a desenvolverse sin ayuda (en una clara alusión al régimen de autarquía español). Para ello, deberá resolver muchos problemas y superar complicadas situaciones.

⁶¹ Méndez- Leite, Fernando; 45 años de cinema español. Editorial Bailly-Bailliere S.A. Madrid 194

⁶² Literatura y cine infantil en la España de la postguerra. *Garbancito de la Mancha* (1945) en Historia de la Educación nº 6 año 1987.

Garbancito tiene una gran amiga (la cabrita Peregrina) y un gran enemigo al que combatir (el gigante Caramanca). Muchos términos, objetos, características de los personajes y situaciones son claras referencias y están tomados de "El Quijote". El Hidalgo aparece como una de las personas respetables que ayudan a Garbancito, le presta libros, le enseña a luchar y le cede incluso, los vestidos adecuados para cada situación.

Se trata pues, de una adaptación peculiar de la novela cervantina, utilizada como elemento de identidad cultural, a partir del cual se construye una fábula moralizante y tendenciosa para presentar los valores culturales y sociales del nuevo régimen.

Estela filmes (una parte de la anterior productora Chamartin) intentó por ejemplo en 1950 otro largometraje basado en el cuento de cenicienta dirigida por Alexandre Cirici-Pellicer y bajo la dirección artística del mismo Escobar. Como señala Alfons Moliné, debido a las presiones de Disney, tuvo que ser estrenado con el título de "Érase una vez" en lugar de Cenicienta ya que la poderosa compañía norteamericana había registrado este último título. A pesar de su calidad técnica y artística y de haber estado galardonado en la bienal de Venecia con una mención especial. Érase una vez no obtuvo el éxito que merecía, aplastada irremediabilmente por la Cinderella disneiana, lo cual supuso el desmantelamiento del equipo de animación de Estela Films. ⁶³

A pesar del tono y la tendencia de las películas, es cierto que, los libros de contabilidad de la empresa prueban que el cine Nic sigue comprándose por parte de los padres durante los años 40 y 50. Los grandes éxitos americanos copan las pantallas y con ello, su vinculación con el contexto cultural y educativo inmediato, se pierde definitivamente.

Como señala Àngel Quintana:

Para intentar incrementar las ventas de Cine Nic, los hermanos Nicolau decidieron negociar con Walt Disney la cesión de los derechos para la utilización de los principales dibujos que creaba la productora cinematográfica americana. Los representantes de Walt Disney les enviaron diversos story boards de sus películas más populares. Los dibujantes de la empresa NiC tuvieron que adaptar las líneas básicas al estilo americano. A partir de este momento las películas NiC cambian de orientación: no se realizan creaciones propias solo se reproducen situaciones de las películas cedidas.

Los artistogatos por ejemplo, era una película vendida en un total de seis o siete rollos que reproducían la trama central con la misma estética que en las salas de cine comerciales. El cine NiC empieza a perder sus encantos aunque las ventas y la popularidad de los productos vuelven a incrementarse. ⁶⁴

⁶³ Moliné Alfons. Pàg. 24

⁶⁴ Quintana Morraja Àngel, Un cine para jugar. Revista Presencia. Girona, 13 de marzo de 1988

El juego vuelve a ceñirse al contexto familiar y el cine a los entornos lúdicos y populares. Por ello era muy importante la cuestión relativa al entramado social y lúdico que el proyector Nic podía generar o a su uso como alternativa creativa en un contexto de clara represión ambiental de la infancia.

¿COMO SE JUGABA CON EL NIC?

Hemos intentado recoger testimonios sobretodo de la generación que jugó con el Nic durante la posguerra. Lo traen a menudo los reyes y complementa el juego al aire libre. En pocas ocasiones los niños son creativos, la mayoría de las veces se limitan a repetir películas, que ya son americanas, es poco funcional y peligroso. En los casos de personalidades creativas sin embargo, es definitivamente cierto que el Cine Nic contribuyó a configurar perfiles artísticos. Lo demuestran ejemplos como el de Pablo Llorens, Calpurnio etc.

En este sentido, podría clasificarse como juguete de posguerra, que funciona como válvula de escape a condiciones de mediocridad que acaban potenciando el ingenio y la creatividad. Pero nada mejor que dejar hablar a los que lo tuvieron, para entender su función e importancia.

Como señalábamos en el apartado de metodología, las inmensas posibilidades de la red, de Internet, nos han permitido realizar una pequeña encuesta a través de correo electrónico, en la que una de las cuestiones, era justamente el "cómo":

Para Gemma Carbó, que consiguió que recordara mi infancia. El proyector de cine NIC, era un proyector de juguete que proyectaba películas de dibujos en papel cebolla. Los dibujos eran dobles (uno en la parte superior y otro en la inferior de la tira de papel –que hacía de película-) y en posiciones distintas para imprimir movimiento elemental. La proyección era alternativa tapando un dibujo el obturador y liberando, para ser proyectado, el otro. Este movimiento se conseguía haciendo girar una manivela.

Había películas reversibles lo que entrañaba hacer dobles dibujos en la tira de papel cebolla. He jugado muchas veces con esta máquina, e incluso fabricaba mis propias películas haciendo dibujos de mis amigos, mis hermanos y mi perro. Las películas las coloreaba con tinta china. Eran una auténtica juerga aquellas proyecciones en los maravillosos e irrepetibles años 50. Lástima de no contar con ninguno de aquellos materiales, fueron muchos años los que pasaron.

En el mercado había otro proyector que le hacía competencia al NIC, era el PAYÁ de similares características, aunque de líneas mucho más bonitas. Fueron dos hermosísimos juguetes de mi niñez.

Un día marque con números todas las sillas de la salita de casa. En una cuartilla hice varios dibujos de las películas que iba a proyectar y la pegué en la puerta de mi casa, a continuación me puse a vender entradas a los niños, a 10 céntimos. Ocupé todas las "butacas" y tenía a una veintena de niños de pie. Llegó mi padre y me permitió terminar la proyección. Una vez finalizada me ordenó que devolviera el dinero a todos los niños. Así terminó mi negocio cinematográfico.

Nunca vi ninguno de estos proyectores en un centro escolar. Si he visto proyectar películas cinematográficas de 8 Mm., Súper 8 y 16 Mm. en las escuelas, pero ya pasaran muchos años. Santiago a 06.03.07. José Luís Moar Rivera. MUPEGA. Correo electrónico

Ahora tengo 51 años y recuerdo que en casa, nos pusimos los dos hermanos de acuerdo para que fuera un regalo de Reyes. Yo tenía unos 8 años y cuando llegó el proyector, metálico de color gris, con dos películas, podíamos pasar toda la tarde del domingo. Fuimos comprando películas e incluso con papel vegetal intentamos hacer una, que aunque se veía poco y no quedaban bien encuadrados los dibujos, era nuestra primera película. A medida que fui creciendo, sacaba de vez en cuando el cine Nic para mis hermanos pequeños y me cogió tanta afición que me dediqué, primero de forma "amateur" a hacer de operador de cine, pasando cine infantil en un Ateneo, con un proyector de 16 Mm., después en un colegio, en las actividades de los sábados por la mañana pasando películas de 35 Mm., hasta que entré de ayudando de cabina en una cadena de exhibición y me saqué el carné de operador de cine profesional en 1975. Desgraciadamente, mi primer proyector de Cine Nic desapareció en uno de los traslados de domicilio de mis padres. Desde el año 1983 ya no hago de operador. Soy profesor de Formación Profesional. Muy cordialmente, Jordi Granel. Correo electrónico.

Hi havia jugat, sí, amb els meus germans i altres infants del veïnat. Més que jugar projectàvem les escasses pel·lícules que teníem damunt d'un llençol blanc col·locat a la paret. Encara recordo, tot i haver passat més de 60 anys, ara en tinc 73, una cinta que m'agradava molt de veure: "La niña del yo-yo". Vàrem conservar la maquineta de fer cine, com dèiem llavors, i algunes cintes durant molts anys però finalment amb el trasllat de pis es devien perdre, o poster la mare va donar-ho tot a un altre infant, encara més pobre que nosaltres. La nostra màquina NiC era bastant gran, de color negre, i devia ser de les primeres que van sortir per bé que no recordo ara mateix en quin lloc del món va ser fabricada. Més tard en varen comercialitzar d'altres de més petites, que semblaven més fràgils a primer cop d'ull, pintades de color verd. Lluís Boix. Correo electrónico⁶⁵

Benvolguts, tinc 76 anys. Vaig tenir Cine Nic del 1936, van dur-me'l els Reis. Vaig jugar-hi, en temps de guerra amb un amic de l'escala. Va durar fins que els meus fills, el primer va néixer el 1957, van ser sis germans; de tant jugar-hi es van fer malbé les pel·lícules que eren sobre una especie de paper vegetal. Ho recordo com una joguina "entranyable". Vaig formar part del grup de cinema amateur amb en Mallol a L'Agrupació fotogràfica de Catalunya. Records. Joaquim Camps i Cardona. Correo electrónico⁶⁶

⁶⁵ Había jugado con el Cine Nic, si, con mis hermanos y otros niños del barrio. Más que jugar proyectábamos las escasas películas que teníamos sobre una sábana blanca colocada en la pared. Aun recuerdo, aunque han pasado más de 60 años, ahora tengo 73, una cinta que nos gustaba mucho ver: "la niña del yo-yo". Conserbamos la maquineta de hacer cine, como la llamábamos entonces, y algunas cintas durante muchos años pero finalmente en el traslado de piso se debieron perder, o quizás la madre lo dio todo a otro niño, aún más pobre que nosotros. Nuestra máquina NiC era bastante grande, de color negro y debía ser de ls primeras que salieron pero no recuerdo en qué lugar del mundo fue fabricada. Más tarde se comercializaron otras más pequeñas, que parecían más frágiles a primera vista, pintadas de color verde. Lluís Boix. Correo electrónico.

⁶⁶ Apreciados amigos, tengo 76 años. Tuve un cine Nic del 1936, me lo trajeron los reyes. Jugué en tiempos de guerra con un amigo de la escalera. Duró hasta que mis hijos, el primero nació en 1957, fueron seis hermanos; de tanto jugar con él rompieron las películas que eran sobre una especie de papel

Venga, otro de infancia. A mi trajeron los Reyes magos un cine NIC con el que veíamos películas del pato Donald y el perro aquel. Pero la luz se iba a las 9 de la mañana y no volvía hasta las 9 de la noche, así que el aparato se quedaba todo el día enchufado. Estábamos en la calle jugando al marro o a lo que fuera y cuando se encendían las luces, que aparecían como en stand-by, pues salíamos a casa a toda prisa a ver las mismas películas que ya habíamos visto el día anterior. El cine desapareció, debió perderse en algún traslado. Qué bonito recordar aquellos tiempos de tantos sueños. Malopez (<http://.blogs.hoy.es>)

Tuve cine Nic, cuyo proyector aún conservo pero, al entrar en su encuesta, se me pide un número de pasaporte y contraseña que no recuerdo se me haya proporcionado. De cualquier modo, respondiendo a las tres cuestiones abajo planteadas, el cine Nic me lo pusieron los reyes a los 7 años o así (¿1958?) con unas cuantas cintas muy frágiles de dibujos animados. Mi padre y yo solíamos proyectarlas por la noche en la pared del cuarto de estar o de la cocina. Asistía mi madre, mi hermano y la chacha, todos los que habitábamos la casa. No recuerdo otra cosa sino que nos parecía divertido y comentábamos las incidencias de los dibujos. La gracia estaba también en el "milagro" de que nosotros mismos pudiéramos hacer cine en casa aunque fuera con un procedimiento tan sencillo. Toda la familia hemos sido siempre de letras y negados para la tecnología; entonces poder hacer aquello nosotros mismos nos parecía fantástico. Un saludo. Javier Barreiro.- Correo electrónico

Hola, Gemma.

Me llamo Guillermo Ramos, tengo 61 años y por supuesto tuve varios cines NIC. Guardo un recuerdo gratisimo de ellos y recuerdo cuando salió la versión "sonora" con disco incluido. Hasta llegue a intentar dibujarme mis películas en papel vegetal. Me trae entrañables recuerdos y me encantaría que volvieran a fabricarse para regalárselos a mis sobrinos nietos, o ¿por qué no?, volver a disfrutarlo yo mismo. Un saludo y mucha suerte. Guillermo Ramos. Correo electrónico

Gemma, mi pequeña aportación.

Mi nombre es Elisabet Ballart, nací en Barcelona en 1944. La mía era una familia muy numerosa, éramos 9 hermanos (yo era la tercera del grupo) y los domingos, la casa se llenaba de primos pues había sesión de cine. Los grandes organizábamos la sala, las sillas, la taquilla de entrada, apagar las luces y siempre... un hermano, el chico mayor (no la chica, claro), era el encargado de hacer funcionar el querido Nic. A veces la sesión se interrumpía porqué salía humo de la máquina y se empezaba a quemar una película o bien el maquinista se quemaba un dedo, pero... ¡aún resultaba más emocionante! ¡Aquellas tardes han sido inolvidables en nuestros recuerdos! Elisabet Ballart. Correo electrónico

vegetal. Lo recuerdo como un juguete entrañable. Formé parte del grupo de cine amateur con Tomàs Mallol en la agrupación fotogràfica de Catalunya. Recuerdos. Joaquim Camps i Cardona. Correo electrónico

Me imagino que era la solución para tener a los niños un poco quietos y controlados en casa. En aquellos tiempos (1950) circulaban pocos coches y aún jugábamos en la calle. Era un buen entretenimiento para los días que llovía o hacía mucho frío. Generalmente se tenían dos o tres películas que casi nos sabíamos de memoria. Tener una de nueva era todo un acontecimiento. Las pasábamos más de prisa, más despacio, las hacíamos retroceder... también nos inventábamos diálogos que íbamos improvisando durante la proyección. Si solo teníamos la película y no teníamos máquina, la mirábamos y nos teníamos que imaginar el movimiento y la acción. Xavier Merino i Serra. Correo electrónico

Tengo cuarenta y seis años, pero diría que en los últimos treinta y seis he pasado del siglo XIX al XXI sin pasar por el de en medio. Cuando tenía ocho o nueve años me regalaron un "Cine NI" que en aquel entonces era lo más en cuestión de juguetes. Es increíble que los niños de mi generación nos fascináramos con este artilugio que nos parecía mágico y que ahora sea una pieza de museo cuando los que lo disfrutamos aún estamos vivos y coleando. Resulta cuanto menos sorprendente el gigantesco salto que ha dado la técnica para que un joven adulto que conecta con gente del otro lado del mundo y accede a la información más latente y actual aún recuerde que en su infancia jugaba con un primitivo proyector de tiras de papel. Alvarhillo (alvarhillo-eltragn.blogspot.com/2007/01/)

En relació amb el seu correu parlant de l'ús que feiem del Cine Nic em plau enviar-li quatre ratlles al respecte. Per situar-la li diré que som sis germans dels quals els dos més grans, que també eren nois i actualment tenen 71 i 73 anys, van ser un grans aficionats en l'ús del cine NIC. Parlo dels anys 1955-1962 més o menys, dels quals jo, nascut el 1950, tinc uns records molt intensos de l'ús del cine NIC, durant les llargues tardes dels diumenges sobre tot.

Teníem películes comprades, que veiem repetides vegades, però el més interessant eren les películes que els meus germans dibuixaven amb gran encert, molta qualitat, en colors i amb un gran enginy en els guions i que jo admirava profundament atès que era incapaç de fer-ho i apenes comprenia el moviment de les imatges.

El cine NIC va ser una bona iniciació a un profund interès pel cinema que tinc des de ben petit i que em dura fins l'actualitat i d'un interès important pels fenòmens relacionats amb l'òptica: caixes fosques, prismes, miralls (per exemple els que hi havia al parc del Tibidabo), etc. Al llarg dels anys vàrem tenir més d'un aparell de cine NIC i organitzàvem sessions amb familiars, amics i fins i tot veïns.

El meu germà mitjà (José Luís) m'ha fet arribar el següent escrit: 'Yo recuerdo del cine Nic que organizábamos sesiones para la familia con sillas y entrada. Por otra parte preparábamos películas con tiras de papel cuadriculado pegadas con "pegamil" los dibujos eran muy laboriosos, pero nos entretenían, dirigidos por Gonzalo, (el germà més gran), al finalizar la película la untábamos con aceite creo que era de linaza, pero no estoy seguro. No recuerdo nada más'

Només són quatre ratlles, però responen a una època molt interessant i creativa. Cordialment, Pere Cuevas. Correo electrónico⁶⁷

⁶⁷ En relación con su correo hablando del uso que hacíamos del cine Nic, me complace escribirle cuatro notas.

A partir de los años 60, el cine Nic entra en su última etapa y empieza a ser considerado juguete de colección. Sobretudo a partir de los 80, juguete de diseño asociado a un recuerdo nostálgico. A ello, y al éxito incipiente de la animación, obedece la recuperación por parte de cromosoma

La reedición del juguete por parte de Cromosoma y el museo del cine han permitido articular una red de recuperación de testimonios y a su vez, de nuevas aportaciones desde creadores consolidados hasta amateurs que empiezan de nuevo, con el Cine Nic.

Del forum en Internet del club Nic y los contactos generados por la noticia de la reedición, hemos escogido una selección de mensajes especialmente significativos, así como de creadores vinculados al fenómeno Nic:

Del club Nic <http://www.cine-nic.com/>

Soy uno de los nietos de José M^a Nicolau y Griñó, estoy viviendo en Chile, y estoy emocionado al ver esta página Web y todo el esfuerzo dedicado. Muchas gracias por mantener vivo el Cine Nic.

Años atrás hice actividades de dibujar películas sobre papel con niños de primaria, para los proyectores NIC, en Palma de Mallorca. Francesc

Quería felicitaros por esta magnífica idea, yo heredé una máquina de cine Nic, que primero fue de mis hermanos y ha ido pasando de generación en generación, la conservo como un tesoro que espero algún día puedan disfrutar mis hijos como lo hice yo. Esta maquina me hizo despertar el interés por los dibujos animados, el arte y el diseño que ahora es mi profesión. Daniel González

Para situarla le diré que somos seis hermanos de los cuales los dos mayores que también eran chicos y hoy tienen 71 y 73 años eran grandes aficionados en el uso del cine Nic. Hablo de los años 1955-1962 más o menos, de los cuales yo, nacido en 1950, tengo unos recuerdos muy intensos del uso del Cine Nic durante las largas tardes de domingo sobretudo

Teníamos películas compradas que veíamos repetidas veces pero lo más interesante eran las películas que mis hermanos dibujaban con gran acierto, mucha calidad, en colores y con un gran ingenio en los guiones y que yo admiraba profundamente ya que era incapaz de hacerlo y apenas comprendía el movimiento de las imágenes.

El cine Nic fue una buena iniciación a un profundo interés por el cine que tengo desde muy pequeño y que me dura hasta hoy y de un interés importante por los fenómenos relacionados con la óptica: cajas oscuras, prismas, espejos (por ejemplo los que había en el parque del Tibidabo etc.). A lo largo de los años tuvimos más de un aparato de Cine NIC y organizábamos sesiones con familiares, amigos e incluso vecinos.

Mi hermano mediano (José Luis) me ha enviado el siguiente escrito: "yo recuerdo del cine Nic que organizábamos sesiones para la familia con sillas y entrada. Por otra parte preparábamos películas con tiras de papel cuadriculado pegadas con "pegamil". Los dibujos eran muy laboriosos, pero nos entretenían, dirigidos por Gonzalo (el hermano mayor), al finalizar la película la untábamos con aceite creo que era de linaza, pero no estoy seguro. No recuerdo nada más".

Solo son cuatro notas, pero responden a una época muy interesante y creativa. Cordialmente, Pere Cuevas.

Buenos días, soy francés, estoy trabajando sin ánimo de lucro con animaciones de cine Nic y con pegonas con Alzheimer. ¿Me pueden ayudar? Estas personas, giran la manivela y descubren la película y las imágenes que les devuelven a su infancia, los recuerdos vuelven, la comunicación es posible, ¿podrían sponsorizar esta acción? Gracias. Jean Louis Millon

De los creadores y artistas vinculados de forma directa o indirecta con el cine Nic, destacamos:

Pablo Llorens. Nacido en Alcoy en 1967, estudia Bellas Artes y se inicia en el cine de Animación realizando películas Nic. Autodidacta y creativo, es uno de los grandes representantes de la animación en plastilina hoy en España. Autor de largometrajes de gran éxito como el *Caracol, col, col* (1995) o *El enigma del chico croqueta* (2005)

Tenía un cine Nic que fue un regalo. Jugábamos en mi casa, con mis hermanos. Se juega viendo las películas y leyendo en voz alta los textos, en mi caso también era interesante comprender el funcionamiento, reparar la goma que hacía girar el rotor, y más adelante hacer mis propias películas una vez comprendido el proceso.
http://www.cyberpadres.com/pablo/textos/curri_drfranky.htm

Daniel Monzón

Nacido en Palma de Mallorca en 1968, es director de *El corazón del guerrero* y de la recientemente galardonada película, *La caja Kovak*, su tercer largometraje. Pronto demostró que su sensibilidad se decantaba hacia el mundo del cine. A la edad de 8 años, ya dibujaba películas en el papel vegetal y las mostraba a sus vecinos de escalera proyectando las imágenes en un arcaico aparato de cine Nic.

Calpurnio

<http://web.mac.com/calpurnio/iWeb/Calpur/CalpurNEWS/19773F0D-D972-4090-A0C1-4678F7AF0617.html>

Toni Marín

Realizador, director y creativo entre otros, del club infantil TPH cluc, para TVE y desde Junio de 2005, es el nuevo director de producción, coproducciones y proyectos de la Productora Cromosoma.
<http://www.cine-nic.com/>

Entre los coleccionistas, auténticos dinamizadores del mundo del cine Nic, citamos a aquellos más representativos:

David Albalate

Hola, yo no llegué a jugar con el CN, pero lo descubrí en el año 80 y ahora los colecciono. Por lo que me cuentan gente anciana, se pasaban tardes de domingo horas y horas con el CN, lo normal es que alguna familia lo tuviese y todos los niños de la escalera acudiesen a la cita del domingo tarde.
http://es.geocities.com/cine_nic/cine/cine/cine.html

Enric Soler Raspall <http://www.txuringa.com/cinenic/historia.htm>

Salvi Jacomet. <http://justblog.blogdns.org/paperet/20051021/>

Y de entre los nuevos y viejos creadores descubiertos a través del concurso de cómic y cine Nic organizado conjuntamente por el Museo del Cine y el Centro Cívico de la ciudad, destacaríamos a las ganadoras de la segunda edición, Meritxell Gil y Tònia Bauçà

<http://www.ajuntament.gi/concurscomic/interest.htm>

<http://www.celra.net/index.php?option=content&task=view&id=7638Itemid=2>

5.- A modo de conclusión

El filósofo Michel Foucault bautizó como heterotopías a una serie de espacios en los que el tiempo se acumula y se superpone. Los cementerios, los museos y las bibliotecas son espacios heterotópicos porque en ellos llegan a convivir diversos tiempos históricos como parte integrante de un mismo presente⁶⁸

Sin duda, este es el valor y la característica fundamental de los Museos como espacios culturales. Decía el antropólogo Eudald Carbonell en una conferencia reciente en Girona reflexionando sobre las relaciones entre patrimonio y ciudad, que la perspectiva y la lógica histórica deben articular la realidad social en transformación. La ciudad con conciencia "sapiens" debe integrar espacio y tiempo histórico y entender el patrimonio como las vivencias y la experiencia humana.

Nos reconocemos culturalmente en esta perspectiva histórica, que nos aporta conocimiento y fundamento para la reflexión. El Museo como institución de servicio público debe seguir cumpliendo hoy de forma aún más importante, con su misión de custodia e investigación del patrimonio cultural.

Lo que ha cambiado sin duda es la perspectiva de esta investigación y las formas de su comunicación. Las nuevas historiografías sitúan hoy como eje central de la investigación el hecho cultural, entendido en su sentido antropológico contemporáneo, que abre de este modo las líneas de investigación hacia nuevos temas.

Estos nuevos temas tienen además, rompiendo de nuevo con la tradición, un carácter absolutamente transversal y pluridisciplinar, porque pretenden en definitiva, el objetivo de la historia total.

⁶⁸ Quintana Angel en *Más allá de la imagen-tiempo*. Artículo aparecido en el suplemento Culturas de la La Vanguardia, 19 abril 2007.

Este trabajo ha querido experimentar este enfoque metodológico sobre un fondo muy específico del Museo del Cine en Girona a raíz del interés personal en los ámbitos sociales que ejemplifica: la relación entre educación y cultura, y en concreto, la relación entre cine y educación, cine e infancia, cine y juego o cine y sociedad.

Este nuevo enfoque metodológico ha permitido a mí entender, aportar un discurso que responde con más amplitud a los objetivos del museo como espacio cultural y punto de encuentro de tiempos y espacios. La historia cultural nos ha permitido también finalmente, conciliar de forma experimental documentos históricos y contemporáneos, testimonios personales y colectivos, aplicando sobre ellos, nuevas y viejas tecnologías.

Girona, Junio de 2007

Bibliografía y documentos consultados

1.- Entorno al **cine Nic** y de forma explícita existen solo dos documentos publicados y el resto son materiales conservados en el fondo del museo, documentos de la empresa y textos recogidos en prensa.

Artigas y Candela, Jordi; El cine Nic una juguina històrica del Poble-Sec. Ajuntament de Barcelona 1998

Pons Busquet, Jordi i Mallarach Joan; El cinema historia d'una fascinació. Fundació Museu del Cinema 2002

Ambos basados en una serie de documentación y artículos de prensa aparecidos años antes:

Artigas, Teresa; El Mundo del Cine Nic. El correo catalán 27 de noviembre 1979.

Nicolau Araque Tomàs, carta mecanografiada a Tomàs Mallol resumiendo la historia de la empresa Projectores Nic. S.a. Fondo Museo del Cine. 1980

Llinàs Eugènia. El cine Nic, un sistema per a infants. Tesis doctoral: Aproximació al cinema d'animació. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Art. U.B 1981

Castañer Esteve, Perez Miquel; Cine NiC, el cine de los niños. Texto Exposición U.A.B.- El cine Nic. 1981

Anónimo, El juguete de los niños que no conocieron la televisión. "El dominical" de El Periódico. Barcelona 1981

Artigas Jordi; Texto para el IV concurso de trabajos escritos sobre "Historia de la Cataluña Cinematográfica" Barcelona 1986

Manzanera Maria, Literatura y cine infantil en la España de la posguerra. Garbancito de la Mancha (1945) en Historia de la Educación nº 6 año 1987.

Quintana Morraja, Angel; El joc del Cine Nic. Presencia 1988.

Artigas Jordi, Texto Exposición Centro de iniciativas y experimentación para jóvenes de la Fundación La Caixa. 1991

Libreta de registros de clientes de la empresa Projectores Nic. Fondo museo del cine

Copias de registros de patentes de la empresa. Fondo museo del cine

2.- En segundo lugar, y por lo que respecta a la **Historia del juguete**, las referencias bibliográficas son también escasas pero hablan en concreto del Cine Nic y de la importancia que tuvo en un contexto de desarrollo de la industria del juguete en Cataluña y Valencia, muy propiciado por la neutralidad española durante la primera guerra mundial

Díaz- Plaja, F. Apuntes para una historia del juguete. Barcelona, Bruquera 1984.

Corredor-Matheos J. La Juguina a Catalunya. Edicions 62 Barcelona 1981. pp. 64-126. Fondo Rosa Sensat

Martínez, Enrique M. Cine, juego y sociedad. Madrid Edic.Rialp 1961

3.- Por lo que respecta a la **Historia del cine del período** no existen tampoco demasiadas publicaciones y la mayoría de ellas sobretodo las más recientes (curiosamente sí, las más antiguas) ni tan siquiera hablan del mundo del cine infantil y mucho menos del juguete cinematográfico. Sí se pone de manifiesto la importancia del cine como industria en este momento en Barcelona y en España en general, y las posibilidades que generaba el incipiente cine sonoro para consolidar el mercado iberoamericano. Solo dos pequeñas obras del profesor Caparros-Lera, se dedican al análisis del papel educativo del cine y de la obra de la República en Cataluña.

Romà Gubern; El cine sonoro en la IIª República. 1929-1936. En Historia del Cine Español II. Editorial Lumen 1977

Caparrós Lera J.M, El cine republicano español 1931 – 1939. Dopesa 1977.

Méndez- Leite, Fernando; 45 años de cinema español. Editorial Bailly-Bailliere S.A. Madrid 1941

García Escudero José Maria; Cine Español. Ediciones Rialp s.a. Madrid 1962

Caparrós Lera, J.M. Biadiu Ramon. Petita història del Cinema de la Generalitat. Edicions Robrenyo. Serie Fructuós Gelabert, Mataró 1978. Fons Museu del Cinema.

El cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya: dels orígens a 1939; J.M.Caparrós Lera, Josep Carner-Ribalta, Buenaventura Delgado. Biblioteca de Catalunya

4.- Empieza a ser importante el volumen de publicaciones desde principios de siglo y hasta hoy, dedicadas a la relación entre el **cine y la educación**, que probablemente pueden ayudar a explicar el caso Nic y su relación con un debate que sigue siendo de rabiosa actualidad aunque hoy se plantea en términos de Educación en comunicación.

Massó Ventós J. Com es confecciona un film. Barcelona **1918**. Editorial Minerva. Col·lecció popular dels coneixements indispensables. Vol. XXVIII. Consell de pedagogia de la Diputació de Barcelona. Fons Museu del Cinema.

A.Sluys., la cinematografía escolar y post-escolar. Traducido y adaptado a las Proyecciones fijas y animadas por Agustín Nogués Sardá inspector de 1ª enseñanza. Ediciones de la lectura **1925**

Costal Cassià: Questions educatives, parlem del cine. Suplement literari de El Autonomista. Fires de Girona. Octubre **1925**. Arxiu Històric Girona.

Revista Internacional de Cine Educativo. Roma **1928**. Prólogo.

Revista de pedagogía 128. Agost **1932** Any XI. El cinematógrafo y la escuela. Rosa Sensat

Revista de pedagogía 133. Gener **1933**. Any XII. Almendros H. Técnicas auxiliares de la escuela. Rosa Sensat

Blanco Castilla, F. El cine educativo, Madrid **1933**. Fons Biblioteca de Catalunya

Alvar, M.F. Cinematografía Pedagógica y Educativa. Y.M Yagues Editor, Madrid **1936**. Fons Museu del Cinema

Revista de pedagogía 151. Juliol **1934**. Any XIII. La cinematografía escolar. Rosa Sensat

5.- Pero sobre todo creo que he encontrado información muy interesante para entender mejor el caso del cine Nic en el ámbito de la **Historia de la educación** y en concreto en la educación durante la república.

El amigo de los niños. Escrito en francés por el Abate Sabatier. Traducido por Don Juan de Escoiquin. Gerona, imprenta de Vicente oliva. Plaza de las coles 6 i 8. 1841

González-Agapito, J [et al.]. Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939: història de l'educació. Catalunya, Illes Balears, País Valencià. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Abadia de Montserrat, 2002 (Biblioteca Abat Oliba; 233)

De Puelles Benítez Manuel. Educación e ideología en la España contemporánea. Barcelona, labor 1986

Portell Raimon i Marquès Salomó. Els mestres de la República. Ara Llibres Sèrie H. Badalona, Octubre 2006. Fons personal.

Butlletí de mestres anys 1933 – 1934 a Caparrós-Lera, petita historia del cinema de la Generalitat Republicana.

Vila Pau. Opuscle Escola Horaciana. Barcelona 1923 2ª Edició. Què portaran els reis als nostres fills?. Facultat de Pedagogia de Barcelona. FONDO MON MARQUÈS

6.- Y como se trata de un juguete, propio del ámbito familiar, en última instancia, me ha parecido apropiado clasificar otro grupo de textos y publicaciones que nos hablan del **cine en el entorno socio-cultural** de la primera mitad de siglo

Diario de Gerona. Archivo ciudad de Girona. 1895-1900.- Noticias sobre la llegada del cine y su consolidación como espectáculo público. Consultables a través de la página Web del archivo. <http://www.ajuntament.gi>

Diario de Gerona. 25 septiembre 1895.- Curiosidades. La crono fotografía
Diario de Gerona. 9 abril 1896.- Crónica científica. Lo visible y lo invisible. La luz
Diario de Gerona. 14 julio 1896.- Curiosidades. El vitas copo de Edison
El norte. 2 marzo de 1897.- inauguración de un nuevo cinematógrafo en la ciudad
El norte. 6 de mayo de 1897.- incendio del bazar de la caridad en Paris
Diario de Gerona. 15 de febrero de 1898.- ¿Qué es cinematógrafo?

.....

Minguet Batllori Joan M. Classicisme i cinema: Eugeni d'Ors, el noucentisme i les arts industrials. Universitat autònoma de Barcelona. Departament d'art. Locus Amoenus 5, 2000-2001 291 304.

Rucabado A. El cinematògraf en la cultura i els costums. Conferència llegida el 21 de desembre de 1919 a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular pr la Dona". Barcelona 1920. Fons Museu del Cinema.

Ballester Pere. Lletres a una mare mahonesa. De psicologia i Folklore. Revista de Menorca 1921. FONDS MON MARQUÈS. El cinematògraf

Quart Congrés de Metges de Llengua Catalana. Juny **1921**. Girona. Servei d'Arqueologia de Catalunya (biblioteca). El cinematògraf

Vinardell i Roig Artur: La moral pública. El teatro. El cinematógrafo. La Escuela y la familia. La defensa social y los partidos (en torno de una información) Suplement literari de El Autonomista pp. 17 a la 21. 1928. Arxiu Històric Girona

Poesía y cine. Revista Litoral, núm. 235, 236

Solà Gussinyer Pere: Cultura popular, educació i societat al nord-est català (1887-1959) Col·legi Universitari de Girona 1983

Galí Alexandre Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. **1900-1936**. Fundació Alexandre Galí, Barcelona 1981. Llibre XII. Música, Teatre i Cinema. 329-349. U.d.G. Salomó Marquès

.Otero Carvajal Luís Enrique: ciencia y cultura en Madrid, siglo XX. Edad de plata, tiempo de silencio y mercado cultural. A <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/ciencia%20en%20madrid.htm>

7.- Por lo que respecta a la metodología de trabajo y al enfoque de Historia Cultural:

Huizinga Johan, Homo ludens. Alianza editorial. Quinta reimpresión, Madrid 2005

Burke Peter, Formas de Historia cultural. Alianza editorial. Madrid 2006

Hauser Arnold, Historia Social de la Literatura y del Arte. Volumen 3º. Editorial Labor. Barcelona 1983.

Appleton Josie, Museums for "The people"? Academy of Ideas, London 2001