

El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923

Palmira González López

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA
SECCION DE HISTORIA DEL ARTE

EL CINE EN BARCELONA.

UNA GENERACION HISTORICA: 1906-1923.

por
PALMIRA GONZALEZ LOPEZ

Tesis doctoral dirigida por el
Dr. MIQUEL PORTER I MOIX.

Miquel Porter i Moix

Barcelona, marzo de 1984

2. 1. 3. GENEROS CINEMATOGRAFICOS

La aplicación del concepto "género" al cine -por más que el término sea de uso común en muchas taxonomías- es una importación directa del campo de la literatura. Como tal, hace referencia particularmente a la parte más literaria de la película, es decir, lo que se considera argumento y guión literario. Pero, dado que el film constituye una unidad en la que todos los aspectos (literarios, visuales y sonoros) se compenetran formando un modo de expresión propio y diferenciado de los demás, los caracteres que definen los géneros cinematográficos difieren de los literarios, aunque siga existiendo cierta analogía entre ellos. Hasta puede llegar el caso de que se establezcan en cine géneros que propiamente no se han considerado como tales en literatura, como puede ser el caso del "western" o de la "comedia musical".

Por otra parte, al hablar de "géneros cinematográficos" conviene siempre insistir en que se trata de una clasificación cómoda y necesaria, pero (desgraciada o afortunadamente) elástica, imprecisa. Si desde la aparición del Romanticismo se entronizó el subjetivismo y la libertad individual en las artes y las letras, al comienzo del siglo XX (época de la que estamos tratando) esta proclamación de la libertad se hizo más radical, de modo que, no sólo quedasen rotas las ataduras de los géneros, sino hasta desligadas frases y palabras de las normas morfosintácticas y de las referencias semánticas propias. Tan total revolución vale la pena experimentarla para verificar hasta qué punto son arbitrarias nuestras pautas de conducta. Pero es imposible mantenerla en su radicalidad como "revolución permanente". Algo queda, sin embargo. Y a nosotros nos interesa se-

ñalar que en nuestros días las viejas preceptivas han pasado a la historia y aquello de "los géneros" ha perdido su carácter de "norma", y hasta el más modesto de "modelo", para convertirse en simples modos de clasificar obras atendiendo a "paquetes de semejanzas". Hasta el mismo campo de referencia de la palabra "género" ha tenido que cambiar: para un clásico estaba muy claro que los géneros eran épico, lírico y dramático (y, puede ser, didáctico), y que sus subdivisiones constituían lógicamente "subgéneros"; pero hoy se dan tantos "sub-" y "sub-" y "subgéneros" que ha habido que acercar la denominación de "género" a las ramas y dejar para los troncos expresiones tan amplias como "forma de expresión".

Toda esta disquisición viene para decir que si en la viejísima literatura las cosas andan así en esto de las clasificaciones, en el jovencísimo cine no pueden andar de otra manera: la noción "género" aplicada al cine hoy es tan necesaria como imprecisa. Puede cambiarse la etiqueta, pero hay que etiquetar. Pueden crearse modas, modelos y hasta normas en un medio tan nuevo como el cine, pero no se puede encasillar el espíritu creativo.

Y ahora, aterricemos. Para clasificar las películas de este período vamos a utilizar el siguiente esquema (donde el término "género" corresponde a los epígrafes mayores):

ACTUALIDADES:

- Políticas
- Fiestas populares
- Deportivas

- Taurinas
-
- Otros sucesos

DOCUMENTALES:

- Regiones y comarcas
- Ciudades y monumentos
- Costumbres
- Técnico-industrial
-

COMICO CORTO

COMEDIA

DRAMA:

- Actual
- Histórico
-

FANTASIA

MUSICAL - LIRICO

Antes de aplicar este esquema clasificadorio, hagamos unas observaciones:

1ª. Se trata de un esquema incompleto y abierto. Por el momento se incluyen sólo aquellos géneros y subgéneros que tienen aplicación en la etapa que aquí estamos considerando. Si en las siguientes etapas

aparecen películas que deban constituirse en nuevos géneros y subgéneros, se añadirán en el lugar correspondiente (ése es el significado de los puntos suspensivos en el esquema). Pero en todo el transcurso del trabajo se mantendrá siempre el significado y, por tanto, el mismo campo de aplicación de cada término.

2ª. "Actualidades" y "Documentales" tienen en común que son films tomados del natural, sin actores y sin trama argumental propiamente dicha, aunque sí haya selección y orden en las tomas (nos referimos, claro está, al tipo de documentales de aquella época). Sin embargo, preferimos diferenciarlos, siguiendo el criterio que ya tenían los antiguos realizadores: "actualidades" son películas que impresionan hechos o acontecimientos de actualidad con intención fundamentalmente informativa, mientras que "documentales" (o "vistas naturales") se refieren a la filmación de lugares o hechos más permanentes, tomados con intención principalmente didáctica. Desde luego, los límites entre ambos subgéneros no son precisos: Por ejemplo, ¿dónde incluir un concurso de sardanas?

3ª. Separar el género "cómico corto" de la "comedia" resulta más atrevido; pero consideramos que en la época que estudiamos está suficientemente justificado. Por género "cómico" se entiende aquí -y hay abundantísimas muestras- sobre todo el sainete, el chiste escenificado, la escena cómica breve. En cambio, "comedia" responde al concepto teatral de obra más extensa, más compleja, divertida y amable, con final feliz. Las diferencias vienen de antiguo: piénsese en las que hay entre los "pasos" de Lope de Rueda y las "comedias" de Cervantes. En el cine clásico los "cortos cómicos" y las "comedias" propiamente dichas tienen rasgos di-

ferentes característicos muy acusados.

4ª. El "drama" está dividido en nuestro esquema en dos grupos: "actual" e "histórico". Utilizamos el adjetivo "actual" sólo para diferenciarlo de "histórico", pues en realidad se trata de films situados en ambientes un tanto intemporales; por lo general, de unos años antes al momento del espectador. Aquí sí surge una dificultad, y es que en la mayoría de los casos habría que hablar de "melodramas", pues los elementos narrativos rozan lo cursi y la sensiblería. Tendremos que renunciar a separar "drama" y "melodrama" porque son muchos más los casos en los que se confunden que en los que se pueden diferenciar claramente.

En cuanto al "drama histórico", lo mismo que la "novela histórica", es un género que tuvo una importante cristalización en el Barroco y en el Romanticismo. El cine primitivo siguió este subgénero dramático de los románticos hasta demasiado a la letra. Por ahora, en nuestro estudio no ha aparecido ninguna película histórica que no quepa en la consideración genérica de "drama". Cuando así sea, lo haremos constar.

5ª. Finalmente, los géneros "fantasía" y "musical" -que en la actualidad son tan prolíficos- están aquí puestos casi exclusivamente el primero para dejar un hueco a la obra de Segundo de Chomón y el segundo para dar cabida a zarzuelas y algún fragmento de ópera.

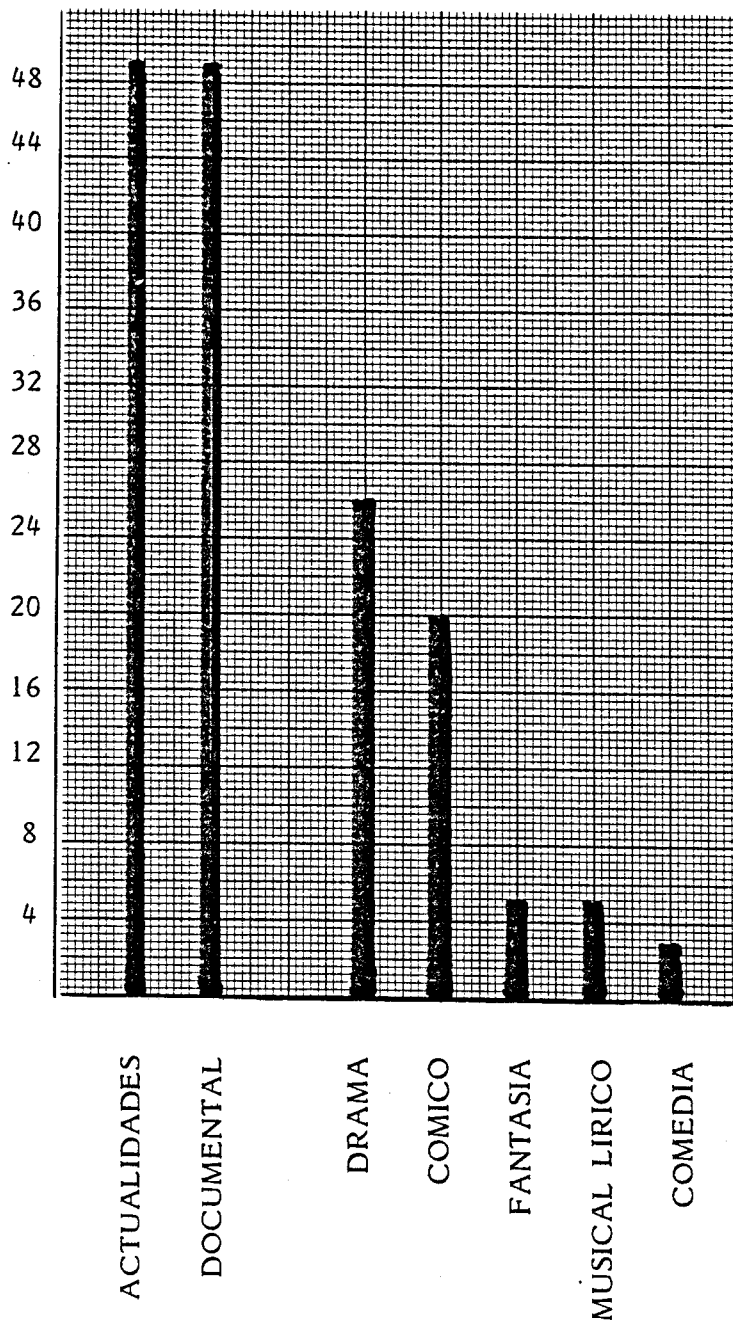
A continuación, veamos el esquema aplicado al cine del período 1906-1910. Y, antes que nada, consideremos las cifras:

	1906	1907	1908	1909	1910	TOTAL
ACTUALIDADES						
Políticas	3	1	6	5	4	19
Fiestas populares	2	1	1	2	1	7
Deportivas	1	2	2	4	3	12
Taurinas	-	-	4	-	-	4
Otros sucesos	-	3	2	1	1	7
TOTAL	6	7	15	12	9	49
DOCUMENTALES						
Regiones y comarcas	3	-	-	3	2	8
Ciudades y monumentos	4	6	7	4	0	21
Costumbres	1	8	2	1	1	13
Técnico-industrial	-	3	1	2	1	7
TOTAL	8	17	10	10	4	49
COMICO						
	5	-	7	4	4	20
COMEDIA						
	-	-	-	-	3	3
DRAMA						
Drama actual	-	1	3	4	9	17
Drama histórico	-	-	3	2	4	9
TOTAL	-	1	6	6	13	26
FANTASIA						
	1	-	-	-	4	5
MUSICAL LIRICO						
	-	-	2	-	3	5

GENEROS CINEMATOGRAFICOS

PERIODO 1906-1910

PELICULAS PRODUCIDAS



La observación que se hace más evidente en los cuadros anteriores es la gran preponderancia numérica de films de "actualidades" y "documentales" sobre los de argumento; esto es, de las llamadas "vistas naturales" sobre las "películas de ficción". Las segundas (59 en cifras absolutas) representan sólo el 60 % del conjunto de las primeras (98) y el 37'5 % sobre el total de la producción en este período (157 films identificados). De otra manera; las películas argumentales constituyen aproximadamente una tercera parte de las producidas en esta etapa.

Las consideraciones que de ello deducimos por el momento son las siguientes: a) Las casas productoras incipientes se inclinaban más a realizar películas de poca complejidad y, en consecuencia, de bajo costo, con lo que se podía obtener beneficios más seguros. b) Los realizadores de cine en esta época actuaban más como fotógrafos u operadores de cámara que como directores propiamente dichos. c) El público iba al cine a ver noticiarios de actualidad, paisajes, monumentos y todo tipo de documentales. d) Hay que tener sumo cuidado a la hora de juzgar el cine de aquella época para no proceder con la mentalidad de hoy, en que la televisión y otros medios están suministrando al público en casa y durante muchas horas del día lo que en la época que estudiamos sólo se podía ver en las pantallas de cine.

Films de actualidades.

Cuando se recurre al cine de esta época como documento historiográfico, se acostumbra a prevenir a posibles incautos de que éste nos da una visión bastante "oficial" de los hechos; y ello, se dice, por dos razones: porque capta casi siempre actos oficiales de la vida pública (inau-

guraciones, visitas de reyes, desfiles militares, etc.) y porque además lo hace desde una óptica oficialista. Pues bien, los primeros datos que tenemos sobre el particular nos desmontan tales prevenciones (al menos, por el momento y refiriéndonos al conjunto de los reportajes de actualidades): sin pecar de ingenuos, podemos afirmar que el cine barcelonés de este período en sus cintas de actualidades nos ofrece una visión de la sociedad temáticamente amplia y poco manipulada "oficialmente" (aunque, claro está, pasada por los filtros particulares y habituales de operador, productor, distribuidor y exhibidor).

Los actos oficiales filmados son, al mismo tiempo, muy populares, y de significación política diversa. La simple enumeración de unos títulos nos lo demuestra: "Boda del Rey Alfonso XIII", "Homenaje a los diputados y senadores catalanes en la Plaza de las Arenas" y "Fiestas de la solidaridad catalana" en 1906; "Corrida de toros con asistencia de los Reyes" y "Viaje de los Reyes a Montserrat", en 1908; "Homenaje a Guimerà" y "Parada militar del Rey Alfonso XIII en Madrid", de 1909; "Fiestas en Vic con motivo del centenario de Balmes" y "Revolución en Portugal y huida de los Reyes a Inglaterra", de 1910. Ninguna duda cabe de que estos hechos tienen sentidos social y político muy diferentes.

No hay que ocultar que determinados reportajes que fueron hechos con pura intención informativa fueron muy probablemente manipulados en el uso que se hizo de ellos y en la oportunidad en que se proyectaron. Es evidente que films tan interesantes como los realizados por Gaspar y por Baños sobre "Los sucesos de Barcelona (Semana Trágica)" o los noticiarios bélicos de Ricardo de Baños y de Tramullas sobre "La guerra

del Rif" el mismo año 1909, proyectados en las principales salas barcelonesas durante los meses de septiembre y octubre, cuando se vivía bajo el peso de la durísima represión que siguió a los hechos de final de julio, tenían una función de acoso propagandístico en favor de los que defendían la postura del gobierno en estos asuntos. En cambio, si los noticiarios sobre la Guerra de Melilla se hubieran realizado y proyectado antes de los sucesos de la Semana Trágica, el resultado hubiera sido el opuesto: enardecer más al pueblo contra la guerra. (18)

Se ha de tener en cuenta, además, que las actualidades de tipo político o sobre actos oficiales, con ser el grupo más numeroso (19 hemos contado), están muy compensadas por otras de carácter diverso (que suman 30 en total). Llama la atención el número de cintas sobre acontecimientos deportivos, que representan la cuarta parte de los reportajes de estos años. Carreras de coches, carreras de caballos, concursos de globos y exhibiciones de aviadores con renqueantes cacharros monoplazas despertaban la curiosidad de nuestros antepasados. Riesgo y velocidad, palabras claves para entender el siglo que entonces nacía. La carrera internacional de automóviles que organizó la Peña Rhin en Sitges en mayo de 1909 y 1910 se llevó la palma: en ambas ocasiones allí estuvieron las cámaras de la Hispano y de Films Barcelona atentas a los acontecimientos.

(18) La primera película sobre la guerra de Melilla enviada por Ricardo de Baños se proyectaba en la Sala Mercè el primero de Septiembre y otro reportaje de la misma serie se pasaba también en la Sala Mercè el 12 de octubre, justo la víspera del fusilamiento de Ferrer i Guardia.

Tampoco faltaron los operadores barceloneses a las corridas de toros del año 1908; Ricardo de Baños, José Gaspar y hasta el serio de Gelabert acudieron a impresionar los lances de los hermanos "Bomba", Emilio y Ricardo Torres, y de Antonio Fuentes. Pero el film de toros, especialidad de la Casa Cuesta de Valencia, arraigaría sólo más tarde en las productoras de la Ciudad Condal.

Las fiestas populares pueden considerarse, a la vez, objeto de películas "de actualidades" y de "documentales". No importa ahora su clasificación. Lo que nos interesa es constatar cómo muchas filmaciones de esta época dejaron constancia de fiestas y costumbres, aspectos esenciales para profundizar en la cultura de los pueblos. Carnavales en Niza, en Oporto y en Barcelona; bailes de Cataluña y de toda España; batalla de flores en las ferias de Valencia, danzas mallorquinas, Semana Santa en Sevilla, sardanas en el Parque Güell, "Els tres Tombs" o la romería de Sant Medir o la feria de belenes de Santa Lucía en Barcelona, la procesión marítima de Santa Cristina en Blanes, ferias en diversas poblaciones catalanas, etc... Películas cargadas de pequeños detalles, importantísimos para quien considera la historia como la vida de los pueblos: rostros, vestidos, edificios, estado de las calles, tiendas, letreros, calzado, paisajes... un sin fin de detalles no sólo para la evocación nostálgica sino para el estudio concienzudo del pasado reciente. Al evocar estas películas testimoniales, ¡cuánta pena de pensar en tantos miles de metros de film destruídos por ignorancia, inconsciencia e incuria de todo tipo! .

Documentales

Más de la mitad de los documentales filmados entre 1906 y 1910 estaban concebidos como "vistas animadas" de comarcas, ciudades y paisajes. Recordemos que el término "vistas" se aplicaba entonces a las tarjetas postales y a los mil artilugios con lentes de aumento que permitían contemplar -a veces, hasta en relieve- desde la cálida mesa de camilla la caída de nieve sobre Moscú o la Opera de Viena. Lo que los niños burgueses podían disfrutar en sus dulces camitas entre las penumbras de los días de fiebre y convalecencia el cine lo iba a lanzar a los cuatro vientos de la ciudad para admiración y solaz de todos los ciudadanos, y además, en movimiento, que no en vano se anunciaban como vistas "animadas". Imaginemos que aquellas películas sobre lejanas ciudades e idílicos paisajes vistos en el Paralelo servirían para calmar la misma sed que hoy hace que los barceloneses de los barrios periféricos sean los principales consumidores de las revistas "de corazón". La Niza de antes y la Marbella de ahora, acharolados y enormes automóviles de antes y flamantes yates de ahora, bodas de antes y de ahora... siempre los mismos sueños rosa acechando en todas las trastiendas.

A pesar de que algún operador se escapara fuera de los límites de los Países Catalanes (Oporto, Londres, París, Niza o Roma; o, dentro de España, San Sebastián, Bilbao, Madrid, Toledo, Sevilla, Málaga, Zaragoza y el Monasterio de Piedra -que tuvo sus primeros propagandistas en las cámaras de cine barcelonesas-), la ciudad protagonista de los documentales de nuestros cineastas fue, sin duda alguna, Barcelona. Y, dentro de Barcelona, unos lugares privilegiados fueron el puerto y los parques.

En concreto, podemos destacar dos documentales de "Hispano Films" sobre Barcelona por la originalidad de sus vistas: "Barcelona en tranvía" y "Barcelona y su puerto a vista de pájaro", ambos de 1909. El primero fue realizado por Ramón de Baños para el "Cinemaway" de la calle Cortes y consistía en un paseo en tranvía por la ciudad, haciendo el recorrido de circunvalación y el de Atarazanas-Bonanova. ("La Vanguardia" del 23 de abril publicaba una gacetilla anunciando: "Metropolitan Cinemaway. Esta institución hace saber al público el día y la hora del recorrido que efectuará el tranvía para aquellos que quieran aparecer en la película que filmará Hispano Films y que luego será proyectada en dicha institución".) Del segundo -que también se tituló "Barcelona vista en globo"- no nos quedan referencias especiales, pero suponemos que sería hoy muy interesante poder contar con estas vistas aéreas de la ciudad, tomadas el año 1909.

Si se hiciera un sencillo estudio monográfico sobre las ciudades catalanas que por un motivo u otro aparecen en el cine durante los veinticinco primeros años de éste, se obtendría una imagen bastante significativa de cómo se veía Cataluña desde la metrópolis barcelonesa, qué valores y qué aspectos de la Cataluña real despertaban la curiosidad de operadores y público. Limitándonos al corto período de 1906 a 1910 y considerando sólo los films documentales (ni argumentales ni siquiera los de actualidades), las ciudades, comarcas y parajes que pasaron al celuloide, excluyendo Barcelona, fueron: Montserrat, Sitges y Mallorca, en tres ocasiones cada uno; seguidos de Valencia, Menorca, Ibiza y Lérida, con dos filmaciones; y apareciendo sólo una vez: Andorra, Ripoll, Girona, La Costa Brava, Ampurias, La Bisbal, Palafrugell, Sant Feliu de Guíxols, Blanes, Vic,

Manresa, Sabadell, La Garriga, La ribera del Llobregat, las costas de Garraf, Vilafranca del Penedés, Tarragona, Villarrodona, Montblanc, el Monasterio de Poblet y Riudecanyes. La muestra es amplia y representativa. Si sobre un mapa marcamos estos lugares y un puñado más de poblaciones que también salieron en el cine de la época, podíamos tener una panorámica sobre cuáles eran los puntos más conocidos y los más olvidados, por unos y otros motivos, desde el observatorio de Barcelona.

Entre los documentales debemos destacar, finalmente, aquellos que se refieren a asuntos de carácter técnico e industrial. Desde los primeros momentos el cine tuvo una rama dedicada a la aplicación didáctica sobre temas científicos y técnicos. Poco a poco, las posibilidades didácticas del cine se irían desarrollando, alcanzándose en Cataluña el momento de mayor auge para este tipo de películas en los años correspondientes a la Mancomunitat y, más tarde, a la Generalitat. Por ahora, baste recordar los títulos correspondientes al período en que ahora nos encontramos: "Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos", "Industria agrícola", "Industria del corcho en Palafrugell", "La papelera", "Granja avícola en Arenys de Mar", "Industria del corcho en Sant Feliu de Guixols", "La Bisbal industrial" y "Fabricación del cemento Asland".

El corto cómico .

Dentro de los films de argumento o de ficción el género cómico es el más antiguo (junto con el de fantasía), y se mantuvo siempre

con vitalidad durante todas las etapas de nuestro cine clásico que vamos a considerar aquí. La primera película, "Riña en un café" (1897) de F. Gelabert, tenía más de escena cómica que de asunto dramático.

Remontarse a decir que en la tradición literaria hispánica el teatro cómico breve ha sido siempre cultivado -llámese farsa, auto, paso, pasillo, entremés o sainete- es decir bien poco, pues no debe haber pueblo en el mundo en que no haya sucedido lo mismo. Decir, en cambio, que en la Barcelona de finales del siglo pasado y en las dos primeras décadas de éste el teatro cómico tuvo un auge extraordinario en sus versiones de sainete, género chico, revista, music-hall, variedades, etc., es aproximarnos a una explicación del éxito que tuvo en nuestro primer cine este tipo de temas. Un terreno tan abonado para el chiste y el pasillo cómico, desde el más cándido al más procaz, permitió que nuestros cineastas pioneros no vieran que recurrir en los primeros años a asuntos y estilos de importación; costumbre ésta que sí arraigaría más tarde, sobre todo, con las imitaciones de personajes.

Los argumentos de estas primeras cintas apenas nos son conocidos, al no existir en esta época la prensa especializada en cine. Pero fácilmente se pueden evocar si tenemos en cuenta que eran los mismos -y hasta con los mismos actores- que se representaban en los teatros de variedades, según demuestran sus elocuentes títulos: "Guardia burlado", "Por un ratón", "Los primeros calzoncillos de Toni", "Dos guapos frente a frente", "Los polvos del rata", "Baño imprevisto", "El portero modelo", "Para domar la suegra", etc. Escenas muy simples, con pocos actores, fácilmente inteligibles, basadas en la gesticulación de sus intérpretes y sin otros re

cursos visuales innovadores específicamente cinematográficos. El éxito residía en provocar risas abundantes a base de una mímica exagerada, algún equívoco, las habituales carreras y sus caídas correspondientes.

He aquí un ejemplo, contado por su mismo autor: "Cerveza gratis" (1906) de Fructuós Gelabert.

"El pintor Pitillo sale de su casa con el estuche de colores, el caballete y el bastidor de tela, en busca de un buen paisaje. Por fin lo encuentra y, al cabo de un rato de labor, fatigado y dominado por la sed, se levanta y ve que detrás del lugar escogido hay un quiosco de refrescos, con veladores y sillas. Pitillo no dispone más que de un real, pero se decide y pide un vaso de cerveza, que le sirve el dueño y que bebe con avidez. Cuando llega el momento de abonar el importe, se entera de que son dos reales. Y como sus fondos no le alcanzan, es insultado e incluso golpeado por el dueño. Pitillo se marcha y reanuda su labor pensando en vengarse, y al poco rato la sonoridad de unos ronquidos le hace volverse y comprobar que el dueño del quiosco, sin parroquianos que servir en aquel momento, duerme pacíficamente reclinado en un velador. Pitillo se fija entonces en un cartel que dice 'Se sirve cerveza', y, tomando un pincel y un tubo de pintura del mismo color, añade la palabra 'gratis'. Y se esconde detrás de unas matas para ver el efecto de su obra. En seguida pasan dos jóvenes, se dan cuenta del anuncio, despiertan al dueño y le piden cerveza. A los pocos momentos el público ocupa todas las sillas disponibles y el dueño, contentísimo, corre de unos a otros sirviéndoles la espumosa bebida. Pero cuando trata de cobrar en el primer velador servido, los dos jóvenes le muestran el cartel que dice: 'Se sirve cerveza gratis'. Y ante la risa general, el dueño

se queda chasqueado y rompe en mil pedazos el cartelito en cuestión". (19)

El principal realizador de films cómicos durante el período 1906-1910 fue Gelabert en "Films Barcelona". Aparte de la que acabamos de resumir, la cinta más destacada del mismo autor y del mismo género es la titulada "Los primeros calzoncillos de Toni" (1908). De ella dice Gelabert:

"Preparé el guión y el decorado para la aportación a la pantalla de un gracioso cuento, popular en toda España, que se titulaba "Los primeros calzoncillos de Toni". Esta película fue uno de mis más grandes éxitos, y se proyectó durante un mes en un local propio y más de cuarenta días en el cine Poliorama. El que conozca el cuento creerá que podría salir en el lienzo alguna escena de mal gusto; en realidad, no era así; no aparecía nada que pudiera dañar el buen gusto del público... Para esta película hice construir con el escenógrafo Juan MORALES el interior de un departamento de tercera del interior de un vagón de ferrocarril, que daba la sensación de que el tren corría. Los entendidos en materia de impresión y los operadores discutieron largamente cómo pudo darse una sensación tan real de movimiento. Hasta en las revistas que más o menos se dedicaban a la cinematografía fueron emitidas distintas opiniones. El truco consistía en la construcción de un grandioso tambor que, colocado delante de las ventanillas, iba dando vueltas más o menos lentamente según la velocidad que

(19) Reproducido en el libro de Carlos FERNANDEZ CUENCA, Historia del cine, t. II, o.c. pp. 46-47.

se quería aparentar. En dicho tambor había unos dibujos superpuestos, que se iban quitando cada vez que el tambor había dado una vuelta completa o se paraba delante del dibujo de una estación, mejor dicho, de la parte de estación que puede verse desde el interior de un vagón. Los dibujos entre las estaciones, figuraban, naturalmente, árboles, montañas, paisajes, con los postes telegráficos simétricamente colocados. Claro que cuando, pasado algún tiempo, expliqué el trucaje, resultó aquello del "huevo de Colón"... Se tiraron varias copias para su explotación de alquiler, siendo el éxito cómico del año. Medía 250 metros..." (20)

Como en 1908 actuaba en la sala Diorama el teatro de marionetas de José YEPES, Gelabert aprovechó la oportunidad para filmar unas películas cómicas, interpretadas por los mismos que actuaban en el espectáculo y por algún otro actor más, haciendo un sencillo experimento de cine "parlante". Se impresionaron las películas "Los competidores" y "Guardia burlado" y, a la hora de la proyección, los mismos actores se situaban en un foso delante de la pantalla, en el que se había instalado un espejo en forma de prisma para que pudieran ver la película, y desde allí prestaban voz y efectos sonoros a las imágenes mudas. Aunque Gelabert pretende ser el primero en utilizar este sistema, parece seguro que el mismo o muy parecido procedimiento había empleado antes (1904-1905) Adrià GUAL y Segundo de CHOMON en la Sala Mercè.

(20) "Aportación a la historia de la cinematografía española" cap. VI. "Primer Plano", 8-11-1940.

Segundo de Chomón, a pesar de que en la mayoría de los casos lo hacía más por presión de las productoras que por propia inclinación a estos temas, había acreditado una larga experiencia en cine cómico tanto en su etapa barcelonesa de operador para Macaya-Marro y la Sala Mercè como en su época al servicio de Pathé en Francia. Cuando de regreso a Barcelona firmó un contrato con la misma casa Pathé en el que se acordaba su autonomía como productor y su dependencia en la distribución de las películas realizadas, aceptó el compromiso de que parte de su producción sería de "escenas cómicas". Así lo hizo, y títulos de esta época (1910-1911) fueron, por ejemplo, "La manta del caballo", "El portero modelo", "Flema inglesa" y "El día de Pepín". Pero no constituyen estas películas ningún punto destacable en la trayectoria de su obra, sino que, según dice Fernández Cuenca, "el apartado menos importante es el relativo al cine cómico... más que producciones españolas podían considerarse como francesas por el estilo de su gracia costumbrista". (21)

Aparece en estos años un tipo de película cómica que no tuvo después mucho desarrollo: la parodia. Muy poco sabemos de estos films, aparte de sus títulos; ni actores, ni guión, ni acogida del público. Sólo una es de realizador conocido: "Juanito Tenorio" (1908) de Gelabert. Por eso, si las citamos aquí es más bien por haber conseguido en nosotros el efecto de su carácter paródico sólo con los títulos. Para explicarnos, permítase la anécdota por esta vez. ¡Cuál fue nuestra sorpresa al encontrar una "Història de Cristòfol Colom" en 1908, un "Asesinato del Duque de Gandía" en 1909 y una "Duquesa de Guisa" en 1910! Recurrimos a perió

(21) C. FERNANDEZ CUENCA: Segundo de Chomón, o.c. p. 90.

dicos y revistas para aclarar el misterio de tan misteriosos films. Al final, el misterio se aclaró y nosotros quedamos un tanto chasqueados. En primer lugar, el cine catalán no tuvo la osadía de asesinar a ningún "Duque de Gandía", sino que fue un gazapo que se escapó en la gacetilla de la "Il·lustració Catalana" del 10 de enero de 1909, cuando daba cuenta del estreno en la Sala Mercè de la famosa película francesa "El asesinato del Duque de Guisa". Lo de la "Història de Cristòfol Colom" sí era verdad, pero obsérvese que "Colom" acaba con "m"; se trataba, pues, de una película cómica, de una parodia, ideada por un tal Pau PARELLADA e ilustrada por Josep Costa Ferrer ("Picarol"), de cuyo estreno y éxito informa "L'Esquella de la Torratxa" los días 6 y 13 de marzo de 1908. Y, como se puede suponer, la "Duquesa de Guisa" de 1910 también fue una imitación casera -y muy probablemente paródica- del film francés (según "El Diario de Barcelona" de 5 de julio de 1910). Tales parodias, si no consiguieron éxito de público entonces, sí han conseguido ahora robarnos unas horas de trabajo hasta aclarar el sentido de sus prometedores títulos.

Finalmente queremos reseñar la aparición de alguna obra cómica que ya se aproxima más al concepto de "comedia". En 1909 Francesc OLIVER MALLOFRÉ, operador catalán que trabajaba para la casa Pathé de Barcelona, filmó una película que, a pesar del camuflaje de su título -"Las aventuras de Pepín"-, tan sólo era un arreglo de la famosa comedia de Serafín y Joaquín ALVAREZ QUINTERO, "Las de Caín". La obra había sido estrenada en el teatro de la Comedia de Madrid el 3 de octubre de 1908; cuando la misma compañía vino a presentarla en el Novedades de Barcelona, se prestaron algunos de sus actores (Adela CARBONÉ, Ana QUIJADA, Ernesto VILCHES, Emilio SANTIAGO y Juan CATALÀ) a

hacer una versión filmada, y éste fue el origen de "Las aventuras de Pepin". (22)

Los dramas

Las películas de género dramático fueron consideradas en esta etapa como la más alta cima a la que podía aspirar la expresión cinematográfica. Se hacían pocas: algo más del 16% del total de la producción de 1906-1910. En nuestro cine este tipo de producciones significaba entonces una aventura artística y económica; pero, al mismo tiempo, eran como un reto a las nacientes manufacturas y a sus ilusionados directores.

Observando el cuadro de producción del cine en Barcelona durante estos años, es significativo comprobar que los grandes dramas con pretensiones de película "de arte" nacieron en 1908, desarrollándose entre 1908 y 1910. Se dosificaban muy estrictamente la realización de estas películas "arriesgadas": una o dos por año en las grandes casas "Hispano Films" y "Films Barcelona". Sólo la atrevida "Iris Films" a su nacimiento, en 1910, tuvo la osadía de lanzar al mercado nada menos que nueve dramas (Así le fue. No tardó en recoger velas y entregarse en manos del documental e incluso del film publicitario).

(22) Tomamos estos datos de F.HERNANDEZ BLANCO: "Nuestros actores a través de cincuenta años de cine español". "Primer Plano", n.495, 9.4.1950.

Con estas "superproducciones" dramáticas nacieron los estudios de filmación, llamados entonces "galerías": unas naves altas, construídas en hierro y cristal para aprovechar al máximo la luz del sol. Tres o cuatro había en Barcelona a finales de 1910 (las de "Films Barcelona", "Hispano Films", Chomón y Fuster y, probablemente, Cabot i Puig) y algunas más aparecerán en años próximos. Con los estudios se facilitaba enormemente la filmación de interiores; y con los interiores aparecieron en el cine los decoradores y escenógrafos, seguidos del equipo de técnicos correspondientes. Incluso en algunos casos empezó a desglosarse la dirección en técnica y artística.

Si el cine así se acercaba al teatro, lógico es que los actores de teatro se acercasen al cine. Y empezaron las películas "teatrales" con figuras de la escena. Repasando las listas de actores que actuaron en estas películas dramáticas de 1908 a 1910, obtenemos los siguientes datos. El que intervino en más películas fue Joaquin CARRASCO (6 films), seguido de Enric GIMENEZ y su compañía, en la que figuraron Margarita XIRGU, Enric GUITART, María LLORENTE, Emilia BARÓ y otros. En una ocasión y para "Films Barcelona" intervino la compañía de Josep CLARAMUNT y Lorenza ADRIÀ. Con "Hispano Films" solía encabezar el reparto Cecilio RODRIGUEZ DE LA VEGA, con Elvira FREMONT, María Dolores PUCHOL, José ARGELAGUÉS y Emilia de la MATA. En las películas de Narcís Cuyàs, además de Enric Giménez, Margarita Xirgu y Joaquín Carrasco, actuaron Arturo BUXENS, Jaume BORRÀS y Francesc TRESOOLS. Con toda razón se puede decir que en el cine estuvieron presentes, desde el principio, las principales figuras del teatro dramático catalán de aquella época.

Las obras dramáticas de autores conocidos pasadas al cine en este período fueron las siguientes: "Terra Baixa", "María Rosa" y "Mar i cel" de Angel Guimerà, "Don Juan de Serrallonga" de Víctor Balaguer, "La Dolores" de Josep Feliu i Codina, "Amor que mata" de Josep Vives i Borrel, "Don Alvaro o la fuerza del sino" de Angel Saavedra, duque de Rivas, "Don Juan Tenorio" de José Zorrilla, "Guzmán el Bueno" de Antonio Gil y Zárate y "Locura de amor" de Manuel Tamayo y Baus. Aunque hay algunos otros títulos de dramas de menor importancia y autores desconocidos, limitémonos a los que acabamos de citar. La gama de obras literarias seleccionadas se extiende desde el primer romanticismo a autores contemporáneos, pasando por los románticos tardíos; es decir, comprende obras publicadas en los setenta últimos años. La temática predominante es la propia del drama histórico y del costumbrismo. Sorprende particularmente el curioso equilibrio que se da entre autores catalanes y no catalanes (cuatro autores por cada parte), obras de temática referida a Cataluña y obras no ambientadas en Cataluña (cinco de cada tipo). Es evidente que autores, obras y temas fueron seleccionados con un determinado criterio, que no es otro que las preferencias y hábitos de la mayoría del público que entonces solía asistir al teatro.

Los dramas de la casa "Films Barcelona" se iniciaron con las dos obras más importantes de Angel Guimerà sobre la Cataluña mítica ("Terra Baixa"), y sobre la Cataluña real ("María Rosa"). La primera se realizó en 1907, siendo su director Fructuós Gelabert y actuando como intérpretes principales Enric GIMÈNEZ (Manèlic), Enric GUITART, padre (Sebastià), María LLORENTE (Marta) y Emilia BARÓ (Nuri), de la Compañía del Teatro Romea. Tenía 400 metros. Los exteriores fueron rodados en

Vallvidrera, Prat de Llobregat y Horta. El encargado de la escenografía fue Joan MORALES. De ella dice Miquel PORTER: "Més que una reproducció fidel de la tragèdia d'Angel Guimerà, es tractà de fer, d'acord i amb l'entusiasme de l'autor, una selecció de les principals escenes. La complexitat dramàtica hauria dificultat la transposició de l'obra completa en uns centenars de metres de film". (23) Si a Gelabert no le fue infiel la memoria en esta ocasión y el año de producción que el señala para esta película, 1907, es correcto, tendríamos con ella un primer intento de "film d'art" en Barcelona.

"María Rosa" (1908) fue interpretada para el cine por la compañía de Josep CLARAMUNT y Lorenza ADRIÀ, que por entonces actuaba en el Teatro Principal de Gracia. Angel Guimerà, que siempre demostró una actitud de comprensión ante el cine y animado por el éxito de crítica y de público que obtuvo la versión cinematográfica de "Terra Baixa", dio con gusto su autorización para esta nueva película. Ahora se trataba de hacer una adaptación de la obra dramática completa. La empresa productora, aun reconociendo la valía de Gelabert como realizador, quiso introducir en esta película a Juan M^a CODINA como director artístico. Ya hemos visto cómo Gelabert comentaba con frialdad y una pizca de despecho la entrada de aquel como director y la achacaba a la influencia del nuevo gerente D. José M^a Bosch.

Sin embargo, "Films Barcelona" no estaba dispuesta a renunciar por el momento a la figura de un director artístico para sus películas.

(23) Miquel PORTER: Història del cinema català, o.c. p. 82.

dramáticas. El mismo año 1908, adaptada por Gelabert y codirigida por Enric Giménez, se pasó al cine "La Dolores", sobre la obra de Feliu i Codina. El metraje, próximo a los 500 m., estaba a la altura de la producción extranjera, y no queriendo ahorrar esfuerzos para la ambientación del film, se hizo una reproducción de la plaza de Calatayud y hasta se lidió un toro en ella. El salto temático de "Terra Baixa" a "La Dolores" es muy grande, por más que ambas obras respondan a estilizaciones sobre la vida rural; pero no nos extraña demasiado, estando acostumbrados a las oscilaciones constantes -o a la convivencia de opiniones y gustos, como se quiera- de la cartelera barcelonesa.

"Amor que mata" (1909) fue una película de carácter dramático, sobre argumento de Josep Vives y guión de Fructuós Gelabert, interpretada por un grupo de actores del Teatro Romea (Sra. Guerra, Srta. Matas y los señores Carrasco, Màs, Vives, Ontín, Miró, Martí y Mestres). De ella dice su autor: "Y entramos en el año 1909; a principios del cual estudié y preparé un pequeño asunto pasional, al que puse por título 'Amor que mata', argumento del actor José Vives. Resultó una comedia dramática muy acertada... Tenía 290 metros". (24) Se conserva copia de esta pelícu-

(24) F. GELABERT: "Aportación a la historia de la cinematografía española", cap. VI. "Primer Plano", 8.11.1940.

He aquí un caso típico de embrollo de datos, que expongo sólo para mostrar hasta qué punto puede darse la confusión en nuestra materia: 1) Fecha de producción: está situada por diferentes autores en 1908, 1909, 1911 y 1912. 2) Director: para algunos, sólo Gelabert; para otros, sólo J.M. Codina; para otros, Gelabert y Codina. 3) Argumento de José Vives, pero...

la en la Filmoteca Nacional de Madrid y en la Sección de Cine de la Biblioteca Museo del Teatro de Barcelona y, después de vista, nos parece muy acertado el juicio-resumen de Miquel PORTER: "És interessant sobretot perquè ens mostra, en una fotografia nítida i matisada, una sèrie d'interiors de cases burgeses barcelonines, que son un autèntic documental per a l'estudi de les formes de vida d l'època" (25) .

"Guzman el Bueno" (a.1909; 350 m.) fue un drama histórico basado en la obra postrromántica de Antonio Gil y Zárate, bajo la direc-

¿quién es José Vives? ¿un actor? ¿el dramaturgo Josep Vives i Borrel del "Petit Curial"? ¿el dramaturgo y autor de guiones para cine Joan Vives i Borrel del "Diccionari de la Literatura Catalana" de Edicions 62?. 4) Metraje: unos, 290 metros; otros, 700 metros.- ¿Qué sucede? Sencillamente, que las fuentes de información son diversas y los datos que suministran también lo son: a) "Memorias de Gelabert": 1909, dirigida por Gelabert, 290 m. b) Programa de mano del Cinematógrafo Moderno de Manresa: año de estreno: 1911 (pero en aquel cine). c) "Arte y Cinematografía" n.300 (años 1916): atribuye el mismo título a dos directores: a Gelabert con fecha anterior a 1908 y a Codina en 1912 y con 700 metros. He aquí la fuente de confusión. ¿Acaso hubo dos versiones, una de Gelabert en 1909 y otra de Codina en 1911 o 1912? Sin embargo, una misma casa no solía hacer dos versiones en fechas tan próximas ni queda ninguna constancia de que así se hiciese en este caso... Lo más probable es que se trate de un nuevo caso de codirección Gelabert-Codina en 1909.

(25) Miquel PORTER: Història del cinema català, o.c.; p.97

ción artística de Enric Giménez y con la participación de los mejores actores de su compañía. Con él "Films Barcelona" quiso coronar su serie de grandes films en esta época. En los estudios construídos en la finca de Martí Codolà en Horta se levantó un decorado tridimensional, que reproducía con todo detalle el castillo de la plaza de Tarifa; de ello se muestra orgulloso Gelabert cuando decía en sus memorias: "...hasta el detalle más minucioso fue estudiado. Con ello se demostró que España no sólo estaba al nivel de los países más avanzados en el arte cinematográfico, sino que los podía superar". Debió ser considerada por la casa como la película de mayor calidad, pues fue la más vendida entre los films de argumento, enviándose copias a Francia, Portugal, diversos países de Iberoamérica y Estados Unidos.

"HISPANO FILMS" siguió en sus películas dramáticas la misma tónica que "Films Barcelona" en general: alternancia de dramas históricos con otros ambientados en época actual, repartidos de modo que se dieran una o dos grandes películas por año. En cambio, se diferencia de "Films Barcelona" en que recurre menos a obras dramáticas catalanas y sí a obras de éxito popular garantizado no sólo en Cataluña, sino en toda España e incluso en el extranjero (26). La dirección de estas obras parece que fue siempre compartida entre Albert MARRO y Ricardo de BAÑOS,

(26) Del "Don Juan Tenorio" (1908) decía Albert Marro: "Yo sabía que un film de estas características, tan popular, lo podíamos vender a Pathé y de rebote podía ser explotado por la "Film d'arte italiano"... De ambas tenía la representación para toda España" (De las conversaciones con A.Marro. Trabajo mecanografiado de D.José del Castillo).

dedicándose más el primero a los aspectos artísticos y el segundo a los técnicos. Los actores también fueron seleccionados entre los de más éxito en los teatros barceloneses: Cecilio RODRIGUEZ DE LA VEGA, Elvira FREMONT, María Dolores PUCHOL, Joaquín CARRASCO, José ARGELAGUÉS. Se utilizaron cuidadísimos interiores, filmados en la galería que la Hispano construyó junto a los laboratorios de Craywinckel 20. Se hizo en todos los casos un auténtico alarde de propaganda: noticias de filmación y estreno, anuncios en la prensa y carteles. (Se conserva un lujoso cartel en colores de "Locura de Amor" que reproduce el cuadro de F. Pradilla "Doña Juana ante el féretro de Felipe el Hermoso").

Las grandes películas dramáticas de "Hispano Films" en este período son: "Don Juan Tenorio" (1908), "Locura de amor" (1909), "Don Juan de Serrallonga" (1910) y "Justicia de Felipe II" (1910). De todas ellas se conserva argumento, fotografías, propaganda y abundantes referencias. De "Don Juan Tenorio" tenemos además copia no sólo de esta versión de 1908, sino de otra posterior realizada por el mismo Baños en 1921. (27) Como aquí no nos podemos detener en comentarios pormenorizados, digamos refiriéndonos al conjunto de estas películas de la Hispano, que muestran una alta calidad cinematográfica: ambientación, vestuario y composición de los encuadres muy cuidados y captados con una nitidez de fotografía sorprendente, que parece realizada hoy por uno de los mejores fotógra-

(27) Está a punto de aparecer (Revista "D'Art" del Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona) un largo artículo en el que estudio en detalle la película "Don Juan Tenorio" de 1908, tratando de aplicar un método de análisis gráfico adaptado a este tipo de films.

fos... y, algo que resulta fundamental en cine, un ritmo ágil en la narración y recurso a medios propios (variedad de encuadres, sobreimpresiones, alternancias, combinación de exteriores e interiores, etc.). De todos modos, hay una gradación muy notable entre el "Don Juan Tenorio" de 1908 y el "Don Juan de Serrallonga" de 1910. En la primera, la fidelidad a la obra teatral nos sitúa en las proximidades del teatro filmado (sólo en las proximidades, pues hay recursos que no son teatrales, sino estrictamente cinematográficos); en la segunda, al salirse de los cánones del teatro, se consigue una narración fluida y variada, cargada de acción, alternando las cabalgatas por la montaña agreste de las Guillerries con las escenas de interiores en palacio. En "Don Juan de Serrallonga" no quedan vinculaciones al espacio escénico; el relato transcurre por cauces propios del cine con normalidad. A este gran paso en la expresión cinematográfica se suma el que "Don Juan de Serrallonga" es nuestra primera película en episodios (cuatro episodios, de 300 metros cada uno), anuncio de lo que será el film de aventuras tanto por ciertas semejanzas temáticas como, sobre todo, por aspectos formales y de distribución en series.

A los films dramáticos realizados por Narcís CUYÀS para "IRIS FILMS" en 1910-1911 y a los propósitos artísticos de esta productora ya nos hemos referido más arriba. También Cuyàs reunió a los grandes de la escena como Enric GIMENEZ, Margarita XIRGU, Joaquín CARRASCO, Arturo BUXENS. En sus películas alternan los dramas (o melodramas) costumbristas ("Amor heroico" y "Tragedia torera") con los históricos de corte romántico ("Don Alvaro o la fuerza del sino", "Mar i cel" y "La muerte del tirano"). Desgraciadamente no contamos con ninguna copia de estos films para poder juzgarlos con precisión, pero basándonos en las referencias de

la prensa de la época, se puede afirmar que fueron de notable calidad y evidente ambición artística.

2. 1. 4. DISTRIBUCION Y EXHIBICION

A.- DISTRIBUCION

Si repasamos las casas distribuidoras en Barcelona durante el período 1906-1910 (28), por más que sean más bien escasos los datos que sobre su actividad han llegado hasta nosotros, tenemos la inmediata impresión de que el cine en nuestra ciudad -y en toda la red comercial a que llegaban las empresas barcelonesas- había crecido y se había robustecido en aquellos años. Esto se ve más claro si comparamos la situación en este período con la del anterior. La consolidación de la red comercial se puede comprobar en cuatro aspectos: a) afianzamiento y desarrollo de sucursales de casas extranjeras; b) mantenimiento de todas las casas distribuidoras barcelonesas de la etapa anterior; c) creación de nuevas empresas de distribución; d) establecimiento del sistema de alquiler.

a) Apertura de sucursales de casas extranjeras.

Comparado con el período anterior (1896-1905) se observa claramente que las grandes casas francesas establecieron en Barcelona sucursales muy activas y bien equipadas; las italianas, por su parte, empezaron a hacerse presentes en el mercado español en la época que aquí consideramos (1906-1910).

(28) Recuérdese que la lista de casas distribuidoras y todos los datos que sobre ellas hemos podido encontrar están recogidos en los apéndices correspondientes a esta etapa.

La casa "Lumière", vinculada en la primera época a los fotógrafos "Napoleón", prácticamente dejó de funcionar como productora, pero continuó teniendo gran importancia en el suministro de placas fotográficas y película virgen.

También "Méliès" contaba con una agencia en Barcelona, al frente de la cual estaba Baltasar ABADAL desde los comienzos del siglo. La agencia barcelonesa de Méliès debió funcionar hasta que éste fue absorbido por Pathé, pues se conserva correspondencia de Méliès con Abadal de 1907.

"Pathé", que desde los primeros años del cine había contado como representante en Barcelona con Macaya y poco después con la sociedad Macaya-Marro, al poco de fundarse la "Hispano Films" -es decir, hacia el año 1907- instaló una sucursal propia en Paseo de Gracia, dirigida por el francés Louis GARNIER hasta su muerte en 1915 (?). Al frente de programación trabajó a partir de 1909 en esta sucursal el que había sido ayudante de Chomón, Jesús SORIANO. Además de venta y alquiler de películas, la casa "Pathé" en Barcelona produjo películas ella misma o por encargo (según hemos visto que hizo en el contrato con Segundo de Chomón) y adquirió otras para su distribución mundial.

Otra importante casa productora francesa que montó sucursal en Barcelona en estos años fue la "Gaumont" de París. Entre 1905 y 1907 se había dedicado sobre todo a la venta de películas y aparatos "Cronophon" que, mediante la sincronización de discos, permitían un primitivo cine sonoro; para este sistema produjo en Barcelona algunos films sobre frag

mentos de zarzuelas y óperas, de cuya filmación se habían encargado Ricardo de Baños y Fructuós Gelabert. Fue director de la casa "Gaumont" en Barcelona M. Henri HUET, uno de los hombres de negocios más activos en nuestra cinematografía. La realización de films, particularmente de actualidades, corrió a cargo de los prestigiosos operadores barceloneses José GASPAR y Francesc PUIGVERT. De la casa "Gaumont" y refiriéndose a esta época, dice la revista "Arte y Cinematografía" en su número extraordinario de 1936: "Don Enrique Huet desarrolló entonces sobre todo el territorio español una organización comercial muy perfeccionada con subagencias que, guardando relación con la importancia de los negocios en aquella época, no tenía nada que envidiar a las más importantes organizaciones de hoy. Uno de los motivos del éxito de la organización comercial creada por D. Enrique Huet fue que no se limitaba a presentar las excelentes películas producidas por la casa Gaumont, sino que ya entonces seleccionaba entre todos los productores independientes las películas susceptibles de interesar al público español."

El primer intento de establecerse en firme una casa italiana en Barcelona abriendo sucursal, es del año 1909. La casa "Itala Films" de Turín envió como representante a D. Jacinto DOCLIOTTI GAVOTTI. Aunque la sucursal tuvo corta vida (apenas un año), el señor Dogliotti se quedó en Barcelona y constituyó sociedad con D. Joaquín BAIXAS, siendo representantes de "Lux Films" de París y "Latium Films" de Roma. Así se iba iniciando la entrada del cine italiano en Barcelona, que tanta influencia tendría en los años de la Guerra Mundial y los inmediatamente precedentes.

b) Fortalecimiento de las anteriores casas distribuidoras barcelonesas.

Baltasar ABADAL siguió con el negocio de alquiler, trasladándose de la Rambla de Canaletas a Canuda 45-47, bajos; trabajaban por esos años en la casa "ABADAL" Jaume COSTA y Joan ARBAT como viajeros y agentes de ventas. No sólo continuó, sino que incrementó su empresa José GURGUI con nuevas representaciones; el domicilio social de esta casa era Peseo de Gracia, 56. Lo mismo sucedió a "FUSTER Y ALICART", con los que empezó a trabajar José CUBAS como operador del cine "La Maravilla"; en 1910 Juan Fuster se unió a Chomón para crear el estudio de filmación "CHOMON Y FUSTER" en c/ Cortes, 437. Y, finalmente, también adquirieron un mayor desarrollo las empresas de MARTIN DEL OLMO (quien en 1909 hizo un viaje a Buenos Aires y allí vendió directamente nada menos que catorce baúles llenos de películas españolas!) y de A.VICENS. En una palabra, ninguna de las casas distribuidoras barcelonesas del período anterior desapareció en éste; es más, todas ellas vieron aumentar considerablemente el volumen de sus negocios.

c) Creación de nuevas distribuidoras barcelonesas .

Ya hemos visto, al referirnos a las casas productoras "Films Barcelona (Empresa Diorama)" e "Hispano Films" (constituídas como tales en 1906) que actuaron a la vez como distribuidoras de sus propias películas y representantes de casas extranjeras. Fue más potente la sección de distribución de "Hispano Films" -representante de casas tan importantes como Urban, Eclipse, Radios y Raleigh & Robert- que, hasta el año 1909, aparece también anunciada como "Marro y Tarrè S. en C."

Destaca igualmente la entrada en la escena de la distribución de uno de los más activos hombres de negocios en nuestra cinematografía, D. Juan VERDAGUER i MOTA. Se inició como representante de la casa "Eclair" en 1907, empezando el alquiler de películas en 1909. Aunque participó en la creación de la casa productora "Iris Films", su principal actividad fue en el campo de la distribución. De él se dice en la revista "Arte y Cinematografía": "Representó a las más importantes casas editoras italianas e introdujo en el mercado español las producciones de las que actualmente son famosas editoras americanas. Fue el primero en establecer sucursales en España, Portugal y Cuba, formando así una red extensísima para la explotación del material que se le encomendaba o explotaba por cuenta propia". (29)

En 1909 se anuncia una nueva casa: "CATHALONIA. Lloguer i venda de películes, aparells i accesoris cinematogràfichs. Carrer de Sant Pau, n. 17, pral, dreta". (30) Por las mismas fechas también se inició en el mundo cinematográfico J. CASANOVAS MALET como exportador de films para Portugal y países latinoamericanos.

d) El alquiler de películas.

Uno de los hechos que más influyeron en el campo de la distribución -y, en consecuencia, en toda la cimentación económica de la in-

(29) "Arte y Cinematografía" n. 400, número extraordinario, 1936.

(30) "Cu-Cut!" Calendari. 15 gener 1909.

dustria del cine- fue la adopción del sistema de alquiler de películas. Hasta 1909 aproximadamente las cintas se vendían directamente para su proyección en los cines. Esto determinaba que la expansión del cine fuera relativamente lenta (cada sala debía disponer de un "stock" amplio de películas), muy ligada a la marcha de los laboratorios de las casas productoras (puesto que había que hacer copias a medida que se recibían los pedidos) y que los distribuidores hicieran función principalmente de agentes de venta de las casas productoras. A medida que se fue imponiendo el sistema de alquiler cambió sustancialmente la situación anterior y las empresas distribuidoras se convirtieron en grandes intermediarios entre el punto inicial realizador-productora y el punto terminal empresarios de sala - público. Naturalmente, el movimiento del producto se había agilizado y los riesgos del exhibidor quedaron reducidos; pero los grandes beneficiarios de esta nueva situación fueron los distribuidores que, montando un almacén bien surtido y organizando una buena red comercial, guardaban en sus catálogos y carteras de pedidos el futuro de nuestra cinematografía. Buena prueba de ello es que, cuando les fue mucho más beneficioso comercializar las películas extranjeras, especialmente las americanas, poco escrúpulo tuvieron en dejar que se hundiera la producción nacional.

B.- EXHIBICION

El cinematógrafo invade la ciudad.

La manera más directa de comprobar la rápida expansión y extraordinario auge del cine en nuestra ciudad es pararse unos momentos a

considerar el número de salas de cine que había ya en la etapa de 1906 a 1910. No vamos a dar aquí una lista de nombres de cines y su localización, pues para eso hemos elaborado el apartado correspondiente en los apéndices. Basta con repasar en la prensa diaria las secciones dedicadas a teatros y espectáculos en general, para hacernos una idea del impacto que produjo tan repentina expansión del cinematógrafo. Los defensores del teatro estaban alarmados y así lo dicen una y mil veces en sus artículos. Seleccionemos unos párrafos de la prensa de aquella época; sólo una muestra, pues la reproducción de todas las referencias que hay sobre este asunto se haría interminable. Ante la lectura de los textos siguientes creemos que huelgan comentarios.

"(El día de Navidad) En los diez o doce cines que pueden hallarse de la Rambla de Santa Mónica hasta la Gran Vía, la gente llenaba el local, la sala de espera, el vestíbulo y las aceras hasta la mitad de la calle (...) Una vez acabada la sesión los espectadores de la siguiente se abalanzaban en espantoso torbellino en el cual se perdían sombreros, chales... mientras los niños lloraban y las mujeres chillaban (...) Así es la moda y así son las mayorías" ("La Vanguardia", 27.12.1906, p.6)

"Un propietari'm deya l'altre dia: -En quant se reuníxi la Junta General jo proposaré qu'en el Liceo s'hi instalí una companyia de gènere xich y un cinematògraf. Que no sufreixin detriment els sagrats interessos de la propietat" ("L'Esquella de la Torratxa", n. 1436, 6.7.1906, pp. 464-5)

"Occupacions d'un bon barceloní en diumenge: A missa, a Can Parés, a comprar el tortell, al cinematògraf y... a

sentir petar la bomba." ("Cu-Cut!" n. 245, 31.1.1907, p. 76)

"Y també cal qu'el nostre públich pagui'ls esforços de les empreses, dexant el cinematògraf com un espectacle de passa-temps lleuger y no prenentlo, com fa ara, per única delectació del esperit. Està bé qu'hi hagi cinematògrafs, però no qu'ho invadixin tot... Quatre fustes, uns centenars de cadires, un llençol y un aparell de projeccions y ja tenim el cinematògraf fet y'l públich invadintlo, sense tenir en compte'l perill de morir rostit a la primera ocasió..." ("Ilustració Catalana" a. VI, n. 276, 13.9.1908, pp. 629-630)

"... Després d'una lluyta corps-a-corps, el 'cine' ha vensut al teatro, clavant el primer una estocada mortal al segón en el cor, o sigui a la taquilla. Un formidable exércit de quaranta o cinquanta cinematògrafos sosté un atac en tota la línia contra'ls dotze o quinze teatros que funcionen diariament. Els cinematògrafos compten ab una arma terrible: la baratura. Aquesta arma els està donant la victoria" ("L'Esquella de la Torratxa", n. 1571, 5.2.1909, pp. 85-86)

"Y, no obstant, el cinematògraf trionfa, y al devant dels locals hont s'hi exhibexen pelícoles, s'hi veu sovint que s'esperan automòvils y cotxes, mentres que dels nostres teatros fins els pesseters n'han desaparegut, per que saben que no hi tenen la vida" ("Ilustració Catalana", a. VII, n. 314, 6.6.1909, p. 334)

"Per lo demás, en qüestió d'espectacles, el genre ínfim, en la seva mesquina accepció de les varietats barrejades ab el cinematògraf, és lo que impera arreu, mantant fins al genre menut..." ("Ilustració Catalana",

n. 318, 4.7.1909, p. 396) (31)

Los locales y las sesiones de "cinematógrafo".

Una breve evocación nos parece aquí necesaria. Cambiemos por un momento la gris monotonía de la prosa académica por el estilo jugoso y rancio de Alexandre FONT, que nos lleva a una sesión de cine allá por el año 1906 desde las "Páginas festives" del semanario "Joventut".

"Es dia de festa.

El vestibul del 'Cinematógrafo Maravilloso' se troba ple com un ou. L'empleat que despatxa les entrades no pot arribar a donar l'abast.

- Cinch entrades!

- Jo sóch primer, mestre.

- No sé si ho sab que jo ja fa mitja hora que m'espero.

- Donchs jo fa tres quarts.

- Dues de preferencia!

- Una!

- Quatre!

El públich vinga ferse la competencia pera arribar a la 'taquilla' y el 'taquillero' vinga anar separant entrades del talonari.

L'atmósfera comença a ferse irrespirable.

De prompte un empleat obre la porta d'accés a la sala de projeccions, se sent un 'ara!' sortit de cent boques

(31) Los subrayados son nuestros.

a la vegada, y la gent se precipita tumultuosament cap a la esmentada porta. No li fa res a n'aquella senyora'l quedar macada a conseqüència de les empentes: la qüestió es l'entrar aviat pera tenir bon 'puesto'! Què se li endona a n'aquest menestral que'l trepitgin y fins li estripin l'americana, si es un dels primers que ha lograt entrar! Y a n'aquestes noyes, qué'ls importa que'ls hi rebreguin els vestits! Lo essencial es el veure les pelicules.

- Faci el favor de no apretar! - fa un senyor petitó y rabaçut.

- ¿Què enrahona? si el que apreta es vostè.

- Jo no faig altra cosa que tornarli la pilota. Vostè ha començat.

- Calli, home, calli. Ab qui té de queixarse es ab el que va fer aquesta porta sense pensar en vostè. Tot lo que li sobra d'alçada li falta d'ample.

- Home, 's coneix que vostè deù haver provehit de campanes a totes les iglesies d'Espanya.

- ¿Per què ho diu això?

- Perque's veu que quan anava a estudi s'hi dedicava constantment a fer 'campana'. Aposto qualsevol cosa que'l mestre guanyava la mesada molt descansadament ab vostè.

- No insulti, que no hi té cap dret.

- Vosté es el que té la llengua massa llarga.

- Això no m'ho dirà al carrer!

- Li repetirè allí hont'ho tingui per convenient!

La cosa sembla que vol embolicarse, mes al arribar aqui la disputa, els dos espectadors busca-rahons son emesos per la riuada humana cap a dintre la sala d'espectacles, y ni un ni altre's recorden més de l'incident.

Al estar tothòm instalat comença la simfonia, tocada en un piano atrotinat y greixós per un pianista no menys

greixós y atrotinat que'l piano.

Per fi, y després d'haver inferit greus ofenses a l'art de Mozart, s'apaga la electricitat y un subjecte ab cara d'investigador del 'timbre' cessant, comença:

- 'Señores, va á dar principio á la sesión de cinematógrafo.'

'Baño inoportuno!'

El públich, que prevéu ab el titol de la película que aquesta serà de broma, deixa escapar un murmuri d'aprobació.

- Renoy que bé està això!

- Mira, mira, no se'n adona que l'altre se li acosta ab la galleda.

Gran rialla general.

- Quina refrescada!

- L'ha deixat com un peix!

- 'La gruta de las lechuzas'!

- Això es bonich: que surtin forces rates y dimonis.

- Mare, tinch por; anèm que no ho vull veure més.

- Calla, o si no aquest senyor del cap pelat t'agafarà.

El senyor del cap pelat, al sentir que's parla d'ell, se tomba pera conèixer a la persona que li ha trobat apituts d'espantacriatures, lo que acaba d'esperuguir encara més al nen, que s'arrapa fortament al coll de sa mare.

- Ay mare, fugim!

- Si ho fan per riure, tonto.

- 'Los amores de un gendarme'! -cria l'anuncia-películes.

Y el públich riu ab el xascos que li passen al 'gendarme', s'enterneix ab el 'Secuestro de siete hermanitos', y fins s'indigna ab el 'Robo e incendio en la India'.

Per fi apareix en la tela l'avis de 'último número' al meteix temps que l'empleat del cinematògraf anuncia:

- 'Estreno de la sensacional película titulada'; 'Todo por el Amor!'

Aquesta película sí que té verdader éxit! Hi ha situacions pera tots els gustos: desde una fugida amorosa en un llagut, acompanyada al piano ab un vals 'Boston', fins a una tempestat en alta mar ab soroll de llaunes de petroli. Y eï final... quin final pera emportarsen al públich! Aquell enamorat que per gelosia mata al seu rival, l'empresonament del matador, la escena final representant el suicidi de la dòna que ab el seu cap ple de pardalets ha estat causa de que un home hagi emprès el camí de cà'n 'Taps' y un altre'l de la cárcel 'modelo'!...

- Aquesta sí que m'ha agradat! -diu un subjecte a la seva dòna al sortir de l'espectacle- A mi que'm donguin vistes de 'cinematógrafo' que un pugui apendre. ¿Veus lo que són les dònes? Per mor d'unes faldilles un home de bé que's pert tota la vida, y un altre minyó al cementiri. Ja ho haguera arreglat jo! Una bona vara per les costelles d'aquella bagaça! Ja sôu bona peste les dònes!

- Bé, home, m'ho dius d'un modo que sembla que jo'n tingui la culpa.

- Totes sôu iguals. Si no la feu es perque no teniu ocasió.

- Ay, poca substancia!

- Vés ab compte a contestar malament.

- Però ¿què t'agafa?

- No ho sóch jo dels homes que's deixen malparlar per la dòna. Proba d'alçar el 'gallo', que ja ho veuràs en arribant a casa!

Lo que pot la sugestió d'un espectacle! La projecció de '¡Todo por el amor!' fins pot ésser causa de una tunda conjugal ab les irremeyables conseqüències d'escàndol pel vehinat y la corresponent visita 'a l'alcalde de barri.

No es bo que la gent de sangs fortes vagi a veure dramas cinematogràfichs; no tothòm té'l caràcter pacifich ni veu les coses ñaix el punt de vista pràctich com aquest bon vellet que ix també ab la seva esposa del 'Cinematógrafo Maravilloso', tot justament derrera'l matrimoni que va disputant.

- ¿T'ha agradat, Madroneta?

- Sí, molt, però això ultim ho he trobat massa trist.

- No'n facis cabal. Tot es passar el rato. Diumenge vinent tornarèm, ¿veritat?

El cinematògraf es la gran institució: pochs quartets, distracció, y estalvi de llum a casa. (32)

(32) "Joventut" any VII, n. 329, 31.5.1906, pp. 340-341. Su autor, Alexandre FONT (Barcelona 1876-1949) se distinguió como buen novelista de costumbres, sobresaliendo en la evocación de ambientes barceloneses.- Otra larga y divertida descripción del ambiente de los cines a principio de siglo puede leerse en el "Cu-Cut!", n. 240, 27.12.1906, pp. 583-585.

Téngase en cuenta que casi todas las descripciones literarias y los primeros artículos de crítica sobre el cinematógrafo se encuentran en periódicos y revistas de medios burgueses. Como tales, no pueden prescindir de una actitud despectiva con respecto al cine, más o menos explícita tras las buenas formas de unas descripciones festivas y aparentemente inocuas.

A la vista de estas descripciones en que los cines aparecen todavía como semibarracas de madera, con entarimado y sillas de madera, cabinas de proyección sobre plataformas también de madera, con puertas estrechas y aglomeraciones de público, se entiende perfectamente que se produjeran algunos incendios y que la prensa de la época esgrimiera el riesgo de incendio como una de las armas más eficaces contra el cine. En Barcelona no hubo entonces catástrofes que costaran la vida de los asistentes, pero sí se produjeron en 1908 dos importantes incendios que estuvieron a punto de convertirse en tragedias: uno en el Palacio de las Arenas, frente a la Plaza de Toros; otro en el Teatro Principal de Gracia durante una proyección de cine. La prensa dio la noticia con todo detalle, insistiendo en que las autoridades debían tomar medidas sobre la seguridad de estos locales e invitando al público a abandonar aquellos cines que no parecieran seguros. (33)

(33) Ver, por ejemplo, "La Vanguardia" y "El Diluvio" de 24.8.1908. Los mismos periódicos ya habían advertido antes sobre estos peligros a propósito de otro siniestro en un cine de Boyertown (Pensilvania) ("El Diluvio" 16.1.1908 y "La Vanguardia" del día siguiente). Antes, en 1906, se produjo un conato de incendio en el "Olimpia" y, debido al pánico de los asistentes, hubo bastantes heridos ("L'Esquella de la Torratxa", n.1426, 4.5.1906, p. 294).

Especial encono encierran los comentarios de la "Ilustració Catalana" y de "L'Esquella de la Torratxa", donde se decía:

"... A ciutat, els xiulets ens digueren que era un incendi. Cremava'l Teatro Principal de Gràcia... El teatro estava degradat, com l'altre Principal, rebaixat a cinematògrafo; y la beta del cinematògrafo li va calar foch". (34)

"El cinematògraf és el perill del teatre. L'altre dia l'incendi d'unes películes va provocar la destrucció del Principal de Gràcia. Això es un símbol: el cinematògraf destruhint l'art dramàtic. Sembla un avís: el segón. Per que fa poch que a la Gran Via de les Corts Catalanes, tocant a Les Arenes, va cremarse també un local hont se donavan sessions cinematogràfiques. Potser es una brutalitat lo que vaig a dir. Però jo, amant del teatre, en vista del abús de cinematògrafs, quan se'n crema un y no hi hà desgràcies personals, sento una mena de satisfacció, per l'istil del que dèu sentir tot artista quan se crema un cromó dolent. Car en general, el cinematògraf, quan no's reduheix a la presentació d'espectacles de naturalesa, de paisatges, d'usos y costums, etc., no es més qu'un seguit de coses arranades sense cap art y, moltes vegades, ni solta". (35)

Sin embargo, no se piense que todos los locales de cine eran tan peligrosos o incómodos. Ni mucho menos. Todas las referencias ante-

(34) "L'Esquella de la Torratxa", n. 1548, 28.8.1908, p. 562.

(35) M. y G. "Les tres empreses. El cinematògraf". "Ilustració Catalana" a. VI, n. 275, 6.9.1908, p. 618.

riores pueden ser válidas para algunos cines del Paralelo y barrios periféricos. Pero la burguesía del Ensanche tenía sus salones bien acondicionados, bien decorados y hasta con programación seleccionada para sus gustos. No faltaba más. Recordemos simplemente que se hacía cine en teatros tan prestigiosos como el Principal y el Romea, que desde principios del cine habían destacado por su "ambiente selecto" las sesiones en casa de "Napoleón" y en la "Sala Mercé" -el "Diorama" tenía un ambiente intermedio, entre selecto y popular- y que en estos años se edificaron nuevas y lujosas salas como "Clavé" (Rambla de Cataluña, 55), "Poliorama" (Rambla de los Estudios, 9; con decorados de MORAGAS Y ALARMA y relieves de Lambert ESCALER), "Beliograf" (Rambla del Centro 36-38 -después llamado "Príncipe Alfonso"- y en Paseo de Gracia 3), "Sala Balmes" (Cortes, 608), el simpatiquísimo "Metropolitan Cinemaway" (Cortes, 605-607) que sería sustituido por el no menos selecto "Cine Ideal", el "Kursaal" (Rambla de Cataluña, 55) o el "Smart" de Gracia (Salmerón, 108). (36) El cine no respetaba fronteras, pero sí "respetaba" las diferencias sociales en sus locales.

(36) Para evocación de viejos cines, consultar los artículos que Jordi TORRAS ha venido publicando en "La Vanguardia" entre 1965 y 1979 bajo el título general de "Viaje sentimental por los cines de Barcelona". Por lo que se refiere a esta época, se pueden ver los que dedica a "Diorama" (18.1.1973), "Cinemaway" (10.3.1973), "Ideal Cine" (17.3.1973) y "Kursaal" (5.4.1975)

Primeras actuaciones gubernativas sobre los cines.

Se quiera o no, los gobiernos han tenido que afrontar de un modo u otro la espinosa cuestión de la policía de espectáculos; y esto desde la antigua Grecia hasta hoy mismo. El cine tanto en su fase de producción como en la de exhibición gozó al principio de una relativa libertad de movimiento aprovechándose de la indefinición oficial sobre el nuevo espectáculo. Pero a finales de la primera década del siglo el cine se había hecho notar en la vida pública no como un espectáculo más sino como el espectáculo popular por excelencia. Ya no cabía ignorar locales que se abrían por todos los puntos de la ciudad y que eran frecuentados por todo tipo de públicos de todas las edades. La prensa desarrolló una campaña, con todos los medios a su alcance, en pro de medidas gubernativas... Y éstas llegaron.

"CINEMATOGRAFOS CERRADOS. Parece que el nuevo gobernador civil Sr. Ossorio va a intervenir más seriamente en la cuestión del mal estado que ofrecen algunos teatros y cinematógrafos. Para ello, el Sr. Ossorio ha reunido a varios empresarios de cinematógrafo y ha acordado el cierre provisional de algunos locales hasta que no reúnan los requisitos necesarios. Los cines con órdenes de clausura son: Napoleón, Salón Variedades, París, Buenavista, Clavé, Soriano, Mercè y Palacio de la Ilusión" ("El Diluvio", 30.7.1907, edic. de la mañana, pag. 9)
(37)

(37) La misma noticia está recogida también en "La Vanguardia" (2.8.1907) y en el Memorandum del año anterior de "L'Esquella de la Torratxa" publicado el 3.1.1908.

Parece que el gobernador D. Angel Ossorio fue quien más se preocupó por hacer cumplir determinadas normas de policía de espectáculo según confirman las siguientes "notas locales" de "La Vanguardia":

"El gobernador civil, en su recorrido de inspección por varios cines de Barcelona, multó por valor de 250 pesetas al cine 'La Maravilla' por tener más filas de butacas de las que caben reglamentariamente en el local" (La Vanguardia, 10.6.1909)

"El gobernador D. Angel Ossorio, en vista de 'la multiplicidad de cinematógrafos, la extensión y la diversidad de los números que en ella se ofrecen...' resuelve que resulta injustificada la costumbre de las mujeres de usar sombrero en dichos locales" ("La Vanguardia", 28.6.1909)

No hicieron los hombres mucho caso de la prohibición gubernativa de fumar en el cinematógrafo y tampoco debieron andar muy sumisas las mujeres en el delicado asunto de prescindir de sus sombreros. Así se desprende de un artículo aparecido en "El Diario de Barcelona" (30.4.1910), firmado por "un barcelonés" -bastante furibundo por cierto, según el tono de su escrito- que protesta por los abusos que se cometen en las salas cinematográficas; desde el incumplimiento de las normas fijadas por el gobernador (no fumar, normas sobre alumbrado o sobre los sombreros de las mujeres) hasta el espectáculo denigrante que supone 'la avalancha de gente empujándose para poder sentarse en un buen lugar.

Anécdotas aparte, la más importante disposición gubernativa específicamente sobre salas de cine emanada en estos años fue el Real De-

creto del Ministerio de Gobernación del 14 de febrero de 1908 sobre cinematógrafos. De su parte dispositiva extractamos los siguientes artículos:

"Art. 1º Los pabellones provisionales destinados a cinematógrafos habrán de construirse con materiales incombustibles y con la solidez suficiente para garantizar su estabilidad. Los edificios que para el mismo se construyan con carácter permanente se ajustarán en un todo a las prescripciones del reglamento de teatros y a las de este decreto.

Art. 2º Las maderas que entren en la construcción de los cinematógrafos en puertas y ventanas se pintarán con substancias incombustibles...

Art. 3º Dichos pabellones constarán solamente de planta baja, permitiéndose para la música la construcción de una tribuna, que en ningún caso podrá habilitarse para el público.

Art. 4º El edificio deberá ser independiente de las edificaciones contiguas y estar completamente separado de ellas...

Art. 5º Además de las puertas de entrada y salida de las fachadas, deberán tener los pabellones de cinematógrafos puertas laterales a las zonas de aislamiento, las cuales tendrán amplias salidas a las calles...

Art. 6º El local tendrá todos los servicios necesarios para la extinción de incendios...

Art. 8º Como en los edificios destinados a espectáculos públicos, se prohibirá fumar en la sala de espectadores de los cinematógrafos, en todas sus dependencias

y en el camarín o cabina.

Art. 9º El camarín o cabina que ha de contener el aparato de proyecciones deberá estar separado un metro por lo menos de la sala del público y construirse con fábrica de ladrillo, proveyéndolo de una chimenea de tiro...

Art. 11º En el techo del camarín y en dirección por donde pasa desarrollada la película se colocará una boca de regadera con presión suficiente, y su llave, para sofocar un incendio en su comienzo.

Art. 13º En este camarín habrá dos únicos operadores, de los que uno estará exclusivamente encargado de arrollar las películas en términos de que sólo esté desarrollada cada vez una banda de celuloide...

Art. 14º El cuadro distribuidor de luz podrá estar dentro del camarín, para su fácil manejo; pero en la sala de espectadores habrá alumbrado supletorio de bujías encendidas durante las proyecciones..." (38)

(38) Real Decreto reproducido parcialmente en "Anuario Cinematográfico de España, 1916" Editado por José SOLA GUARDIOLA de la revista "Mundo Cinematográfico", pp. 428-431.

2. 1. 5. LA CRITICA "DEL" CINE

Trataremos aquí sobre crítica "del" cine, esto es, del hecho cinematográfico, del cine como fenómeno, como espectáculo nuevo e invasor. Y es que -digámoslo de entrada- en la etapa que ahora estudiamos no hay crítica de películas. Las películas de esta época sólo eran objeto, a lo sumo, de noticias breves o referencias de pasada. Si los comentaristas de las secciones de espectáculos en diarios y revistas negaban carta de ciudadanía al cine, ¿qué sentido tenía comentar aquellos films que apenas alcanzaban el cuarto de hora de duración?

Sobre el cine en general sí se habló y mucho. Era imposible el silencio de los críticos que, según decían constantemente, se encontraban frente a teatros desiertos, mientras a las puertas de los cines se agolpaba la multitud o esperaban los coches la salida de los asistentes. Pero antes de resumir la reacción de la crítica ante el cinematógrafo conviene que recordemos algunos rasgos de la situación para evitar proyectar nuestros puntos de vista actuales sobre una realidad que era muy distinta a la de ahora.

Planteamiento de la cuestión

Si nos trasladamos a los años 1906-1910, podemos comprobar que el fenómeno del cine se planteaba pura y simplemente como la llegada de un recién nacido, o un imberbe de diez años que, sin etiquetas que ga-

rantizasen su "calidad cultural", invadía la ciudad y se llevaba un público masivo al que ningún otro espectáculo tenía acceso, al menos, con tanta frecuencia y amplitud. Circo, variedades, music-hall o toros tenían su área delimitada y no suponían un riesgo directo para el teatro. Pero el cine empezaba a hacer estragos en las taquillas de los teatros barceloneses... Y eso ya era pinchar hondo.

Para colmo, el que triunfaba era un forastero, un advenedizo al mundo del arte. El cine había nacido del mundo de la técnica y había sido acogido por fotógrafos, artesanos y técnicos. ¿Cómo podía pretender hacerse pasar por arte? A lo sumo conseguiría pasar por un mal sucedáneo para las masas populares, y nada más. Buena prueba de su "baja condición" la daba el público "bajo" que llenaba el cine de empujones, gritos y comentarios de "baja estofa"... No insistamos más. El cine, tanto por sus padres y ascendientes como por las amistades que lo frecuentaban, estaba a miles de leguas del teatro burgués, la "alta comedia". (... Y a nadie se le ocurría -exceptuando algún inteligente heterodoxo como Gabriel ALOMAR- que las raíces del teatro también se hunden en la tierra del pueblo).

Bajo otro punto de vista, el cine jugaba con ventaja para su implantación. Sólo hacía falta un espacio relativamente amplio (de una barraca de feria a un gran salón), el proyector y una sencilla instalación eléctrica. La compañía de teatro venía convertida en celuloide y encerrada en cajas metálicas. Tampoco la "fabricación" de films (obsérvese que la terminología del cine estaba mucho más relacionada con la técnica y la industria que con las artes consagradas) ofrecía grandes dificultades: un aparato "tomavistas" y el mundo entero como escenario; después, unos labo-

ratorios para "tirar copias". Producir y reproducir, palabras mágicas de la industrialización invasora.

Las condiciones materiales que ofrecían los primeros cines no eran nada atractivos para la burguesía que tomaba el té en las distinguidas cafeterías "Maison Dorée", Continental, Suiza, Turín, "Lion d'Or" o, lógicamente, en "The English Tea-Room" de la Plaza de Cataluña. La mayoría de los cines eran entonces salas mal acondicionadas, con poca ventilación y demasiada oscuridad, puertas estrechas y sillas ruidosas de madera, a cuyos ruidos sumábanse los de vendedores y público, los acordes del piano u órgano, las voces del explicador... que hacían del cine "mudo" el espectáculo menos mudo del mundo. Sobre el lienzo blanco danzaban imágenes y luz con un titileo característico (debido a la poca fijación de la cinta frente a la ventanilla del proyector). Y todo rápido, muy rápido... Normales eran las sesiones de veinte películas una tras otra. De la admiración, al llanto, la risa y el pataleo no había más transición que el tiempo que necesitase el operador para volver a cargar su máquina.

Y las películas... no eran ninguna maravilla la mayoría de ellas (como tampoco lo son hoy). Repasemos. Los asuntos triviales del comienzo -unos niños comiendo, un tren o barco que entra o sale de la estación o del puerto, una multitud que también entra o sale de una fábrica o de una iglesia...- ya habían pasado a la esfera de lo privado. Las cintas de fantasía tampoco tenían ya más interés que el escaso que pudieran despertar sus "trucos" (películas "a trucos", decía D. Louis Garnier). Lo que predominaba ahora eran actualidades y documentales, films cómicos, algún robo o atraco y mucho melodrama. Situémonos por un momento en la ópti

ca de la intelectualidad burguesa: melodrama y películas cómicas eran burdas e ínfimas degradaciones de dramas y comedias; las cintas de actualidades y documentales podían justificar pasar alguna vez por el cine, pero quizás no valía la pena tanta molestia, teniendo en casa diarios, revistas, postales y -lo que es más importante- billetes para poder ir donde apeteciera.

Pues bien, con tales atributos de espectáculo "popular" entra el cine en la escena barcelonesa de comienzos de siglo. ¿Y cómo estaba la escena barcelonesa por aquellas fechas? Un movimiento modernista que, tras el impulso renovador inicial, se estaba diluyendo en idealismos soñolientos y en la dispersión de sus representantes; un "noucentisme" que todavía no había cuajado; un teatro catalán que se resolvía en intentos plausibles frente al teatro castellano o castellanizado... Y de golpe, llega el cine, da al traste con las "culturizaciones" programadas desde el poder y la intelectualidad, y se lleva al público. ¿Qué decir? ¿Qué hacer? Primero, resistir; después, asimilar como mejor se pueda.

Con todo lo que llevamos dicho no queremos justificar la postura de rechazo que en gran medida manifestaron críticos e intelectuales, pues siempre se tiene la ilusión de que el intelectual sea capaz de "prever" al otro lado del presente avasallador. Lo que pretendemos es comprender la normalidad de sus reacciones. Para ser exactos, habría que distinguir entre los juicios de intelectuales que miran al fondo de la cuestión y de otros profesionales de la crítica que se agarran a las ramas más efectistas y superficiales de los hechos. Nosotros así lo haremos en este trabajo: resumiremos a continuación aquellas críticas más periféricas -aunque

aparentemente más duras- y dejaremos para el final de este capítulo las opiniones mucho más matizadas y profundas de nuestros hombres de letras.

Ataques al cine (críticas y rabiets)

Cuando, después de haber leído un centenar de notas críticas contra el cine de esta época, se pasa a resumirlas, queda una sorprendida por la falta de variedad y de originalidad que manifiestan. Todo queda reducido a cuatro acusaciones genéricas, repetidas hasta la saciedad.

El primer capítulo de ataques se refiere al ambiente de los cinematógrafos y a las condiciones materiales del espectáculo. Son frecuentes las descripciones en tono despectivo de las sesiones de cine y de su público. Buen ejemplo de ello es el texto del escritor costumbrista Alexandre FONT que hemos transcrito más arriba. No queremos reiterarnos. Sólo una observación: cuando los escritores querían describir el ambiente de un cine, siempre recurrían al Paralelo. ¿Por qué? Porque antes de hablar mal de un cine del Ensanche, era preferible ignorarlo y guardar silencio, y si la víctima del ataque había de ser popular, lo más a mano que se tenía era la zona tangencial del Paralelo.

Dentro de las condiciones materiales de los locales lo que más se criticaba era el peligro de incendio y la falta de seguridad en caso de un siniestro. Ya hemos hablado también de ello y de las justificadas y airadas reacciones que despertaron sucesos como la falsa alarma de incen-

dio en el Olimpia (mayo de 1906) y los incendios del cine Las Arenas y el Principal de Gracia (enero y agosto de 1908) o Craywinckel (mayo de 1909).

Hay también algunas críticas o, más bien, ataques a la oscilación de las imágenes y de la luz sobre la pantalla. Este asunto fue objeto frecuentemente de comentarios satíricos como el que sigue:

"... La companyia prou era bona però la gent del poble, d'ensà que tenia cinematògraf permanent, havia aburrit el teatre ab veritable satisfacció del òptich de la plasa. Perquè el òptich de la plasa era cabalment l'empresari del cinematògraf, ab el qual s'hi feya la barba d'or, y no precisament per lo que'l cinematògraf li donava, sinó pels beneficis que li duya al establiment d'òptica, a causa del augment en el consum d'ulleres.

Y ara no't creguis, benvolgut lector, que això sigui un xisto para fer bonic: això es la veritat pura y rasa, constatada a Paris y a Nova York y per tot arrèu hont hi hà òptichs y cinematògrafs, com ho comprova una estadística publicada darrerament per un oculista berlinés, segons el qual el cinematògraf ha fet doblar el nombre de malalts de la vista..." (39)

De los efectos nocivos del cine sobre el organismo humano se pasaba a los más perniciosos efectos sobre el organismo moral de la sociedad y los individuos. Dos focos de perdición: la sala oscura y la pantalla i

(39) "Cu-Cut!" n. 448, 22.12.1910, p. 805.

luminada. Veámoslo. El primer ejemplo vale por muchos:

"... ¿Donchs què fa per divertir-se? Perque en Casulleres, dat el seu temperament, bé necessita alguna expansió.

- Y la té l'expansió que necessita. Desde algún temps ensá es assiduo concurrent als cinematògrafos...

- Y ab això's diverteix? ¿En aquest espectacle manso, infantil hi troba gust?... (40)

- No es per l'espectacle que hi va, sinò pels espectadors... ó millor dit, per les espectadores. Con tu sabs, la major part dels cinematògrafos tenen cadires sense brassos, que permeten asseure's cama assí, cama allá del asiento. Ab lo qual, si's té al costat una espectadora que prengui varas, se poden establir uns contactes deliciosos... y d'espectadores que prenen varas n'hi van moltes al cinematògrafo... Apart de això, hi hà'l medi d'extendre l'abric sobre la falda propia y la de la vehina, y no es possible saber, encara que pot ben imaginarse, lo que passa dessota de l'abric. Ja ho diu l'adagi: 'la capa tot ho tapa'. Y com que durant l'espectacle la sala queda completament a les fosques...

- Ara ho entench tot... Y en Casulleres, mentres arriba l'hora de casarse ab la pubilla rica, cultiva l'sport

(40) El subrayado es nuestro.- Obsérvense con atención los adjetivos "manso" e "infantil"... exactamente los opuestos a "macho-hombre". Dejando aparte otras consideraciones, recuérdese que el par "manso-masclé" -¡tan taurino en su origen!- se empleaba mucho en la época aplicado al mundo de las artes: los que arremetían (innovadores -"masclés") y los que se sometían a instancias del pasado ("mansos" = imitadores, servum pecus" de Horacio).

cinematogràfich...!

- Justa la fusta. Y com tu no ignoras qu'es aixerit y té frasses, fins n'ha fet una d'aplicable a n'aquest recreo. ¿Sabs com ne diu? La 'prostitució blanca'.

- Ara comprench perquè li repugnen les obres del teatre modern... No es que las trobi immorals; les troba sosses" (41)

Si las salas de cine invitaban a la corrupción moral, no menos lo hacían las imágenes que se proyectaban en la pantalla. Quizás pueda parecer extraño, pero los dos puntos en que se centraban las críticas al contenido de las películas eran, como hoy, sexo y violencia. La licencia sexual o la violencia se podía practicar, pero no se podía exhibir. Abundan artículos y referencias sobre el particular, como las "Cotidianas" de "Fidelio" en "La Vanguardia" (27.3.1908) en que se lamentaba de que el público ya no iba a admirar, como al principio, la novedad del ingenioso invento de Lumière, sino que acudía a los cinematógrafos con una curiosidad morbosa por crímenes y por todo tipo de habilidades de "la granjería andante"; además, el peligro de la imagen era mayor que el de la letra impresa, pues "no todos saben leer, pero sí todos saben ver". El mismo tono y parecidos argumentos se encuentran en un artículo de Ramón ARMIÑAN "La moralidad en el cine" (El Noticiero Universal, 16.12.1910, edic. de noche) con una coletilla muy elocuente en que, después de aconsejar a las familias que no vayan a tales películas, dice: "el hombre solo, en cambio, es libre, y con arreglo a su conciencia, va a donde tiene por conveniente"

(41) "L'Esquella de la Torratxa", n. 1414, 9.2.1906, pp. 103-104.

(¡Preciosa perla del machismo liberal!).

He aquí un ejemplo de cómo el cine era juzgado a la misma altura que periódicos al estilo de "El Caso":

"Per part de la premsa nacionalista s'ha iniciat aquí a Barcelona una ferma campanya contra aquesta nova escola del crim en forma de periòdich nomenat 'Los Sucesos'. Nosaltres unim la nostra veu y'l nostre vot a favor de campanya tan saludable, més creyem que s'ha de completar. No son sols les arts gràfiques les que sostenen dita escola, sinó que les ajuden en la seva destructora obra, les arts plàstiques. Els cinematògrafs d'aquesta ciutat, s'han convertit d'un temps ensà en 'suplemento viviente' del tals 'Sucesos'. Als uns llegirèu 'Ladrón norteamericano famoso', 'Robo en un tren', 'Crimen misterioso', etc. etc.; es a dir, lo mateix dels 'Sucesos', però encara més real i ab més força de veritat. Aquí teniu, donchs, convertit lo que tindria que ser un medi de cultura donantnos a conèixer costums i aconteixements de paisos nous, convertit en estira-condetes del més repugnant dels setmanaris de la premsa barcelonina" (42)

Sorprende, por fin, que los comentaristas de la época no hicieran críticas al cine desde el punto de vista artístico. La explicación es muy sencilla: Para ellos el cine sólo podía ser aceptado como informativo o didáctico; en cambio, plantearse la mera posibilidad de valores artísticos

(42) "Cu-Cut!" n. 218, 26.7.1906, p. 237.

en cine era algo impensable por el momento. Así no tenían ningún inconveniente en incluirlo dentro del llamado género ínfimo, es decir, una degradación del arte.

"Si aquest estat de esperit dura gaire, anem a marxar dobles cap a la desaparició completa del nostre art (...) En música, el gramòfon o la pianola; en art gràfic, el cromu infecte; en art plàstich, els guixos y biscuyts de comers; en llibros, les noveles detectivesques; en teatre... en teatre rès: el cinematògraf ja subvé a totes les necessitats espirituals de la majoria del públich. ¡Estem ben possats!" (43)

Síntomas de cambio en la valoración del cine.

Seríamos injustos limitándonos sólo a reseñar la actitud de incompreensión y rechazo ante el fenómeno del cine que manifestaron los críticos de la época. Es cierto que la mayoría de sus juicios tenían signo negativo, pero hubo también quienes empezaron a vislumbrar horizontes prometedores y así lo manifestaron.

Del mismo modo que se atacó vivamente a los locales de cine y sus múltiples incomodidades, también se fueron haciendo cada vez más frecuentes los elogios a determinadas salas. Después de la "Sala Mercé" (1904), vino el "Poliorama" (1906), del que comenta "L'Esquella de la

(43) "Ilustració Catalana", any VIII, n. 391, 4.12.1910, p. 784.

Torratxa":

"Ab bon peu ha comensat el cinematògrafo 'Poliorama', instalat fa pochhs días à la Rambla d'Estudis en els baixos de la Academia de Cièncias. La sala, que com à decorat, es lo millor y lo més original que actualment hi hà à Barcelona, se veu sumament concorreguda, aixís com son també molt celebradas las películas qu's presentan en las sessions sempre variadas y amenas. No hi ha persona que deixi de admirar y alabar el decorat artístich del Poliorama degut à la experta ma dels artistes escenógrafos Srs. MORAGAS y ALARMA, dignament secundats en lo que toca als relleus per l'inteligent escultor Lambert ESCALER" (44)

Y por este estilo podíamos seguir aportando comentarios favorables de prensa a otros cines de esta época como "Metropolitan Cinemaway", "Sala Imperio", "Kursaal", "Smart", etc. Las circunstancias iban cambiando: de la barraca se pasaba a salones situados en zonas céntricas, bien instalados, construídos por arquitectos de prestigio y buenos decoradores. Era imposible, por más que se quisiera, ignorar estos hechos.

Alguna vez aparecen tímidas alabanzas a la programación:

"Per la seva capacitat y ses condicions de fresca y comoditat resulta, avuy, aquest (Principal) el cinematògrafo millor de Barcelona. Afegimhi el prurito de l'em-

(44) "L'Esquella de la Torratxa" n. 1460, 21.12.1906, p. 847-848.

presa en presentar pel·lícules sempre noves y interessants y's comprendrà la preferència que'l públich sent per aquesta casa". (45)

Ya hemos indicado que el valor del cine como información de actualidades nunca fue cuestionado, sino que más bien fue considerada la información objeto principal y privilegiado de la cinematografía. Es obvio, pues, que fueran anunciados y reseñados en la prensa de modo elogioso muchos films de carácter informativo. Destaquemos en este punto dos aspectos que llaman la atención: la acogida que dio la Sala Mercé a este tipo de películas (en algunas ocasiones era la propia empresa del cine la que encargaba su filmación) y la labor informativa del "Diario de Barcelona" (el diario que más noticias nos aporta sobre cintas de actualidades).

Las películas documentales abrían también un amplio panorama a la función didáctica del cine, y ello no podía pasar desapercibido a los comentaristas de estos primeros tiempos. Obsérvese el texto siguiente en pro de un cine de aplicación científica, que nos sorprende por su clarividencia en fecha tan temprana como 1906. (Significativamente pertenece a una revista especializada de fotografía, donde el cine no se veía con prejuicios negativos, sino como una culminación del proceso experimentado por la técnica fotográfica en los últimos tiempos):

"Nos preguntamos por qué motivo no se hallan todavía en el mercado películas que resultaran interesantes por su

(45) "L'Esquella de la Torratxa" n. 1591, 25.6.1909, p. 419.

carácter instructivo. Sin embargo, podrían imaginarse multitud de combinaciones que dejarían gratos recuerdos desde el punto de vista instructivo y educativo. Hágase lo contrario de lo que viene practicándose, y en lugar de presentar las escenas inverosímiles, sométase al público un resumen completo de escenas lentas en sucederse y que podrían ser fotografiadas en momentos regularmente escalonados. ¿No sería, por ejemplo, digno de ser admirado en pocos minutos, en uno solo si se quiere, todo el trabajo operado por la naturaleza en la vida de una planta, de un árbol y hasta de una misma persona? (...)

Análogamente podría presentarse el origen, formación, acumulación y desaparición de las nubes. Podría observarse la sucesión de las estaciones en un paisaje en que progresivamente apareciera la nieve en invierno, las flores en la primavera, las mieses en el verano y la caída otoñal de las hojas. Podrían multiplicarse al infinito los ejemplos de asuntos útiles, interesantes e instructivos menos supérfluos que los de actualidad. Señalado el partido que puede dar de sí el cinematógrafo, de desear sería, por los que se hallan interesados en el asunto, que al lado del cinematógrafo divertido que llegaría a cansar, presentasen un cinematógrafo útil e instructivo que llamaría la atención y tendría el apoyo de las personas serias, sensatas y respetables". (46)

- (46) Revista "La fotografía práctica" n. 153, marzo 1906, p. 91-92. Referencias a la importancia formativa del cine documental durante estos años las encontramos también en "La Vanguardia" (21.11.1908, p. 4) y el "Diario de Barcelona" (26.8.1910), y serán muy frecuentes en los años posteriores.

Resulta simpático seguir con ojos de hoy la calurosa polémica que se suscitó en la prensa barcelonesa, en los no menos calurosos días de julio de 1907, sobre una película de carácter documental, proyectada en el cine del Teatro Principal, en la que se mostraban escenas de unas operaciones realizadas por un tal Dr. Doyen. ¿Era legítimo filmar aquellas imágenes desagradables, casi repulsivas, de operaciones médicas? Fuera o no legítimo, el caso es que el público se agolpaba a las puertas del Principal para verlas. Tan discutido fue el asunto que hasta Santiago RUSIÑOL terció en la polémica desde las páginas de "L'Esquella de la Torratxa", remontrándose a elucubrar sobre la permanencia ineludible del realismo en el arte. (47)

Por lo que se refiere a las películas "de argumento", que eran el blanco preferido de casi todos los ataques contra el cine, el panorama estaba cambiando de manera importante allá por los años 1908-1910, y tal cambio había de reflejarse, siquiera pálidamente, en nuestra prensa. Del exterior llegaban noticias de que en Francia se había creado la sociedad "Film d'Art" (1908) en la que participaban destacadas figuras de las letras y actores de la "Comédie Française". La casa "Pathé" -tan activa en Barcelona y en todo el mundo durante estos años- también había creado la "Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.)" para el lanzamiento de su serie de arte, encaminado por los mismos pasos a sus sucursales y filiales, como el "Film d'Arte Italiano". Otra grande francesa, "Eclair", también se dedicaba por entonces al cine de arte, mien-

(47) "L'Esquella de la Torratxa" n. 1492, 2.8.1907, p. 502-503. De nuevo tendremos que hacer referencia a este artículo cuando tratemos de los intelectuales catalanes ante el cine.

tras que "Gaumont", después de probar fortuna con este mismo tipo de películas, adoptaría una línea de más futuro: el drama de ambiente actual ("La vie telle qu'elle est", en competencia con "Scenes of true life" de la "Vitagraph"). De Italia llegaba una película increíble en su grandiosidad: "Los últimos días de Pompeya" (1908) de Luigi MAGGI para "Ambrosio".

Con inusitado detalle da cuenta la prensa barcelonesa los primeros días del año 1909 del estreno en la Sala Mercé del "Asesinato del Duque de Guisa" de Calmette y Le Bargy. Después de mencionar el autor del guión y el reparto, se añadía algún breve comentario elogioso: "además, el pas de la película va acompanyat de música de Saint-Saëns molt escayenta" o "la película se muestra con una esplendidez y justeza histórica incomparables" (48).

A la luz de este importante movimiento del cine europeo se deben juzgar los intentos de las casas barcelonesas "Films Barcelona", "Hispano Films" e "Iris Films" por iniciar un cine "artístico", basado en grandes obras dramáticas de nuestra literatura. Los resultados, en conjunto, no podían ir más allá de los límites que marcaba la estrechez económica de nuestra industria.

Los principales transmisores de estos nuevos aires cinematográficos fueron, sin lugar a dudas, las revistas especializadas en cine, que se convirtieron al principio en los grandes escaparates en que las casas ex-

(48) Ver "Ilustració Catalana" n. 293, 10.1.1909, p. 26; y "El Diluvio", 7.1.1909, p. 15.

tranjeras exhibían con todo lujo de impresión (¡Qué preciosismo el de aquellos viejos impresores!) sus novedades. Para los que estudiamos estos temas, el nacimiento de las revistas de cine en nuestro país es un acontecimiento venturoso pues, a pesar de su notable falta de sentido crítico, constituyen la fuente más directa y completa de las que disponemos. No hemos querido hasta el momento hacer referencia a la aparición de estas primeras revistas porque en realidad su presencia sólo se hizo notar de manera destacada a partir de 1910. Ahora, al concluir el largo apartado que hemos venido dedicando al período 1906-1910, queremos dar cuenta de las publicaciones periódicas pioneras de nuestra prensa cinematográfica:

- "Cinematograph": revista quincenal de información teatral, aparecida el 13 de julio de 1906. Redacción: calle S. Pablo, 196. Barcelona. (La citamos sólo por su nombre, pues de hecho -y paradójicamente- los números que hemos podido consultar sólo trataban de teatro).

- "Cinematógrafo" y "Cinematógrafo ilustrado": hojas informativas semanales aparecidas en Madrid en 1907, dirigidas respectivamente por Andrés ALVAREZ y Ramón MENDOZA.

- "El saltimbanqui" (Madrid, 1908) es una revista quincenal de espectáculos que aporta alguna información sobre cine.

- "La cinematografía española" (Barcelona, 1910): revista de información, que sólo duró un año.

- "Foyer" (Barcelona, 1910) era una revista semanal cinematográfica de escasa extensión -6 páginas-, dirigida por Celestino DUPONT en la Plaza de Letamendi, 27.

- "Arte y Cinematografía" (septiembre 1910) fue la primera gran revista de cine y la que gozó de más merecido prestigio durante su larga vida (1910-1936). Fundada en Barcelona, aparecía con periodicidad quincenal hasta 1921, pasando a ser mensual desde esta fecha. El fundador propietario fue J. FIRMAT NOGUERA y directores artísticos José SOLA GUARDIOLA (hasta 1912) y Joaquín FREIXAS SAURI, siendo jefe de redacción A. GINESTÀ XARPELL hasta 1914 y desde entonces, Andrés PEREZ DE LA MOTA (el popular "FILM-O-MENO"). Sin duda, es la principal fuente de información sobre el cine de esta época tanto en lo que se refiere al cine nacional como al extranjero en nuestro país.

Después de esta ojeada por las referencias críticas de la época a nuestro cine, hemos de concluir como empezábamos: de crítica cinematográfica, todavía nada.

2. 2. SEGUNDA FASE: 1911 - 1914

(HACIA EL IMPERIO DEL MELODRAMA)

Los hechos de la vida social no se ajustan a la vertebración de cronología política con que nos viene dada la historia ni mucho menos se dejan cortar por el cuchillo del calendario. Ambas posibilidades hemos intentado para redondear los límites de este capítulo; pero en ningún caso los resultados nos fueron satisfactorios.

Lo más sencillo hubiera sido hacer coincidir el final del presente capítulo con el final del año 1914. Pero la historia de nuestro cine no se resigna a ser una barra de helado que pueda cortarse al arbitrio de nuestra comodidad clasificatoria. El caso es que el año 1914 se nos presenta bifronte, como Jano: es el final de una orientación en el cine barcelonés (influencia francesa, film de arte, drama histórico...) y, al mismo tiempo, es el principio de nuevas empresas, nuevas condiciones económicas y nuevas orientaciones (influjo italiano, melodrama, etc.). Y ambas caras se superponen si aplicamos una cronología férrea. Si se solapan dos fases distintas del desarrollo de nuestra cinematografía y hacemos un corte radical en este momento de superposición, seremos injustos tanto con una como con otra.

Un criterio aparentemente menos arbitrario hubiera sido llevar el final del capítulo hasta el comienzo de la I Guerra Mundial (julio de 1914) y partir así el año en dos mitades, reflejando a la vez la trascendental importancia de la Gran Guerra para el desarrollo del cine en Cataluña. Pero tampoco la correspondencia resulta exacta. El comienzo de una guerra -fuera además de nuestras fronteras-, por grande que sea su influencia en determinados aspectos socioculturales del país, no marca una fecha exacta para deslindar etapas del desarrollo de éstos.

Por tanto, hemos renunciado en este caso a una separación estrictamente cronológica para poder ser más fieles a la evolución de los hechos. En este capítulo trataremos de aquellos aspectos de la producción cinematográfica del año 1914 (casas productoras, directores o películas) que significan la continuidad con el pasado, mientras que dejamos para el capítulo siguiente aquella otra cara del cine en 1914 que significa nuevas orientaciones ante nuevas circunstancias. De manera más sencilla y concreta: Sacamos de este capítulo la producción correspondiente al año 1914 de ADRIÀ GUAL y de JOSE DE TOGORES y la pasamos al siguiente, porque creemos que la obra de estos dos autores en cine apunta a nuevos horizontes en consonancia con nuevos tiempos. Téngase esto en cuenta a lo largo de las páginas que siguen.

2. 2. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

Como ya hemos hecho en la primera parte del presente capítulo (apartado 2.1.1.), presentamos al comienzo los datos principales de la producción en esta etapa mediante un cuadro esquemático, que nos permite mostrar una panorámica del campo que vamos a estudiar y al mismo tiempo nos ahorra tener que insertar en el texto explicativo una serie de detalles minúsculos, más entorpecedores que significantes. Sobre los criterios de ordenación y datación valen las mismas indicaciones que hicimos allí. Aquí sólo añadiremos dos más:

1ª En aquellos casos -pocos- en que no coinciden fecha de producción y de estreno, incluimos el título de la película en el año de su aparición pública.

2ª Aunque acostumbramos a colocar entre paréntesis otros títulos de la película, si los hubiera, no lo hacemos cuando éstos son muy parecidos (casi idénticos) al que se da.

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1911	- CARMEN O LA HIJA DEL CONTRABANDISTA (Carmen o la hija del bandido)		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1911	- CELOS GITANOS		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1911	- DON PEDRO EL CRUEL	758 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama histórico
1911	- DOS HERMANOS, LOS		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1911	- EJERCICIOS DEL ASILO NAVAL ESPAÑOL		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1911	- JOYERO, EL		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1911	- MADRE, LA	253 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1911	- NOCHE DE SANGRE	206 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama histórico
1911	- SUEÑO MILAGROSO, EL	256 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1911 (?)	- VENGANZA DEL CADAVER, LA		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	
1911	- GRAN SEMANA DE INVIERNO EN RIBAS		NARCIS CUYAS	Cabot i Puig ?	Reportaje actualidad
1911	- ADIOS DE UN ARTISTA, EL		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Drama
1911	- CARCELERAS		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Zarzuela
1911	- DIA DE PEPIN, EL		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Cómico
1911	- FATALIDAD, LA		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Drama
1911	- FLEMA INGLESA, LA		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Cómico

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1911	- HIJA DE GUARDACOSTAS, LA		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Drama
1911	- JUSTICIA DEL REY DON PEDRO		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Drama histórico
1911	- POBRE VALBUENA, EL		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Comedia costumbres
1911	- PULGARCITO (2ª VERSION)		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia
1911	- NAUFRAGIO DEL TRANSATLANTICO "DELHI"		JOSE GASPAR	Gaumont. Barna.	Reportaje actualidad
1911	- CARNAVAL EN PALAMOS	150 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Reportaje actualidad
1911-1912	- CASTILLO DE ARAMPUÑA	135 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911-1912	- CASTILLO DE HOSTALRIC	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911	- CERDANA PINTORESCA		FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig ?	Documental
1911	- DE GERONA A OLOT EN FERROCARRIL	240 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911	- DE SANT FELIU A LA INMORTAL GERONA		FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911	- FIESTA MAYOR DE MANRESA	209 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Reportaje actualidad
1911-1912	- FIESTAS DEL SITIO EN BILBAO	250 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig ?	Reportaje actualidad
1911	- FIESTAS EN LA BISBAL	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Reportaje actualidad
1911-1912	- INDUSTRIAS TEXTILES	400 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig ?	Documental
1911	- MONASTERIO DE QUERALT EN BERGA	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1911-1912	- MONASTERIO DE RIPOLL	190 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911	- LOS PIRINEOS, DE PORT BOU A HENDAYA (Pirineos, de Port Bou a Andorra)	1200 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911	- ROMERIA A SANTA CRISTINA		FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Actualidades
1911	- TARRAGONA MONUMENTAL	190 m.	FRUCTUOS GELABERT	Cabot i Puig	Documental
1911	- AVIACION DE MME.DUTIEU EN BARCELONA (Aviación en Barcelona)		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- BENDICION DE LAS PALMAS		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- CARRERA DE AUTOMOVILES "COPA DE BARCELONA".		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- CATASTROFE FERROVIARIA EN LA LINEA DEL NORTE ENTRE VILADECAVALLS Y OLESA DE MONTSERRAT.		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- CONCURSO DE "VOITURETTES" EN EL TIBIDABO.		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- CORRIDA DE TOROS DE LA PRENSA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- DESCARRILAMIENTO DEL TREN DE VALENCIA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- ENTIERRO DEL ARZOBISPO DE TARRAGONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- EXCURSION A LAS RUINAS DE AMPURIAS		(?)	(?)	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1911	- INAUGURACION DE LA EXPOSICION DE BELLAS ARTES		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- INCENDIO EN LA CALLE DE LA RIERETA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- JURA DE BANDERA EN BARCELONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1911	- MANIOBRAS DE LA ESCUADRA ESPAÑOLA EN ROSAS		(?)	(?)	Reportaje actualidad

1912	- AMANTES DE TERUEL, LOS		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama histórico
1912	- CARETA VERDE, LA (?)		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1912	- DOÑA LAURA Y SUS PRETENDIENTES		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Cómico
1912	- MANO DE JUANITA, LA		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Cómico
1912	- BIOMBO DE CAGLIOSTRO, EL		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia
1912	- FARSA DE COLAS, UNA		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Comedia Costumbres
1912	- GUSANO SOLITARIO, EL		SEGUNDO DE CHOMON	Chomón y Fuster	Fantasia
1912	- GALICIA (Invierno en Galicia)		JOSE GASPAR	Gaumont. Barna.	Documental
1912	- APLEC DE BEGUES, L'	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1912	- BARCELONA Y SU PUERTO		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1912	- EXCURSION DEL GOMBRENY A LAS FUENTES DEL LLOBREGAT		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1912-1913	- FABRICACION DEL HIELO	180 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1912	- FIESTA COLOMBOFILA EN EL TIBIDABO		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad
1912	- MALA RAZA	800 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Drama
1912	- REGATAS EN BARCELONA		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad
1912	- VIVESQUIS SIN CONTRATO, LOS	410 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Cómico
1912	- INCENDIO DEL CINE "LA LUZ" DE VILLARREAL (CASTELLON DE LA PLANA)		FRANCESC PUIGVERT	Gaumont. Barna.	Reportaje actualidad
1912	- APROVECHAMIENTO INDUSTRIAL DE LAS AGUAS DEL RIO LLOBREGAT		(?)	(?)	Documental
1912	- EXCURSION A MONTSERRAT	135 m.	JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Documental
1912	- FABRICA DE CEMENTO EN LA POBLA DE LLELLIET		(?)	(?)	Documental
1912	- FESTIVAL EN EL REAL POLO CLUB Y SOCIEDAD HIPICA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1912	- JURA DE BANDERA EN PASEO DE GRACIA (Jura de bandera en Madrid y Barcelona)		(?)	(?)	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1912 (?)	- LAZOS DE AMOR Y DE SANGRE		NARCIS CUYAS (?)	Cabot i Puig	Drama
1912	- NOCHE DEL PEZ EN MANRESA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1912	- VIAJE DEL REY A TORTOSA		(?)	Gaumont. Barna.	Reportaje actualidad
1913	- AMIGO DEL ALMA, EL		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Cómico
1913-1914	- AMOR ANDALUZ		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Comedia costumbres
1913	- DE MUERTE A VIDA		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- DRAMA EN ARAGON, UN		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- FUERZA DEL DESTINO, LA		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- JURA DE BANDERA EN SAN SEBASTIAN		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1913	- MAGDA	1000 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- LUCHA DE CORAZONES	850 m.	CODINA - GELABERT	Films Barcelona	Drama
1913	- COLLAR DE DIAMANTES, EL	580 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Aventuras
1913	- CORRIDA DE TOROS	350 m.	GIOVANNI DORIA (?)	Film de Arte Español	Reportaje actualidad
1913	- CRIMEN DEL OTRO, EL		GIOVANNI DORIA (?)	Film de Arte Español	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1913	- DOS BUZOS, LOS		GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Aventuras
1913	- HIJO DEL MAR, EL		GIOVANNI DORIA (?)	Film de Arte Español	Drama
1913	- LUZ QUE VUELVE, LA	630 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Drama
1913	- REVOLVER DE KRI-KRI, EL	125 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Cómico
1913	- SANGRE GITANA	639 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Drama
1913	- SECRETO DEL ANILLO, EL		GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Drama
1913	- SOLITARIOS DEL BOSQUE, LOS	645 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Drama
1913	- BARCELONA BAJO LA NIEVE		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1913	- ECLIPSE DE SOL	120 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Cómico
1913	- EXCURSION A SANT LLORENÇ DE MUNT	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1913	- FIESTAS EN PALAFRUGELL	140 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad
1913	- INAUGURACION DEL AUTODROMO DE SITGES	300 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad
1913	- EL MONTSENY, VILADRAU Y EL TORDERA (Las vertientes del Montseny)	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1913	- POR EL HILO SE SACA EL OVILLO	300 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Cómico
1913	- ZARAGOZA Y SUS MONUMENTOS	200 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1913	- BARCELONA	260 m.	(?)	(?)	Documental
1913	- CORRIDA DE TOROS DEL CIRCULO ECUESTRE (Corrida con Pastor y Gaona)	240 m.	(?)	(?)	Reportaje actualidad
1913	- CORRIDA DE TOROS EN BARCELONA CON MA- CHACO, GALLO Y COCHERITO (Corrida de la prensa en 1913)		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1913	- FIESTA DE AVIACION EN TARRAGONA		JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Reportaje actualidad
1913	- JURA DE BANDERA EN BARCELONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1913	- SITGES, GARRAF Y CASTELDEFELS (La Costa Brava de Barcelona)		JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Documental
1913	- TRAMPA Y CARTON		JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Cómico
1913	- VICTORIA	1200 m.	(?)	Cabot Films	Drama

1914	- MONASTERIO DE PIEDRA, EL	130 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1914	- ROSALINDA		R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Drama
1914	- SACRIFICIO (Entre ruinas)	1500 m.	R. BAÑOS - A. MARRO	Hispano Films	Documental
1914	- ZARAGOZA	120 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1914	- A MUERTE POR UNA MUJER		DOMENEC CERET (?)	Solà - Peña	Drama
1914	- EN LUCHA CONTRA EL DESTINO		DOMENEC CERET	Solà - Peña	Drama
1914	- CARMEN	2000 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Drama
1914	- ANA CADOWA	2200 m.	GELABERT-MULHAUSER	Alhambra Films	Drama
1914	- BEBY Y SU CIRCO	250 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Cómico
1914	- CABALGATA DE LOS MERCADOS DE BARCELONA		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad
1914	- FIESTAS DEL COSO BLANCO EN TARRAGONA (Ferias de Tarragona)		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Reportaje actualidad
1914	- LUCHA POR LA HERENCIA, LA	1100 m.	GELABERT - MAULHAUSER	Alhambra Films	Drama
1914	- TORTOSA Y EL OBSERVATORIO		FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Documental
1914	- CARDONA Y SUS SALINAS	110 m.	(?)	Cabot Films	Documental
1914	- CONGRESO DE LAS CAMARAS DE PROPIEDAD		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1914	- CORRIDA DE TOROS (Inauguración de la Plaza El "Sport" de Barcelona)		(?)	Tibidabo Films	Reportaje actualidad
1914	- ENTIERRO DEL DR. POL EN GERONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1914	- FALSIFICADOR, EL (El Falsario)	1300 m.	(?)	Tibidabo Films	Drama
1914	- FESTIVAL BENEFICO DEL MATARO F.C.		(?)	(?)	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1914	- FIESTA DE LA SARDANA EN VALLVIDRERA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1914	- GAVIOTA, LA (La gaviota herida)		(?)	Tibidabo Films	Drama
1914	- HERENCIA DE LA CULPA, LA	600 m.	(?)	Tibidabo Films	Drama
1914	- IDILIO TRAGICO		(?)	Tibidabo Films	Drama
1914	- MANIOBRAS Y EJERCICIOS DE ARTILLERIA		(?)	(?)	Reportaje actualidad

NOTA IMPORTANTE:

POR ADAPTAR ESTOS CUADROS AL CRITERIO DE DIVISION SEGUIDO EN EL TEXTO PASAMOS AL CUADRO DEL SIGUIENTE CAPITULO (AUNQUE ESTEN PRODUCIDAS EN EL AÑO 1914) LAS PELICULAS:

- a) DE ADRIA GUAL PARA "BARCINOGRFO": "El alcalde de Zalamea", "Los cabellos blancos", "El calvario de un héroe", "Un drama de amor", "Fridolin", "La gitana", "Linito se hace torero" y "Misterio de dolor".
- b) DE JOSE TOGORES: "Danza fatal" (Argos Films), "La festa del blat" y "El regalo de bodas" (Segre Films)
- c) DE BAÑOS Y MARRO DESPUES DE LA DISOLUCION DE SU SOCIEDAD: "La malquerida" (Baños), "La chavala" (Marro) y "Diego corrientes" (Marro).

2. 2. 2. EMPRESAS PRODUCTORAS Y REALIZADORES

Observando el cine barcelonés de 1911 a 1914 desde el punto de vista de la producción propia, se tiene la impresión de que estos años representaron un período de crisis. Así lo fue, en realidad. El débil armazón industrial que se había comenzado a construir en la etapa anterior empezó a flaquear ante los embates de una nueva coyuntura en el mercado. Prácticamente todas las productoras, excepto "Hispano Films", o dejaron de editar películas o lo hicieron muy de tarde en tarde, refugiándose a capear el temporal en el puerto más seguro de representaciones y alquiler de films ajenos. La producción barcelonesa entre 1911 y 1914 estuvo sostenida por la columna de "Hispano Films" y por la infatigable personalidad de Fructuós Gelabert, junto con una casa llamada "Film de Arte Español", filial de la "Cines" italiana.

Muy significativo para entender las características de esta crisis es el hecho de que los hombres de cine, los realizadores, siguieron adelante, mientras que hacía agua la plataforma económica de la producción. El caso de Gelabert es realmente ejemplar por su decidida vinculación al cine y a Barcelona: se le fueron hundiendo uno a uno todos los barquichuelos en que montó su cámara, pero siguió contra viento y marea siempre activo, siempre empeñado en el cine barcelonés, por más que recibiera tentadoras ofertas del extranjero. Albert Marro y Ricardo de Baños también continuaron más allá de la ruptura de su sociedad al final de este período. Otros se marcharon en busca de casas que potenciasen mejor sus probadas cualidades: José Gaspar a Madrid primero y más tarde a Nueva York, Segundo de Chomón a Turía, Ramón de Baños a Belem do Pará (Bra-

sil). En suma, un fondo de inestabilidad se manifiesta tras el éxodo y los continuos tanteos de nuestros realizadores durante este período.

¿Dónde hay que buscar las causas de esta crisis en nuestra incipiente industria cinematográfica? Fundamentalmente en dos hechos: la introducción en el mercado por parte de la competencia extranjera de films argumentales de largo metraje y la generalización del alquiler de las películas. Progresivamente la programación de los cines iba dejando de ser un "ramillete de películas" para pasar a uno o dos platos fuertes de films largos, guarnecidos de algún corto documental o cómico. Ahora bien, las películas "largas" (y de ambientación lujosa) exigían unos costes tales que en cada una de ellas se jugaban todas las reservas de nuestras magras empresas. Y la situación se agravaba todavía más cuando, a la hora de vender, la casa productora sólo podía hacer unas pocas copias, meterlas en el saco de la distribución junto con otros films extranjeros de casas económicamente más fuertes y esperar que en el pequeño mercado interior tuviesen la fortuna de costear los gastos o dejar unas pesetas (que rápidamente había que poner de nuevo en juego). Ante tal coyuntura había una solución: invertir dinero, racionalizar la producción y abrir mercados. Esto lo sabían muy bien -y lo decían constantemente- los hombres de nuestro cine; pero el dinero no llegaba, la racionalización no se produjo (sino todo lo contrario: se cayó en la infructuosa dispersión de esfuerzos) y la red comercial no se pudo consolidar. Hablando de cine en nuestro país estas afirmaciones resultan ya un tópico, pero los hechos nos obligan a repetirlo aquí y en otras páginas de nuestro estudio: Una economía pobre y mal administrada dio al traste con los intentos continuos por crear un cine catalán y un cine español. (Claro está que esto no nos ahorra el es

fuerzo por conocer y valorar en su justa medida aquellos intentos fracasados).

a) "Films Barcelona" fue la primera productora en recoger velas tras la salida de Fructuós Gelabert a finales de 1910. Mientras se había dedicado a editar actualidades, films documentales y cortos cómicos, no hubo problema, arropada como estaba con una sala de cine -"Diorama"-, negocios de venta e instalación de aparatos de proyección, de venta y alquiler de películas, y talleres mecánicos. Ya hemos visto cómo intentó levantar el vuelo con unas películas argumentales de mayor envergadura ("Terra Baixa", "La Dolores", "Maria Rosa", "Guzmán el Bueno", "Amor que mata") a la llegada de José M^a Bosch al frente de la casa; pero pronto pudo comprobar que por este camino se desestabilizaba la empresa. Hubo que sacrificar, pues, la producción de películas. De manera que, desde 1911 la casa "Films Barcelona" prácticamente desaparece del mapa de la producción (sólo un intento aislado en 1913, "Lucha de corazones", rodada en un sólo día), continuando la "Empresa Diorama" dedicada principalmente a venta y alquiler de películas. En esta rama de la distribución José M^a Bosch no sólo salvó la empresa, sino que la incrementó notablemente con la representación de nuevas casas extranjeras y el establecimiento de puntos de distribución por las principales ciudades españolas e incluso en Portugal, Filipinas y América Latina. Colaboró eficazmente con la Empresa Diorama Juan M^a Codina, representante de H.B. Cuesta de Valencia en Barcelona.

b) La sociedad que fundaron a comienzo de 1910 Joan Verda-

guer, Andreu Cabot i Puig junto con Narcís Cuyàs -la "Iris Films"- tampoco obtuvo resultados positivos tras el alarde de "films de arte" con que se presentó al mercado su primer año. Narcís Cuyàs y Joan Verdaguer se apartaron de la empresa para dejarla en manos de A. Cabot i Puig en 1911, quien acudió a Fructuós Gelabert con el fin de seguir la producción de películas. Aunque se pretendió salvar la situación a base de los films documentales y de actualidades, aunque Gelabert produjo mucho en un año (treinta y dos documentales, dice él) y algunas de sus cintas tuvieran buena venta, la casa "Cabot i Puig" tuvo que prescindir por el momento de editar películas dramáticas y dedicarse de 1912 a 1914 casi exclusivamente a tiraje de títulos, positivos y films publicitarios por una parte, y al alquiler de películas por otra. No es que viniera a menos la casa Cabot i Puig; antes al contrario, creció la empresa considerablemente hasta el punto de adquirir en 1912 la galería de Chomón y Fuster en Gran Vía y construir unos estudios y laboratorios propios en Horta el año 1914. Lo que sucedía es que la producción de películas no le resultaba rentable y se limitó a un par de films de argumentos ("Lazos de amor y de sangre" en 1912 y "Victoria" en 1913) y a vender en el extranjero los documentales de Gelabert producidos el año 1911. Así comenta el mismo Gelabert la serie de documentales que hizo para "Cabot i Puig":

"Había, pues, entrado en la casa Cabot, y allí, en el transcurso de un año (1910-1911), impresioné treinta y dos películas naturales, entre ellas toda la Cordillera Pirenaica, desde Port Bou hasta Hendaya. De todas las películas se vendieron algunas copias en el extranjero; pero en la de Tarragona se batió el record, pues se vendieron casi tantas copias de ella sola como del conjunto de las otras, para Alemania, Italia, Francia e Ingla-

terra, sobre todo en esta última.

Hemos de señalar que nuestro público no estimaba mucho estas producciones de naturales; pero en el extranjero eran muy apreciadas, y más que en ninguna otra parte, en Inglaterra" (49)

c) Además de que la producción de films argumentales de "Films Barcelona" y "Cabot i Puig" fue prácticamente nula en el período 1911-1914, otras dos casas radicadas en Barcelona, las sucursales de "Gaumont" y "Pathé", disminuyeron su actividad productora. De la casa "Gaumont" salió en 1912 uno de nuestros mejores operadores, José GASPARD, que primero se unió a Enrique Blanco en Madrid y más tarde, en 1916, marchó a Estados Unidos, de donde no regresaría hasta 1919. En cuanto a "Pathé", en 1911 rescindió el contrato que había hecho con SEGUNDO DE CHOMON el año anterior y dejaba de comercializar en exclusiva las películas de éste.

De todas maneras, aunque la producción de "Pathé" y "Gaumont" en Barcelona disminuyese, no podemos olvidar que su actividad como casas distribuidoras siguió muy viva, que a Gaspar le sustituyó con la cámara en la casa "Gaumont" otro gran operador catalán, Francesc PUIGVERT, y que muy frecuentemente "Actualidades Gaumont" y "Pathé Journal" -tan extendidos en los cines barceloneses como en los principales cines del mundo- contaron entre sus cintas informativas con films impresio-

(49) F. GELABERT: Aportación a la historia de la cinematografía española. Rev. "Primer Plano" 12.1.1911.

nados en nuestra ciudad. Lo que se dejaba sentir en el fondo era que las dos casas francesas habían iniciado su declive (50) y que las productoras italianas empezaban a marcar la huella de su profunda influencia en nuestro cine.

d) En aquellos momentos de crisis y dificultades para la producción barcelonesa se produjo la marcha definitiva de Segundo de CHOMON a Italia. Ya habíamos dicho que Chomón regresó de París en 1910 y que firmó entonces un contrato con la casa "Pathé" de Barcelona por el que se comprometía a realizar para dicha casa películas que debían ser a partes iguales de costumbres españolas, de gran espectáculo, cómicas y de trucos. Para ello se asoció Chomón con Fuster e hicieron construir unos amplios estudios en la calle Cortes, nº 437. Allí efectivamente realizó una veintena de películas durante los años 1910-1911 de cuya distribución se encargó en exclusiva la casa "Pathé" según lo convenido. Pero a mediados de 1911 -exactamente el 12 de mayo- Segundo de Chomón y Louis Garnier rescindieron el contrato de mutuo acuerdo, y a partir de entonces y hasta la primavera de 1912 la casa "Chomón y Fuster" siguió editando algunos films por su cuenta. Parece que no fue ésta la etapa más brillante

(50) Obsérvese a este respecto que Jean Mitry aduce las mismas razones que nosotros hemos expuesto más arriba, para explicar la crisis del cine francés en esta época: aumento de los costos de producción, que no se veían compensados ni por una mayor expansión del mercado ni por un aumento considerable del precio de la entrada en los cines. Ver Jean MITRY: Histoire du Cinéma, I (1895-1914). París. Editions Universitaires, 1967, pp. 180-181.

de su producción y que se limitó Chomón a un tipo de películas sin grandes pretensiones aunque de buena factura (destacan entre ellas "Justicia del Rey D. Pedro", "La hija del guardacostas", "El biombo de Cagliostro", las zarzuelas "Los guapos", "Carceleras", "Las tentaciones de San Antonio" y "El puñao de rosas", y el sainete de Arniches "El pobre Valbuena"); pero de todos modos hemos de confesar que es muy escasa la información sobre estos films, lo que no nos permite dar una opinión definitiva sobre ellos. No debía marchar bien la cuestión económica de la empresa cuando Chomón recibió en febrero de 1912 una proposición de la casa "Itala" de Turín en carta firmada por el ingeniero Sciamengo y Giovanni Pastrone para trabajar como "operador especializado en escenas de trucos y para la ejecución de los trucos en escenas de otros directores"; Chomón había sido recomendado por su excamarada en la casa "Pathé" Lucien Nonguet. Como Segundo de Chomón toda su vida fue un inquieto viajero y como sabía perfectamente que la coyuntura del cine en nuestro país no le permitía dedicarse al trabajo preciosista e investigador que él siempre prefirió en tanto que la cinematografía italiana mostraba un auge extraordinario por estas fechas, no dudó en firmar contrato con la casa "Itala" de Turín el primero de mayo de 1912. Se abrió así un período extraordinariamente fecundo en creación para nuestro realizador aragonés -al que desgraciadamente no podemos dar cabida en estas páginas-, al tiempo que se perdía para el cine barcelonés una de las personas que más gloria le habían dado en el pasado y que más promesas encerraba para el futuro.

Para dejar constancia de la personalidad de Segundo de Chomón y su significación en nuestro cine, queremos recoger aquí dos opiniones que nos parecen interesantes por venir de dos personas especialmente

cualificadas: Albert Marro, amigo y compañero de Chomón en sus años barceloneses, y Juan Piqueras, uno de los mejores críticos de nuestro cine anterior a la guerra:

"Chomón era un hombre inquieto, que tan pronto estaba en un sitio como en otro; desaparecía y volvía a aparecer cuando menos te lo esperabas. Este proceder en Chomón era normal, pues tan pronto estaba aquí como en cualquier otro lugar. Lo curioso del caso era que no perdía el tiempo, pues cuando regresaba, siempre explicaba algo de nuevo que podía resultar interesante en un futuro inmediato (...) Chomón era un hombre tan inquieto como despierto. Tenía grandes ideas, que muchas veces no se realizaron por la falta de medios económicos. Quien no le conocía, pensaba que se encontraba ante un iluminado o un loco al que no se le podía sujetar."

"Efectivamente Méliès era un mago, un tipo sorprendente, pero Chomón también hizo en el cine cosas sorprendentes y tan maravillosas o más que las de Méliès; pero sucede que en este dichoso país nuestro nada de lo que se hace tiene importancia, ya que la gente siempre está más dada a destruir que a construir. Esta fue una de las muchas razones por las que Chomón no parara en casa". (51)

"De no haberse deshecho la sociedad Macaya y Marro -para quien trabajaba- tal vez habría sido Chomón el hombre que hubiera salvado nuestra cinematografía. Creando un cinema habría creado también una escuela, un

(51) Memorias de Albert Marro, recogidas por José del Castillo. Hojas mecanografiadas, pag. 8.

estilo, unos discípulos, una nueva forma de expresión hispánica. Y con todo ello, una base sobre la que ir edificando poco a poco nuestra producción nacional.

Los pasos posteriores de Chomón nos denuncian su gran sentido cinematográfico, su dominio de lo que, por entonces, no se había sujetado a leyes de ninguna naturaleza. Chomón oteaba ya la intervención de la técnica en el cine. Su derrotero, la invención de infinidad de trucos popularizados hoy; su colaboración junto a Ambrosio, junto a Santos, junto a Mario Almirante, junto a Gance -que le debe los mejores momentos de su "Napoleón"- justifica nuestras afirmaciones (...)

No obstante, Chomón se ve obligado a emigrar de España. Nuestro capital era ya refractario al negocio de producción cinematográfica". (52)

e) Al empezar a hablar de "Hispano Films", el primer hecho importante que hemos de consignar en este período es otra partida, la de Ramón de Baños a Pará de Brasil. Por aquellas fechas Ramón de Baños era un joven de veintiún años de edad, entusiasmado con el cine, experto ya en el manejo de la cámara tomavistas y especialmente en los trabajos de laboratorio, que deseaba abrir sus propios caminos profesionales y buscaba la oportunidad de marchar a América, según él mismo confiesa en sus Memorias. La oportunidad se le presentó de manos de Borràs, el operador de proyección en el Cine Doré, y Gelabert, quienes le pusieron en contacto con D. Joaquín Llopis, alicantino empleado en una importante empresa ex-

(52) Juan PIQUERAS: Panorama del Cinema Hispánico, cap. I, Rev. "Nuestro Cinema" nº 1 (junio 1932) pag. 26.

portadora de caucho y que proyectaba instalar un cine en Belem do Pará (Brasil), para lo cual vino a Barcelona con el fin de adquirir un equipo de proyección nuevo y películas para su exhibición allá. En seguida se legalizó el contrato y, después de un tiempo para preparar el material adecuado, Ramón salió de Barcelona hacia Brasil vía Lisboa el 31 de agosto de 1911 con el compromiso de hacer de operador de proyección, "cameraman" y realizador. Después de una intensa labor allí, debido a unas fiebres contraídas en la selva amazónica tuvo que regresar a Barcelona dos años y medio más tarde, reincorporándose entonces a la Hispano por breve tiempo pues la sociedad Marro-Baños se disolvería definitivamente en 1914. (53)

Si consideramos en conjunto la actividad de la casa "Hispano Films" entre los años 1911 y 1914, sacamos la impresión de que fue la empresa barcelonesa más sólida y con mayor visión comercial en este período: produjo con regularidad y, sobre todo, desplegó una intensa labor en trabajos de laboratorio (tiraje de copias, rótulos, perforado, tintado, virajes, etc.), venta y alquiler de películas. Pero si sólo atendemos a la realizau

(53) Tampoco en el caso de Ramón de Baños podemos acompañarle en este trabajo por sus andanzas con la cámara en tierras americanas. Quedan unas bellas páginas escritas por él -que, dicho sea de paso, era también un buen articulista- en las que se relata con todo detalle el viaje y su estancia en Brasil. La abundancia y precisión de datos en esta parte de sus Memorias se debe a que, estando en Brasil, se casó por poderes con Dña. Rosa Argento y conservó las cartas que cada día le remitía a ella a Barcelona, en las que le contaba todos los pormenores de su vida allí. Nos gustaría ver pronto editadas estas páginas de las Memorias de Ramón de Baños.

ción de films propios, podemos advertir que, aunque su producción fue constante, fue relativamente escasa. Esto nos confirma que la crisis de nuestro cine fue general y afectó hondamente incluso a las empresas productoras más firmes. Si "Hispano Films" se mantuvo e incluso con apariencia de normalidad, no fue precisamente por los films que produjo en esta época.

La producción de reportajes de actualidad y documentales descendió notablemente. Estamos convencidos de que "Hispano Films" hizo más películas de este género que las cuatro que hemos conseguido asignarle con certeza: "Ejercicios del Asilo Naval Español" (1911), "Jura de Bandera en San Sebastián" (1913), "El Monasterio de Piedra" (1914) y "Zaragoza" (1914). Sin duda alguno de los títulos que hemos dado en el cuadro de producción como de autor desconocido puedan pertenecer muy bien a la "Hispano". También hay que tener en cuenta que las revistas especializadas de cine se dedicaban preferentemente a reseñar films de argumento y dejaban en la sombra aquellas otras cintas breves de carácter documental. Pero no obstante, hemos registrado atentamente las carteleras anunciadas en todos los diarios importantes publicados en Barcelona y no son más explícitas en datos. Parece, pues, suficientemente comprobado que "Hispano Films" en este período editó pocos documentales, mucho menos que en el período anterior. ¿Motivos? Sin duda la escasa rentabilidad de este tipo de films debido a que el sistema de alquiler hacía innecesarios el tiraje de muchas copias y a que la demanda bajó considerablemente al cambiar los gustos del público, que ya no acudía al cine fundamentalmente para obtener información sino para disfrutar de recreación. El nuevo sistema que se había introducido era el de los "noticiarios" semanales;

en éstos las casas francesas nos llevaban notable delantera y disponían de medios para cubrir una información mucho más amplia que la que podían conseguir nuestros escasos reporteros gráficos.

En películas argumentales la producción de "Hispano Films" manifiesta muy a las claras los cambios de aires que imperaban en las cinematografías francesa e italiana. Todavía quedaban algunas muestras de cine cómico de corto metraje y algunas películas más largas de tema histórico según los cánones de un romanticismo trasnochado. Sin embargo, el drama de ambiente burgués se imponía por todas partes. La hora del melodrama había llegado. Anotemos ahora sólo algunos títulos y dejemos las referencias más completas para cuando tengamos que estudiar la producción desde el punto de vista de los géneros cinematográficos. Entre los asuntos cómicos de viejo cuño podemos citar "Doña Laura y sus pretendientes" (1912) o "El amigo del alma" (1913). Aparecen también algunos dramas de ambientación histórica como "Carmen o la hija del contrabandista" y "Don Pedro el Cruel" en 1911, y "Los amantes de Teruel" en 1912. Lo que predomina, según hemos dicho, son los dramas o melodramas según el gusto burgués; entre ellos se puede destacar: "Los dos hermanos", "El joyero" y "La madre" de 1911; "La fuerza del destino" y "Magda" de 1913; y "Rosalinda" y "Sacrificio" en 1914.

En 1914 las cosas no fueron bien en la sociedad de Albert Marro y Ricardo de Baños. Nadie dice claramente qué pasó, pero el hecho es que a mediados del año empezaron a circular rumores de que ambos socios iban a separarse. He aquí una gacetilla de "La Vida Gráfica" del 15 de mayo:

"En los círculos cinematográficos se dice que se ha disuelto la sociedad Marro y Baños, que constituían últimamente la empresa Hispano Film. Según se dice, el primero de estos señores se queda con la propiedad de la manufactura y el segundo se propone fundar otra sociedad al amparo de una conocida personalidad cinematográfica de Barcelona".

Aunque por estas fechas la separación de Marro y Baños debía estar decidida, el caso es que todavía continuaron en común la difícil filmación de una película con Enric Borràs y Elvira Fremont que resultó tan dramática en su elaboración como su mismo título, "Sacrificio (o Entre ruinas)". Se trataba de un film de lujo, con 1500 m., anunciado con bombo y platillo y realizado entre quejas y exigencias de Borràs en julio del 1914. A partir de esta película -que, según cuenta Marro, costó 12.000 pesetas, de las que 8.000 más gastos de transporte fueron para el primer actor- se consumó la separación. La prensa dijo que por medio andaba la deficitaria economía de la empresa:

"Buena está nuestra industria. Y si no, dígalo la Hispano, que ha agotado dos cosas: su capital y la paciencia del público. Yo conozco la "Magda" y todo lo demás anterior y posterior. Lo que no conozco es la 'extraordinaria', la tres veces 'monopólica', el parto de Borràs, que temo nos resulte el parto de los montes. Porque no da buena espina que con una extraordinaria en el almacén se disuelva la sociedad por agotamiento de capital"
(54)

Dejando aparte cuestiones personales -no cabe duda de que tanto Marro como Baños tenían temperamentos muy enérgicos y criterios diferentes sobre la orientación de la casa- Albert Marro ponía el dedo en la llaga cuando decía a José del Castillo:

"Para hacer películas de gran espectáculo estaban los italianos y alguna que otra producción norteamericana... Para tocar estos temas había que invertir mucho dinero, y con el presupuesto de una producción de tal magnitud yo podía realizar varias películas (...) Realicé películas que estuvieran siempre dentro de mis medios o posibilidades. Querer hacer lo mismo que estaban haciendo los italianos o los franceses hubiera sido una enorme equivocación. (...)"

"Yo produje mis películas e hice en el cinema aquello que verdaderamente podía interesar al público. Mis películas podían ser buenas o malas, exactamente igual que estaba sucediendo en otras cinematografías. Pero había que luchar contra todas aquellas producciones extranjeras, contra todos aquellos intérpretes y contra aquella riqueza propagandística... Nosotros no hicimos nada igual en este aspecto. Para semejante cometido había que invertir una buena suma de dinero, pero no solamente aquí, sino fuera de nuestras fronteras..." (55)

f) El infatigable Fructuós Gelabert también acusó la situación de crisis que experimentó la producción en Barcelona durante estos a-

(55) Memorias de Albert Marro, recogidas por José del Castillo. Hojas mecanografiadas, pp. 17-18, 24-25.

ños. No hay la menor ambigüedad en sus palabras:

"... Conviene delimitar la situación de la industria cinematográfica en aquellos años. Era muy extraño lo que ocurría entonces en nuestra España. Un país tan rico en luz... ideal para la cinematografía y, pasada la primera fiebre de este arte, la producción se había paralizado casi por completo. Solamente algunos individuos, aisladamente y con carácter particular, seguían filmando, y entre ellos no era yo de los menos entusiastas. España, pues, era un país rico en todas las posibilidades para hacer bellas películas, rico en tipos y costumbres y rico en bellezas, en anécdotas y en argumentos, rico en todo menos en capital para su desarrollo, y quizás más aún en capacidades directivas de altos vuelos". (56)

Pero así como Albert Marro ponía el acento para la explicación de la crisis en los factores económicos, Gelabert, sin omitir éstos, insiste más en una serie de factores humanos que obstaculizaban la producción de películas. A continuación del párrafo que acabamos de citar, habla Gelabert de que en las casas productoras "la dirección general administrativa y rectora, se daba siempre a un amigo a quien se quería favorecer", que "muchas veces se veía cohibida la autoridad y la iniciativa del di

(56) F. GELABERT: Aportación a la historia de la cinematografía española cap. IX, rev. "Primer Plano" 19.1.1941. Cuando citamos esta serie de artículos de F. Gelabert -que, en realidad, son sus Memorias- queremos que se tenga en cuenta la fecha de su publicación para comprender muchas expresiones que, nos consta, fueron corregidas sobre la redacción original.

rector o de los técnicos", que "todos los propietarios y socios de la empresa se veían capaces de dirigir cualquier película por complicada y difícil que ella fuese", e incluso que "todas las muchachas de más o menos belleza se veían capaces de triunfar sin estudios ni conocimientos artísticos en la pantalla"... Un conjunto de hechos que ciertamente no constituyen uno a uno la explicación de aquel momento de crisis, pero que nos indican hasta qué punto las empresas cinematográficas eran a veces consideradas como pequeñas aventuras económicas por parte de socios capitalistas que ni confiaban demasiado en los resultados de su inversión ni entendían prácticamente nada de cine. La continua improvisación y la estrechez de miras, viejos achaques de nuestra cinematografía.

A pesar de todo ello, Gelabert luchó con modestia pero con tesón. Su actividad en la filmación de "vistas naturales" para la casa Cabot durante el año 1911 fue muy intensa y no falta en ninguno de los años siguientes su aportación de algunas películas documentales o de actualidades (pocas ciertamente: cuatro o seis por año).

En 1912, al dejar de trabajar para "Cabot i Puig", Gelabert se estableció de nuevo por su cuenta, trasladando su taller y laboratorios a la Carretera de Sants 77 y su despacho a la calle Floridablanca 119. La primera película de largometraje que editó como productor independiente fue "Mala raza", cuya filmación estaba acabada a finales de noviembre de 1912. Se trataba de un drama enrevesadísimo de líos familiares, de alta burguesía relacionada con la nobleza, infidelidades matrimoniales, inocentes y perversos; en una palabra, un melodrama típico de la época. En diciembre de 1912 la película era conocida por la prensa y a principios de

1913 se proyectaba en los cines barceloneses (57). La crítica fue favorable en unos casos (Arte y Cinematografía, n. 55 -31.12.1912- p. 5) y muy dura en otros (El Cine, n. 67 -19.4.1913- p. 15), atacando sobre todo la rudimentaria ambientación en decorados y vestuarios que "convirtió en bufa una película anunciada como dramática". Por si fuera poco, a resultas de este film Gelabert se vió envuelto en un pleito que interpuso la Sociedad de Autores en junio de 1913 ante el Juzgado de Atarazanas por plagio de una obra de José Echegaray titulada "De mala raza". Hay historiadores, como Fernández Cuenca, que estiman que no hubo plagio; otros, como Miguel Porter, creen que sí lo hubo y que la pericia del abogado Lluís Serrahima libró el combate a favor del cine. El hecho es que la sentencia final, tras recurso al Tribunal Supremo, fue absolutoria para el cineasta inculpado. Pero lo más importante es que los conflictos del cine con la literatura y el teatro habían llegado a los tribunales, que la prensa se hizo amplio eco de ello y que en adelante había que tener más cuidado con los camuflajes que se acostumbraban a hacer para convertir una obra literaria en guión "original" de cine. Gelabert ciertamente no tuvo buen pie en la producción por su cuenta de dramas y los quebraderos de cabeza que le ocasionó "Mala raza" dejaron en él tan malos recuerdos que probablemente

(57) No compartimos en esto la opinión de Carlos Fernández Cuenca, quien afirma que, debido al pleito que se interpuso a Gelabert por esta película, no pasó a explotación comercial hasta 1914 y esto con otro título, "Nubes negras". Hay abundantes referencias de su proyección durante el año 1913 y además consta que la casa de José Ortega de Valencia hizo unos extraordinarios carteles anunciadores que fueron muy celebrados. (Ver Carlos Fernández Cuenca: Fructuós Gelabert, Madrid. Cuadernos de la Filmoteca, 1957, pag. 28-30).

sea éste el motivo de que ni siquiera haga mención de ella en el relato de sus Memorias. Había que cambiar de táctica.

El cambio para Gelabert consistió en aceptar contratos con otras casas productoras para actuar con ellas como operador e incluso como director en determinadas películas. A mediados de 1912 se había creado una nueva manufactura, "Alhambra Films", con domicilio social en Rambla de Cataluña 41, de la que nos da cuenta sucintamente la prensa especializada (58). En los primeros meses se dedicó esta productora a películas de corto metraje, pero a finales de 1913 contrató a Fructuós Gelabert para que se encargara de la fotografía y codirección -junto con Otto MULHAUSER- de "La lucha por la herencia", un film que, además de su larga extensión -1900 metros-, tenía la particularidad de ser una coproducción con la casa americana "Cox & Co" de Nueva York, la cual se encargaría de su distribución en el extranjero. Más altos vuelos pretendió la misma casa "Alhambra Films" con "Ana Kadowa" -drama de 2.200 metros, en tres partes-, realizada también por Gelabert y Otto Mulhauser con el soporte comercial de "Cox & Co". Estas dos películas representan el punto más alto alcanzado por Gelabert como director de films dramáticos: fotografía, ambientación y su realización en general las hacía poder representar dignamente al cine de nuestro país ante las demás cinematografías de la época. El tono entusiasta con que Gelabert se refiere a "Ana Kadowa" en sus Memorias nos indica cómo él la consideraba uno de sus mayores éxitos:

(58) "Arte y Cinematografía" n. 43 (30.06.1912), p. 2 y "El Cine" n. 29 (27.07.1912), p. 15.

"... Muchas de sus escenas se impresionaron en la cubierta del transatlántico "Principessa Mafalda", y otras en sus espléndidos salones y departamentos. Otros interiores fueron filmados en la galería instalada en Horta, en la torre de Martín Codolà, la cual por aquellos días pasó a ser de mi propiedad. Parte de ella se rodó en el monumental e histórico pueblo de Peñíscola, cercano a Vinaroz. El castillo que habitó el Papa Luna con sus fosos y mazmorras, recibió algunos toques para ser adaptado al gusto oriental (...) Para dar mayor realidad y efecto al rodaje, uno de los cuadros más salientes fue la explosión de un polvorín de la fortaleza, que puso, al estallar, en alarma a todo el pueblo de Peñíscola. Otros cuadros se rodaron en Barcelona, en el hotel Ambos Mundos y en los grandes almacenes Old England... y en varios lugares de los alrededores de la ciudad."

"Esta película fue un gran éxito y de ella impresioné dos negativos a la vez, vendiendo la casa Cox uno en América y otro en Alemania (...) Fue una de mis mayores producciones y quizás la de mayor éxito de las numerosas que yo he editado". (59)

A mediados del mismo año 1914 Fructuós Gelabert, teniendo como socio capitalista a D. Francesc Bosch, construyó una galería de filmación y unos laboratorios muy bien equipados en la Carretera de Sants, llamados "Boreal Films". Era éste un nuevo intento de Gelabert por instalarse como productor independiente. No lo conseguiría del todo, pues la co

(59) F. GELABERT, "Aportación...", cap. X. Rev. "Primer Plano", 26.01.1941.

yuntura de la Guerra Mundial le cogió de golpe sin mercado europeo y sin facilidad para obtener película virgen. Más suerte parecían tener dos nuevas productoras que se lanzaron al ruedo por las mismas fechas, "Barcinógrafo" y "Segre Films". También ellas echaron mano para filmar alguna de sus primeras películas del experto y siempre seguro Gelabert... Pero ya tendremos ocasión de hablar de ello más adelante, pues, según tenemos anunciado, la creación y primeras producciones de estas dos importantes casas, aunque caen dentro de 1914, no van a caer dentro de este capítulo, sino en el siguiente.

g) Mediado el año 1913 se produjo en la cinematografía barcelonesa el injerto de la casa "Cines" de Roma bajo el nombre de "Film de Arte Español". El hecho en sí es significativo. Se trataba por parte de la casa italiana de utilizar la misma táctica que con anterioridad -y con evidente éxito- había utilizado la "Pathé" de Francia: hacerse presente en otros países no sólo para vender películas realizadas en la casa central, sino para producir en directa competencia con la producción de estos otros países y, al mismo tiempo, obtener nuevos films, rodados sobre paisajes y asuntos autóctonos, e incrementar así el caudal de su propio catálogo. En Barcelona ya hemos visto que venían desde antiguo practicando esta táctica de sucursal-filial tanto la casa "Pathé" como la "Gaumont"; pero hay que precisar que éstas se dedicaron casi exclusivamente a la filmación de documentales y noticias de actualidad. En cambio, la casa "Cines" vino con ánimo de producir películas argumentales de largometraje, aprovechando la oportunidad de que nuestras empresas atravesaban un claro momento de baja productividad. La operación debió resultar bastante fácil y no se debió interponer ninguna traba administrativa, máxime cuando el capital

extranjero estaba bajo una firma con denominación española y con buena parte del personal también español. Téngase en cuenta además que una película rodada en Barcelona podía pasarse inmediatamente en cualquier país del mundo no sólo por la buena red de comunicaciones que une a la ciudad con todos los países "consumidores" de películas, sino porque la operación de adaptar una película a cualquier idioma era bien fácil: impresión de unos cuantos rótulos en el idioma requerido y colocación de los mismos en el lugar adecuado del film.

"Cines" de Roma envió a Bernardo Munzi al frente de la sucursal de Barcelona y con el objeto de dirigir la filial "Film de Arte Español". También llegó en aquella oportunidad un buen operador y director técnico, Giovanni DORIA, y un buen actor, Godofredo MATELDI, que iba a ser protagonista de casi todas las películas de esta nueva casa; ambos, Doria y Mateldi, echarían raíces en nuestro cine y seguirían trabajando en España después de la disolución de la "Film de Arte Español". Se instalaron los estudios y laboratorios cerca de la Plaza de Lesseps, en los antiguos solares del Prado Catalán conocidos como "els Josepets". He aquí la noticia de su creación transmitida por "La Vida Gráfica":

"Nueva empresa de Films. Con la razón social 'Film de Arte Español', los señores B. Munzi S. en C. han establecido en Barcelona una casa productora de películas que se propone editar en gran escala asuntos españoles, con elementos españoles y naturalmente con la verdad y el carácter típico de nuestro país. La sociedad italiana Cines de Roma ha firmado un contrato con 'Film de Arte Español' quedándose con toda la producción de la casa española.

La primera película producida por la nueva manufactura se titula SANGRE GITANA y es una obra de verdadero arte, netamente española, cuyas pruebas hemos visto y acusan una novedad que ha de ser de gran importancia para la nueva firma, pues la acreditará en el extranjero como productora de primer orden.

Los dueños y directores de esta nueva empresa cuentan con grandes pedidos de SANGRE GITANA para el extranjero, y nosotros que conocemos al público español podemos asegurarles que esta película ha de tener enorme éxito en España, ávida de que se le vea tal como es".
(60)

Obsérvese por curiosidad que en la gacetilla de prensa que acabamos de transcribir el redactor utiliza nada menos que nueve veces el término "español" o equivalentes refiriéndose a la empresa y a su producción. Por lo visto, no sólo a la casa "Cines" sino a la misma prensa barcelonesa le interesaba recalcar el carácter "español" de la nueva productora. Y es que el hecho de la instalación en Barcelona de una filial de la casa italiana era susceptible de una valoración ambigua (como suele suceder con la implantación de empresas extranjeras en general): por una parte, como todo injerto, significaba una apropiación de la savia que alimentaba a la planta; y por otra, significaba también la renovación y engrandecimiento de la misma. En este caso consideramos que probablemente más bien fue un elemento renovador para nuestra cinematografía: Poco pudo sacar la casa "Cines" de medio año de producción intensa en nuestra ciudad; en

cambio, para el cine barcelonés fue una buena oportunidad de conocer en casa al cine italiano, su modo de hacer y la orientación de sus películas, e incluso pudo significar una inyección de ánimo para todos los que un año después, en 1914, se lanzaron a la aventura de dar un nuevo impulso a nuestra cinematografía. Lo malo del caso quizás fue que se siguieran demasiado a la letra los modelos italianos; pero desde luego, de ello no se puede culpar a "Film de Arte Español" sino a los protagonistas de nuestro propio cine.

Sorprende en el panorama que venimos describiendo encontrarse de pronto con una casa que en cinco meses editó nada menos que diez películas de largometraje, de una calidad media aceptable en la época. La propaganda se encargaba de anunciar profusamente cada una de ellas. Esto debió resultar para los hombres del cine barcelonés una especie de suerte envidiable.

Si atendemos a la producción de "Film de Arte Español", a pesar de su corta vida vemos reflejarse cuatro líneas o tipos de films que se combinaron en proporción bastante igual: a) películas cortas documentales y cómicas, representadas por alguna corrida de toros y alguna de la serie del personaje "Kri-Kri", que la casa "Cines" venía editando en Roma ("El revólver de Kri-Kri"); b) melodramas ambientados en la alta sociedad ("La luz que vuelve", "El secreto del anillo", "El collar de diamantes", "Los solitarios del bosque"); c) inicio de film de aventuras, en bastantes casos combinado con melodrama ("El crimen del otro", "Los dos buzos", "El hijo del mar"); d) drama "typical Spanish" ("Sangre gitana" y "Carmen"). Resaltaremos aquí sólo dos aspectos que nos parecen importantes: En primer

lugar, la producción entre nosotros de las primeras muestras de film de aventuras que, en realidad, suponían un nuevo paso en el desarrollo de la temática y del "lenguaje" del cine, y que prendería con bastante intensidad en los años posteriores. En segundo lugar, merece la pena destacar la película "**Carmen**" por su excelente fotografía, su ambientación e interpretación; fue una larga cinta (2.000 metros), basada directamente en el libreto de la ópera de Bizet, que alcanzó resonancia en el mercado internacional.

Los críticos barceloneses, aunque reconocieron ampliamente los méritos de las películas de la marca "Film de Arte Español", alguna vez manifestaron sus quejas por la excesiva dependencia de la casa "Cines" italiana. Por sus críticas parece deducirse que los últimos toques al film se le daban en Roma. El crítico de "Arte y Cinematografía" Andrés P. de la Mota ("Film-Omeno") se lamentaba de la manipulación que sufrían las cintas una vez que llegaban a Roma; esto ocurrió, por ejemplo, con "**Luz que vuelve**" -en que, según él, "se nota falta de unidad de tiempo y, a veces, de acción dramática"- o en "**El secreto del anillo**" de la que se dice: "la gente la verá con gusto, y en seguida advertirá que la indumentaria de los presidiarios de España se ha hecho con modelos italianos en cuanto a forma y color". Alguna vez las críticas se hacían más duras: ("**Los dos buzos**") "... es una obra de tejido espeso, de condiciones de vida bastante corriente... Ahora quitas de la cinta la guardia civil y te quedas con una cinta que lo mismo puede ser de arte español que portugués" (61).

(61) "Arte y Cinematografía" n.74 (30.11.1913), pp.38-39; n.68 (31.08.1913), p.39; n.70 (30.09.1913), p.30.

No obstante, y a pesar de tales críticas, la producción de esta casa tuvo buena aceptación en el mercado interior y suponemos que tampoco sería mala en el exterior.

¿Cuál fue entonces el motivo de que la productora "Film de Arte Español" desapareciera a fines de 1913? No lo sabemos. Nos parece adivinar que debió haber problemas interiores en la empresa y quizás en su administración. Resulta extraño el tono deliberadamente oscuro con que da la noticia de su desaparición "Arte y Cinematografía" y lo oficial y solemne de una nota en "La Vida Gráfica" del 10 de enero de 1914 en que se publica una circular con la firma de José Miraglia, Apoderado General de la sociedad italiana "Cines", por la que, con fecha 2 de este mismo mes y publicado en el Boletín Oficial de la Provincia, se notifica que D. Bernardo Munzi ha dejado de ser concesionario para España y Portugal de dicha casa.

h) En el año 1914, si "Film de Arte Español" acababa de cerrar sus puertas, nuevas empresas barcelonesas las abrían. Parece como si, justo antes de estallar la Guerra Mundial, algunos hombres de negocios y de cine olfatearan una nueva coyuntura favorable o simplemente coincidieran en hacer un esfuerzo por sacar el cine catalán de la parálisis que le tenía postrado. Podemos considerar la floración de casas productoras que surgió entonces como unos primeros pasos en la superación de la crisis. El hecho de que estas casas apareciesen antes de que el conflicto bélico europeo empezara a causar efectos positivos sobre nuestra economía nos permite suponer que fueron fruto de un impulso renovador más que de un fácil oportunismo. Su vida, por lo demás, resultó bastante efímera, con lo que

poco pudieron beneficiarse de la coyuntura favorable que comenzaba entonces.

Demos cuenta brevemente de las nuevas casas nacidas en 1914, al filo de los límites que hemos puesto a este capítulo, pues volveremos a hablar de las más importantes en el próximo:

- "Barcinógrafo". El contrato fundacional de esta casa es del 5 de diciembre de 1913; en su fundación intervinieron destacadas personalidades barcelonesas de la Lliga -con una aportación inicial de capital total de 9.500 pesetas!-, y nombrándose director gerente a D. Lorenzo MATA I JULIÀ y director artístico a D. Adrià GUAL I QUERALT. La sociedad además se constituía por una duración de seis meses (tan escaso el tiempo como el capital), a no ser que se decidiera hacer una ampliación del capital (62). Los trabajos de filmación se iniciaron en la primera mitad del año 1914, pero no se hizo pública ninguna película antes de que se produjera la referida ampliación el 22 de junio de 1914 hasta un capital de 250.000 pesetas, según nos consta por la prensa especializada de la época. (63) El primer domicilio social de la casa estuvo en la calle Valencia 247,

(62) Véase copia del contrato fundacional en "Breu història del cinema primitiu a Catalunya" del equipo "Fructuós Gelabert" del C.E.D.A.E.C. dirigido por Miquel PORTER (Barcelona. Edicions Robrenyo, 1977, pp. 92-94) y fotocopia del original en la Tesis Doctoral de Miquel PORTER: "El primitiu cinema a Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual", Album, pp. 61-64.

(63) "La Vida Gráfica" nº 26 (5.07.1914).

bajos.

- "Tibidabo Films" (calificada como sucesora de "Film de Arte Español"). Se constituyó en Barcelona el 5 de febrero de 1914, siendo su presidente D. Fausto Dalmasas i Masot, vocales Pedro Mir i Bastús y Tomás Fonteva y Esteva, y gerente el señor Valentí. El domicilio social estaba en Gracia, calle del Camp nº 30. La corta producción de esta casa, según nuestra información, se reduce a una "Corrida de toros en la inauguración de la el 'Sport' de Barcelona" y cuatro películas de argumento: "El falsificador", "La gaviota", "La herencia de la culpa" e "Idilio trágico".

- "Condor Films" fue la marca productora perteneciente a la sociedad "España Gráfica", constituida en marzo de 1914. En julio de 1914 editó su primera película, "La festa del blat", dirigida por José de TOGORES sobre la obra de Angel Guimerà. Domicilio: Aribau, 88.

- "Solá y Peña" fue fruto de la asociación del operador y realizador Juan SOLA MESTRES con el actor Gerardo PEÑA. De esta casa conocemos sólo dos películas: "A muerte por una mujer" y "En lucha contra el destino".

- "Catalonia" fue un intento -probablemente fallido, pues no sabemos que llegara a editar ningún film propio- para asociarse las casas más débiles en aquel momento. En ella se unieron "Barcelona Films", "Tibidabo Films", "Films Cuesta" (de Valencia) y "Solà y Peña". Los artífices de la fusión fueron Juan Solà y Juan M. Codina, y el domicilio social estu-

vo en c/ Tallers, 76. Probablemente se trataba más que de producir, de comercializar las cintas de cada una de las casas asociadas; pero tampoco como distribuidora alcanzó "Catalonia" ni éxitos ni larga vida.

- "Argos Films", con galería propia en el Paseo de las Camelias 39, fundada por José CARRERAS, fue productora de película única y objeto de polémicas, "La danza fatal", dirigida por José de TOGORES, fotografiada y montada por Ramón de BAÑOS y protagonizada por Pastora Imperio.

- "Segre Films" se fundó en octubre de 1914, con las oficinas en Consejo de Ciento 294. Fueron socios fundadores los señores Pau Nobell, Alfons Chopitea, Mauricio Donoso Cortés y Francesc Estrada. Contrató esta casa como director artístico a José de TOGORES y a los operadores Fructuós Gelabert y Giovanni Doria. Junto con "Barcinógrafo" fue la empresa de producción más abundante y más brillante de todas las que se fundaron en el año 1914.

Tan repentina y extraordinaria aparición de nuevas marcas es signo evidente de que estaba apuntando una nueva época para nuestro cine... la época a cuyo estudio nos dedicaremos en el próximo capítulo.