

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

Miquel Porter i Moix

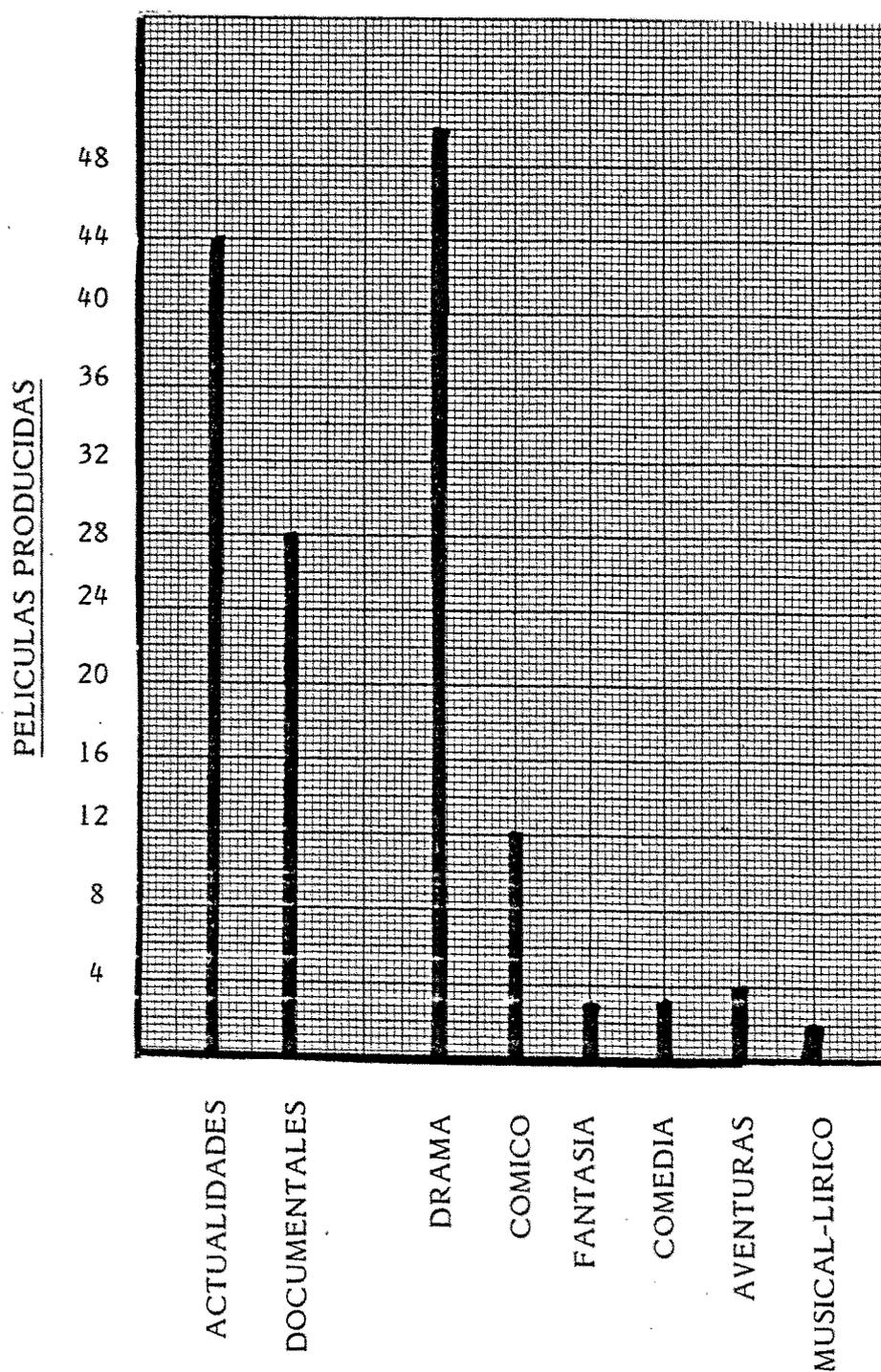
Tesis doctoral dirigida por el
Dr. MIQUEL PORTER I MOIX.

Barcelona, marzo de 1984

2. 2. 3. LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS

A .- VISION DE CONJUNTO

PERIODO 1911-1914



	1911	1912	1913	1914	TOTAL
ACTUALIDADES					
Políticas (y militares)	3	2	2	1	8
Fiestas populares	6	3	1	3	13
Deportivas	4	1	2	1	8
Taurinas	1	-	3	1	5
Otros sucesos	6	2	-	2	10
TOTAL	20	8	8	8	44
DOCUMENTALES					
Regiones y comarcas	4	2	3	1	10
Ciudades y monumentos	6	2	3	1	12
Técnico-industrial	1	3	-	2	6
TOTAL	11	7	6	4	28
COMICO					
	2	3	5	2	12
COMEDIA					
	1	1	1	-	3
DRAMA					
Drama actual	9	3	12	18	42
Drama histórico	4	1	-	3	8
TOTAL	13	4	12	21	50
AVENTURAS					
	-	-	2	2	4
FANTASIA					
	1	2	-	-	3
MUSICAL					
	1	-	-	1	2

Observando los dos cuadros de las páginas precedentes, que representan un análisis de la producción en el período 1911-1914 basándose en la distribución por géneros, llegamos a las conclusiones siguientes: (64)

1) Englobando en un concepto las películas de actualidades y los documentales, podemos decir que los reportajes en general constituyen la mitad de la producción en esta etapa (72 sobre 146 films). La cifra representa ciertamente un porcentaje muy elevado sobre el total de películas realizadas. Esto significa que al hablar del "cine" en general hay que tener muy en cuenta el gran peso que dentro de este concepto tenía entonces el reportaje gráfico, tanto desde el punto de vista del productor (casas y realizadores) como desde el punto de vista del espectador. Hay aquí una notable *diferencia* con respecto a la mentalidad actual en cuanto a la significación primera y no matizada del término "cine."

La diferencia que existe entre "actualidades" y "documentales" (16 films más del primero que del segundo) no es significativa en este caso, porque hay un buen número de cintas que están incluidas en "actualidades" y que tienen también valor de "documentales" (por ej. determinadas fiestas y celebraciones tradicionales).

Más precisiones sobre la relación de los subgéneros en que hemos dividido estos grupos quedan para tratar en los apartados que reser-

(64) Valen aquí también las observaciones sobre los géneros cinematográficos y sobre la caracterización que de ellos hacíamos en el apartado 2.1.3. de este mismo capítulo (Ver pag. 360)

vamos a cada género.

2) Dentro de lo que consideramos film de argumento aparece muy claro el predominio del drama sobre los demás géneros. Con respecto a la producción total, los dramas representan la tercera parte; pero si atendemos sólo a las películas de carácter argumental, el género dramático representa más del 67% de las mismas. Los films cómicos son bastante escasos (sólo un 16% de los argumentales), seguidos por los de aventuras (un 5,5%).

Si desglosamos la cifra de los 50 dramas en aquellos que tienen una ambientación en el pasado histórico y los que están ambientados en época contemporánea, obtenemos sólo 8 de los primeros frente a 42 de los segundos. Los datos nos confirman plenamente la frase que hemos puesto como subtítulo a este período: "hacia el imperio del melodrama".

Pero estas observaciones referidas a los datos de la fase 1911-1914 en sí deben ser complementadas con una visión de conjunto de lo que hemos considerado como un período completo dentro de este capítulo (1906-1914); debemos intentar la comparación con los datos de la primera fase (1906-1910) para tener una visión completa de la evolución del cine durante todo el período.

Cuadro comparativo de la producción de películas en Barcelona en las fases de 1906-1910 (A) y 1911-1914 (B) (según géneros cinematográficos)

	A 1906-1910	B 1911-1914
ACTUALIDADES	49 (31'2 %)	44 (30'1 %)
DOCUMENTALES	49 (31'2 %)	28 (19'2 %)
DRAMA ACTUAL	17 (10'8 %)	42 (28'8 %)
DRAMA HISTORICO	9 (5'8 %)	8 (5'5 %)
COMICO CORTO	20 (12'7 %)	12 (8'2 %)
FANTASIA	5 (3'2 %)	3 (2'1 %)
MUSICAL	5 (3'2 %)	2 (1'3 %)
COMEDIA	3 (1'9 %)	3 (2'1 %)
AVENTURAS	0	4 (2'7 %)
<hr/>		
TOTAL DE PELICU- LAS PRODUCIDAS:	157 (100 %)	146 (100 %)
<hr/>		

Hagamos un breve comentario de este cuadro:

1) Se ha de tener siempre en cuenta que la fase "A" comprende cinco años (1906-1910) mientras que la "B" sólo abarca cuatro (1911-1914). No resultarán, pues, estrictamente comparables las cantidades absolutas de la primera y segunda columna. Pero a nosotros aquí nos interesa

más que una estricta comparación matemática una estimación de tendencias, y de esta manera los datos pueden servirnos (más todavía, si nos referimos a los porcentuales). Bastaría con construir en cada caso una frase como ésta: "Teniendo en cuenta que la fase "A" tiene una duración de un año más que la fase "B", si el género "x" muestra una diferencia "h" entre la primera y la segunda fase... la tendencia que se observa es...".

2) La diferencia entre los totales de películas producidas en la primera y la segunda fase es prácticamente insignificante como dato aislado; por una parte, según acabamos de decir, la duración de la segunda fase es menor que la de la primera en un año; por otra parte, considerando que decrece el número de cortos y aumenta el de largos metrajes, el total de metros impresionados en la segunda fase resulta evidentemente mayor.

Pero si tenemos en cuenta que el cine en esta época está en pleno crecimiento, quedarse estancado en una producción casi igual en ocho o nueve años representa claramente un retroceso respecto a otras cinematografías que experimentaban un desarrollo normal.

3) Es manifiesta la baja en los films de tipo "reportaje" (actualidades y documentales). Si en la primera etapa equivalen al 62'5 % del total de la producción, en la segunda representan sólo el 49'3 %.

La única explicación posible para esta tendencia a la baja reside en haber disminuido la demanda de este tipo de películas (falta de interés del público, dificultades para su programación junto a otros films de más larga duración, etc...)

4) El género "drama" experimenta el incremento más importante: en 1906-1910 representaba el 16'5 % del total de la producción, mientras que en 1911-1914 alcanzó el 34'3 % del total. La diferencia resulta todavía mayor si atendemos al subgénero que venimos llamando "drama actual", puesto que la producción de "dramas históricos" había quedado estancada.

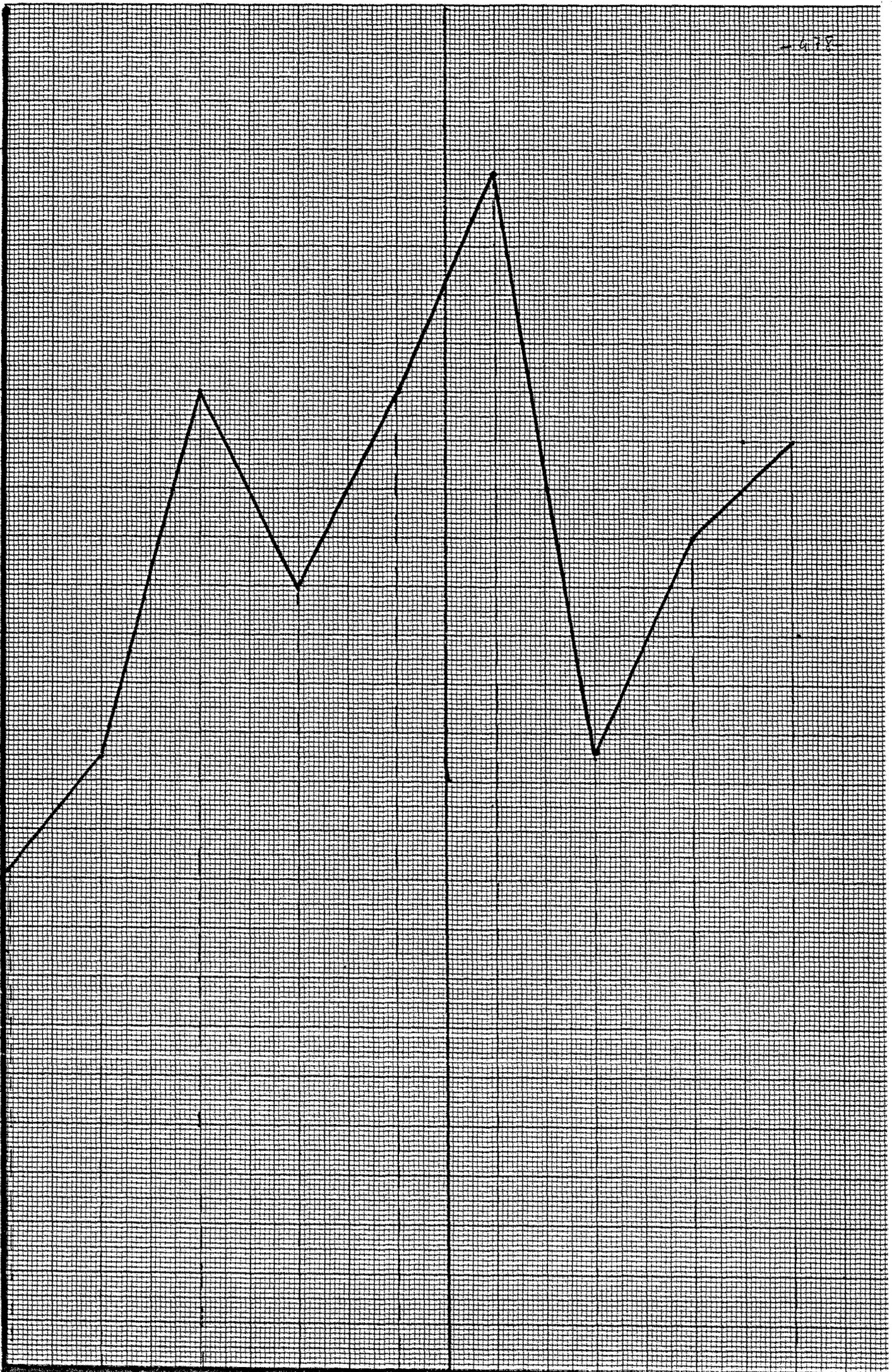
5) En cuanto a otros géneros, dado el escaso número de films, las diferencias son menos apreciables. No obstante, se constata un descenso en las películas cómicas y de fantasía y la aparición del género "aventuras" en la segunda fase del período.

Un último paso en este estudio comparativo de la producción nos lleva ahora a examinar la evolución de ésta considerando cada uno de los años del período. He aquí los cuadros que la resumen:

Evolución de la producción de películas en Barcelona durante el período 1906-1914.

A		B	
Año	nº de films	Año	nº de films
1906:	20	1911:	49
1907:	25	1912:	25
1908:	40	1913:	34
1909:	32	1914:	38
1910:	40		
TOTAL A:	157 films	TOTAL B:	146 films

NUMERO DE PELICULAS PRODUCIDAS



1) En la primera fase (1906-1910) la producción sigue una línea ascendente. Hay una pequeña caída en el año 1909, cuya explicación quizás se pueda buscar en el agitado verano político que vivió la ciudad en aquellas fechas.

2) La cima de esta fase de crecimiento se sitúa en 1911. Efectivamente, este año a la labor que venían desarrollando las casas "Films Barcelona" e "Hispano Film" se sumó el importante número de documentales que Gelabert hizo para la casa "Cabot y Puig" y la producción de "Chomón y Fuster".

3) En la segunda fase se observa un momento de crisis -cuyo punto más bajo se sitúa en 1912- y un inicio de recuperación. De la crisis y sus causas ya nos hemos ocupado en las páginas precedentes.

La recuperación que se observa en 1913 corresponde sólo a medias a la iniciativa catalana, pues obedece sustancialmente a la actividad de una casa que, a pesar de su nombre ("Film de Arte Español"), era una filial de "Cines" de Roma. En 1914 sí se puede hablar de un positivo esfuerzo, aunque sumamente atomizado, por parte del capital barcelonés para vitalizar nuestra débil industria cinematográfica.

B.- EL REPORTAJE CINEMATOGRAFICO

Ya hemos dicho que los reportajes cinematográficos (films de actualidades y documentales) decrecen en esta fase de 1911 a 1914, aunque todavía mantienen un alto porcentaje (49'3 %) sobre la producción total de estos años. El descenso de este tipo de films se hace más manifiesto si observamos que su número por año decrece: 31 en 1911, 15 en 1912, 14 en 1913 y 12 en 1914.

Podía pensarse que el descenso del número de reportajes no es real, sino que obedece a una menor información sobre ellos. No obstante, opinamos que la información sobre este tipo de films es igual o mayor que en etapas anteriores; el nacimiento de la prensa especializada en cine y el aumento de secciones o apartados en la prensa diaria para informar sobre carteleras así lo confirman. Tampoco creemos que los realizadores menospreciaran o se desinteresasen espontáneamente por las películas de carácter documental, puesto que este tipo de filmaciones es relativamente fácil, poco costoso, variado y gratificante desde el punto de vista estético. Creemos, según ya hemos apuntado más arriba, que se trata de una cuestión relacionada con los cambios en la organización del mercado: los exhibidores no necesitaban tantos films para montar una sesión de cine, porque el metraje de los films de argumento era sensiblemente mayor; los alquiladores obtenían muy poco beneficio del alquiler de estas cintas cortas; finalmente, los productores no podían editar un número abundante de copias que les hicieran rentable este tipo de películas porque el sistema de alquiler estaba acabando con la venta directa a cada exhibidor. El nuevo sistema que sustituía a aquellas primeras cintas monográficas era el noticiario

periódico; sin embargo, nuestra industria no disponía por el momento de una estructura económica que le permitiera adoptarlo.

En cuanto a la autoría de los reportajes en esta etapa, las cuentas son claras: 30 películas identificadas de Gelabert, frente a sólo 4 de Ricardo de Baños, 2 de Gaspar y una de Cuyàs y de Puigvert; el resto de los títulos (34) son por ahora de autor desconocido (65). Gelabert, pues, se puede considerar como el especialista en documentales, el reportero cinematográfico por excelencia de la Cataluña de principios de siglo. ¿Por qué tantos reportajes anónimos? Aquí sí hemos de recurrir a la escasa información de la prensa -especializada o no- sobre el particular: se anunciaba el título, rara vez la casa productora, prácticamente nunca el realizador. Y es que los films documentales no eran considerados como obra de creación artística ni de especiales valores técnicos; sólo interesaba su título para poder suscitar el interés correspondiente al asunto de que tratasen. Evidentemente ni la duración, ni la técnica, ni los recursos del reportaje habían variado sustancialmente; sólo una mayor calidad fotográfica (selección de punto de vista, luz, enfoques, así como mejor impresión y revelado) y mayor experiencia en la selección, ordenación y ritmo de las imágenes.

(65) Por las Memorias de Gelabert consta que el operador del Noticiario "Pathé" en estos años, hasta 1914, fue Juan SOLA MESTRES, por lo que algunas de las cintas que damos como anónimas pudieron ser suyas. El encargado de laboratorio de la misma Revista "Pathé" desde 1911 fue Alfredo FONTANALS. Esto explica que fueran precisamente Solá y Fontanals quienes, años más tarde, crearan la "Revista Studio" de la casa "Studio Films", la más importante muestra de información filmada entre nosotros.

Los asuntos se repiten y son pocas las diferencias que se observan respecto a la época anterior. Véase el siguiente cuadro, en que los temas aparecen más desglosados que en el cuadro general de géneros:

	<u>Nº de películas</u>
<u>DOCUMENTALES</u>	
Viajes por comarcas o regiones	10
Monumentos	6
Ciudades	6
Técnico-industrial	6
TOTAL	28
 <u>FIESTAS POPULARES</u>	
TOTAL	13
 <u>ACTUALIDADES</u>	
Deportivas	8
Actos militares	7
Catástrofes	5
Taurinas	5
Entierros	2
Religiosas	1
Visitas del Rey	1
Exposición de arte	1
Asociaciones de comercio	1
TOTAL	31

Entre los films que tratan de excursiones y viajes por paisajes rurales, hay que destacar, como siempre, la labor de Gelabert en la captación de bellos lugares de la geografía de Cataluña: una amplia serie de reportajes sobre los Pirineos en 1911 ("Los Pirineos, de Port Bou a Hendaya" y "Cerdaña pintoresca"); un bello recorrido por los parajes del nacimiento del río Llobregat en 1912 ("Excursión del Gombreny a las Fuentes del Llobregat"); y otro importante documental sobre las vertientes del Montseny ("El Montseny, Viladrau y el Tordera") de 1913. Durante estos años los operadores barceloneses apenas hicieron reportajes fuera de Cataluña; podemos destacar el que hizo José GASPAR sobre "Galicia" (1912), el último que realizó para la sucursal de "Gaumont" en Barcelona.

El número de documentales sobre monumentos y ciudades es bastante inferior al registrado en la primera fase: 12 en la etapa de 1911 a 1914 frente a 21 en la anterior. Prácticamente todos se concentran también en unos pocos puntos del territorio catalán. De ciudades hay tres sobre Barcelona (uno de los cuales fue encargado expresamente por la Sociedad de Atracción de Forasteros a Cabot i Puig y consta que resultó bastante extenso e interesante), y uno de mucho éxito sobre Tarragona, filmado por Gelabert en 1911. Entre los dedicados a monumentos, siguen los monasterios (Montserrat, Ripoll y Queralt), los castillos (Aramprunya y Hostalric) y las ruinas de Ampurias.

No aumentan los reportajes sobre temas técnico-científico e industriales; tampoco la gama de variedad es muy amplia: industrias textiles, de cemento, de hielo y las salinas de Cardona. Sin embargo, las fiestas populares seguían atrayendo la atención de las cámaras (carnavales, fies-

tas mayores, romerías, concursos de sardanas...) en poblaciones como Palamós, Manresa, La Bisbal, Blanes, Begues y Palafrugell.

Los films de actualidades aumentaron. Se observa una especie de transvase de los documentales hacia las actualidades; disminuye el interés por las vistas de ciudades y monumentos (la mayoría de las veces, captados desde puntos de vista de divulgación turística) y crece el interés por los noticiarios filmados. Destacan particularmente tres capítulos dentro de las actualidades: a) Deportivos, como pruebas de aviación ("Mme. Dutieu en Barcelona" en 1911 y "Fiesta de aviación en Tarragona" en 1913), carreras de coches ("Carrera 'Copa de Barcelona'" en 1911 e "Inauguración del autódromo de Sitges" de 1913) carreras de caballos ("Festival en el Real Polo Club y Sociedad Hípica", 1912), "Regatas en Barcelona" (1912), "Deportes de invierno en Ribas" (1911) y un "Festival del Mataró F.C." (1914). b) Reportajes sobre actos militares -curiosamente son relativamente abundantes y predominan sobre los actos de carácter político o sobre visitas de la familia real-: cuatro juras de bandera, dos sobre maniobras y ejercicios de la Armada y unas maniobras de artillería rodada y de montaña en Caldas y Sentmenat. c) Tragedias y catástrofes importantes: "Naufragio del transatlántico Delhi", "Catástrofe ferroviaria en la línea del Norte (entre Viladecavalls y Olesa de Montserrat)", "Descarrilamiento del tren de Valencia" e "Incendio en la calle Riereta" en el año 1911, así como el "Incendio del Cine 'La Luz' de Villarreal (Castellón)" en 1912. Finalmente, también se filmaron algunas corridas de toros, según era habitual, y algunos acontecimientos aislados de menor significación.

C.- DEL DRAMA "HISTORICO" ROMANTICO AL DRAMA "REALISTA"
BURGUES. (66)

En las páginas que estamos dedicando a la etapa 1911-1914 venimos insistiendo en dos ideas: que es una fase de crisis para nuestra producción cinematográfica y que en esta fase se da un paso importante del drama histórico -que había estado sustentado en la generalización del "film d'art"- al drama burgués. Sobre la crisis ya hemos dicho bastante en las páginas anteriores. Vamos a examinar ahora el tránsito al drama o melodrama "realista".

En primer lugar, partamos de los datos. Confeccionemos un cuadro que nos permita clasificar los diferentes tipos de dramas que se producían en la época. Para dar holgura a la clasificación utilizaremos la idea de una "gama" que va desde el "drama histórico" propiamente dicho al "drama realista". Constatamos un proceso que sigue estos pasos: Drama sobre hechos o personajes históricos - Drama ambientado en el pasado - Drama histórico costumbrista - Drama costumbrista - Drama costumbrista realista - Drama realista burgués - Drama realista y de aventuras. El costumbrismo es un paso intermedio al que se llega tanto desde el historicismo romántico como desde el realismo burgués, tanto desde el drama como desde la comedia.

(66) Las comillas en "histórico" y "realista" pretenden referir el sentido de estos términos a lo que dentro del Romanticismo tiene de amplitud el concepto "histórico" y dentro del Realismo tiene de cliché el concepto "realista".

DRAMA HISTORICO

DRAMA COSTUMBRISTA

DRAMA REALISTA

AVENTURAS

- Don Pedro el Cruel (Baños-Marro)
 - Justicia del Rey D. Pedro (Chomón)
 - Carmen o la hija del bandido (B-M)
 - Noche de sangre (B-M)
 - Celos gitanos (Baños-Marro)
 - Los dos hermanos (Baños-Marro)
 - El joyero (Baños-Marro)
 - La madre (B-M)
 - El sueño milagroso (B-M)
 - La venganza del cadáver (B-M)
 - El adiós de un artista (Chomón)
 - La fatalidad (Chomón)
 - La hija del guardacostas (Chomón)
-
- Los amantes de Teruel (Baños-Marro)
 - La careta verde (B-M)
 - Mala Raza (Gelabert)
 - Lazos de amor y de sangre (Cuyàs)
-
- Amor andaluz (B-M)
 - Un drama en Aragón (B-M)
 - Sangre gitana (Doria)
 - De muerte a vida (B-M)
 - La fuerza del destino (B-M)
 - Magda (B-M)
 - Lucha de corazones (Codina)
 - El collar de diamantes (Doria)
 - El crimen del otro (Doria)
 - Los dos buzos (D)
 - El hijo del mar (D)

DRAMA HISTORICO

DRAMA COSTUMBRISTA

DRAMA REALISTA

AVENTURAS

- La luz que vuelve (Doria)
- El secreto del anillo (D)
- Los solitarios del bosque (D)
- Victoria (Cabot)

- Carmen (Doria)

- El alcalde de Zalamea (Gual)

- Fridolín (Gual)

- El calvario de un héroe (Gual)

- La gitaniella (Gual)

- Ana Kadowa (Gelabert)

- Rosalinda (B-M)

- Sacrificio (B-M)

- A muerte por una mujer (Cerret?)

- En lucha contra el destino (Cerret?)

- La lucha por la herencia (Gel.-Mulh.)

- El falsificador (Tibidabo)

- La gaviota (Tibidabo)

- La herencia de la culpa (Tibidabo)

- Idilio trágico (Tibidabo)

- Los cabellos blancos (Gual)

- Un drama de amor (Gual)

- Misteri de dolor (Gual)

- La danza fatal (Togores)

- La festa del blat (Togores)

- El regalo de bodas (Togores)

- La Malquerida (Baños)

A la vista del cuadro precedente, el fenómeno aparece con toda claridad: a partir de 1911 el melodrama de ambientación realista contemporánea se impuso claramente sobre el film de ambientación histórica pasada. Nuestro cine en la segunda década del siglo XX experimentó el proceso que la literatura y el arte habían experimentado durante todo el siglo anterior: del historicismo romántico al realismo.

Antes de entrar en otras explicaciones y comentarios, permítasenos transcribir dos argumentos íntegros de películas tal como vienen dados en las revistas de la época. Para que la muestra sea representativa, los argumentos pertenecen a dos películas de "Hispano Films" -la casa barcelonesa que en esta época mantuvo un nivel de producción más estable- : el primero es de 1911 y corresponde a un film de tipo histórico; el segundo es de 1914 y pertenece a un film típicamente melodramático de ambientación burguesa. Se trata de "Don Pedro el Cruel" (750 m.) y "Sacrificio" (1500 m.), ambos pertenecientes a la primera categoría de los films realizados por la "Hispano" en este período. Tanto por su temática, como por su fecha de producción e incluso por su metraje, pueden perfectamente servirnos como modelos de los dos extremos a que nos venimos refiriendo.

"Don Pedro I el Cruel."- Este príncipe fue llamado el cruel a causa de las numerosas víctimas que su carácter irascible produjo entre sus súbditos, bien que, por otros hechos, merece el calificativo de justiciero.

La crueldad más grande que cometió este rey es la siguiente: enterado D. Pedro que sus hermanos (bastardos) D. Fadrique, D. Enrique y D. Tello, se reunían

en la tienda de campaña del segundo, mandó a aquel punto a uno de sus mejores servidores, quien, después de pasar una infinidad de peligros, burlando las guardias, llega a la tienda de campaña, rasga la tela y se entera del horrible crimen que tramaban los tres bastardos.

D. Pedro al convencerse de la verdad, busca la manera de acabar con los tres hermanos bastardos y terminar de una vez con las guerras intestinas, quitándose de delante a los tres traidores ambiciosos.

Para D. Pedro no había nada imposible; así es que concibió el plan siguiente: escribir a D. Fadrique participándole que tendría mucho gusto en abrazarlo, acabando de este modo con toda clase de rencores y que podía contar desde luego con sus villas fronterizas y con su protección. D. Fadrique, gran Maestre de Santiago, a pesar de las protestas de su esposa e hija, acude a la cita fiado en la palabra del Rey; pero éste, al estrecharle entre sus brazos, finge de tal manera, que a pesar de las señas que Doña María de Padilla hace a D. Fadrique para darle a entender el lazo que le preparan para poderle asesinar, éste se marcha convencido de que D. Pedro había depuesto sus rencores. Al pasar el dintel de la puerta, se encuentra rodeado de infinidad de maceros, capitaneados por Juan Diente. Pero D. Fadrique no pierde la serenidad y hasta se divierte burlando a sus verdugos; pero a un descuido, Juan Diente descarga su maza de armas sobre D. Fadrique, dejándole exánime.

D. Pedro, llamado por Juan Diente, acude al lugar del crimen y como no hubiese acabado de morir, alargó su propio puñal a un mozo de cámara para que corte los últimos alientos de su víctima. Apura D. Pedro

la copa de su bárbaro deleite sentándose a comer en la pieza en que yacía el cadáver de su hermano.

Pasan varios años durante los cuales D. Pedro no paró de combatir con sus hermanos D. Enrique de Trastámara y D. Tello, que querían usurparle la corona.

D. Enrique, ayudado por Duguesclin, capitán de las compañías blancas, logra sitiar a D. Pedro en Montiel. Al verse el rey sitiado y que sus fuerzas disminuían, llama a Duguesclin y le ofrece todas sus riquezas si le pone a salvo. Duguesclin, de acuerdo con D. Enrique, cita a D. Pedro en la tienda de campaña del de Trastámara, donde al encontrarse los dos hermanos frente a frente, se insultan, y después de luchar cuerpo a cuerpo, D. Pedro derriba a D. Enrique y cuando se propone acabar con él, pues era más fuerte que el otro, Duguesclin coge a D. Enrique por una pierna y lo hace pasar sobre D. Pedro diciendo: "Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a mi señor".

Entonces, aprovechando la circunstancia de su posición sobre el rey su hermano, D. Enrique, en mal hora, hace uso de su cuchillo que hunde con menoscabo de su propio honor y de la realeza, en el pecho de D. Pedro.

D. Enrique, después de matar a D. Pedro, subió al trono salpicado con la sangre de su hermano, rey de Castilla.

Epoca, 1369." (67)

Prescindiendo de otras consideraciones históricas y literarias, queremos subrayar sólo un aspecto: la "lejanía" de los hechos respecto al espectador de la película. Es una historia de ambiciones, crímenes y venganzas... pero "lejana". Reyes, nobles, espadas y puñales, castillos y tiendas de campaña, vestimentas y decorados, constituyen una barrera y marcan una distancia que aleja al espectador de los hechos. Las peripecias, aparte de lo que tengan de lección de historia, se convierten en motivo de entretenimiento o, a lo sumo, en relato moralizador casi tan lejano de la circunstancia presente como una fábula.

El otro extremo: "Sacrificio". "Hispano Films". 1500 metros (en tres partes). Fecha de filmación: julio de 1914. Argumento de los señores Campmany y Giralt, periodistas. Principales intérpretes: Enric Borràs y Elvira Fremont.

Por conservar todo el sabor de las revistas de la época, su estilo y unas imágenes del film, incluimos aquí una fotocopia del argumento tomada de "La Vida Gráfica" del 10 de enero de 1915.

SACRIFICIO

"ENTRE RUINAS"

Cinedrama en tres partes, adaptación cinematográfica del drama en tres actos del mismo título, original de los señores Campmany y Giralt

ARGUMENTO

El drama *Entre ruinas* es el último capítulo, un capítulo trágico, de la historia de una familia barcelonesa que, habiendo sido poderosa y feliz, a causa del alejamiento espiritual de la esposa se ve sumida en la ruina moral y materialmente.

Roberto Castells, el padre, es de procedencia humilde. Con su inteligencia y laboriosidad logró, en pocos años, hacerse con una fortuna que tiene empleada en una explotación industrial. Pero casó con Carmen, una de esas lindas muñecas educadas sólo para el lujo, uno de esos maniqués vivientes, muy bonitos por fuera pero completamente vacíos por dentro, la cual, lejos de identificarse con su marido, pensó sólo en llevar una vida de lujo y de disipación y al comenzar la obra la vemos triunfando como reina en una *soirée*, mientras su marido don Roberto está gravemente preocupado por la mala marcha de sus nego-

cios, próximo a la ruina. Sus temores respecto a su crítica situación material conviértense en certeza después de un balance pasado por su fiel cajero Agustín

y por su principal dependiente Alberto. El pasivo es considerable y el activo no basta a cubrirlo. Tratando de conjurar la situación y a fin de hacerse con unos fondos para pagar la última mensualidad que se debe a la dependencia de la casa, gira don Roberto dos letras contra su corresponsal de Madrid. Pero al llevarlas Agustín al descuento a una casa de banca de la plaza, se convence de que la noticia de su triste estado es ya del dominio público, pues el aludido Banco se niega a descontarle las letras. Ello le causa el pobre don Roberto tan cruento dolor, que tiene un grave ataque de hemiplejía que pone en peligro su vida.

En el interin, su esposa Carmen, continuando su vida alocada, no sólo no se



SRTA. GAETANA LLURÓ

preocupa del estado de los negocios de su marido, sino que disculpa las francachelas de su hijo Enrique (que se pasa la vida entregado al juego y a los amores fáciles) y además traiciona la fe jurada a su marido aceptando como amante al doctor Dachs, médico mundano que aprovecha su amistad con don Roberto para robarle el afecto de su esposa.

Forma un vivo contraste con tales personajes de tan baja condición moral, Alberto, el dependiente de don Roberto, que, tanto por afecto a éste como porque ama locamente a su hija María, trata de conjurar el desastre que se avecina y le ofrece a don Roberto un pequeño capital de que dispone, procedente de la venta de una casuca propiedad de su madre.

interés que le inspira el estado de la salud de don Roberto, sino el tener ocasión para entregarse a sus criminales amores con Carmen.

Don Roberto, que ignora tal traición, hubiese seguido, sin duda, ignorándola por mucho tiempo, si una circunstancia no hubiese venido a despertar en él cierta sospecha acerca de la caballerosidad del doctor Dachs. Enrique, jugando en el casino, perdió una cantidad de alguna importancia que pidió prestada a un amigo; para hacer frente a esa deuda, acude a su madre y ésta a su vez trata de sacar dinero a don Roberto. Éste, como es natural, se niega enérgicamente y aprovecha la ocasión para poner a su esposa al corriente de la apurada situación de sus nego-



Don Roberto no acepta tan generosa oferta, pero aun sin contar con el beneplácito de aquél, Alberto utiliza aquella suma para ofrecerla a los acreedores de don Roberto y lograr que éstos le concedan un plazo para el pago de sus créditos, tratando de conjurar la crisis.

Mientras su heroico y fiel dependiente hace tales gestiones, don Roberto, convaliente del ataque de hemiplejía, ha sido trasladado a un chalet de su propiedad, enclavado en los alrededores de Barcelona, a donde va a pasar algunas noches su amigo el doctor Dachs.

En realidad, como comprenderá el lector, lo que le mueve al doctor Dachs a pasar algunas noches en compañía de don Roberto y de los suyos, no es el

cios. Pero como aquélla lo cree una excusa, lejos de darse por convencida, le llama avaro. Sigue a esta escena otra parecida entre don Roberto y Enrique. Éste, al ver que no va a poder pagar una deuda de juego, pierde la cabeza, y al indicarle don Roberto que su honor no le permite disponer de un dinero que, en realidad, pertenece a sus acreedores, le contesta airadamente que su honor tampoco le permite otras cosas. Al exigirle don Roberto que aclare este concepto, se limita Enrique a responderle que se lo pregunte al doctor Dachs. Así nace en don Roberto la sospecha de que el doctor Dachs no sea tal vez el hombre bueno que él se imaginaba y sí sólo un don Juan cazador de mujeres fáciles.

Don Roberto se propone salir de dudas inmediata-

LA VIDA GRÁFICA

mente y, llegada la noche, sale de su habitación sigilosamente y marchando a oscuras se coloca junto a la puerta de la habitación en que duerme el doctor Dachs, que está situada junto a la en que duerme María. A poco de una espera angustiosa, surge una forma blanca que él cree su hija y a la que sólo tiene tiempo de sujetar por la ropa, escapando aquélla después de derribarle en tierra. En realidad, no se trataba de María, era Carmen la que iba a penetrar en la habitación del doctor Dachs. Pero Carmen, que a causa de la obscuridad no fué conocida, ha logrado penetrar en el cuarto de María y suplicarle que salga para conjurar la terrible situación. María, que adora a su madre, corazón angelical todo bondad, tanto

nio con su novio Alberto, a quien ama y de quien es amada intensamente.

Las escenas entre madre e hija y entre ésta y su novio son en alto grado patéticas y de una agudísima emoción: hacen asomar lágrimas en los ojos de las personas menos sensibles.

El desenlace de tan bellissimo drama es de una fuerza trágica enorme.

Enrique, ante la ruina de su padre, ha huído al extranjero en compañía de una coupletista que fué su querida. El doctor Dachs, por su parte, para evadir un conflicto terrible, ha juzgado prudente poner agua de por medio entre él y don Roberto y partió para América. El magnánimo, el fiel dependiente Alberto

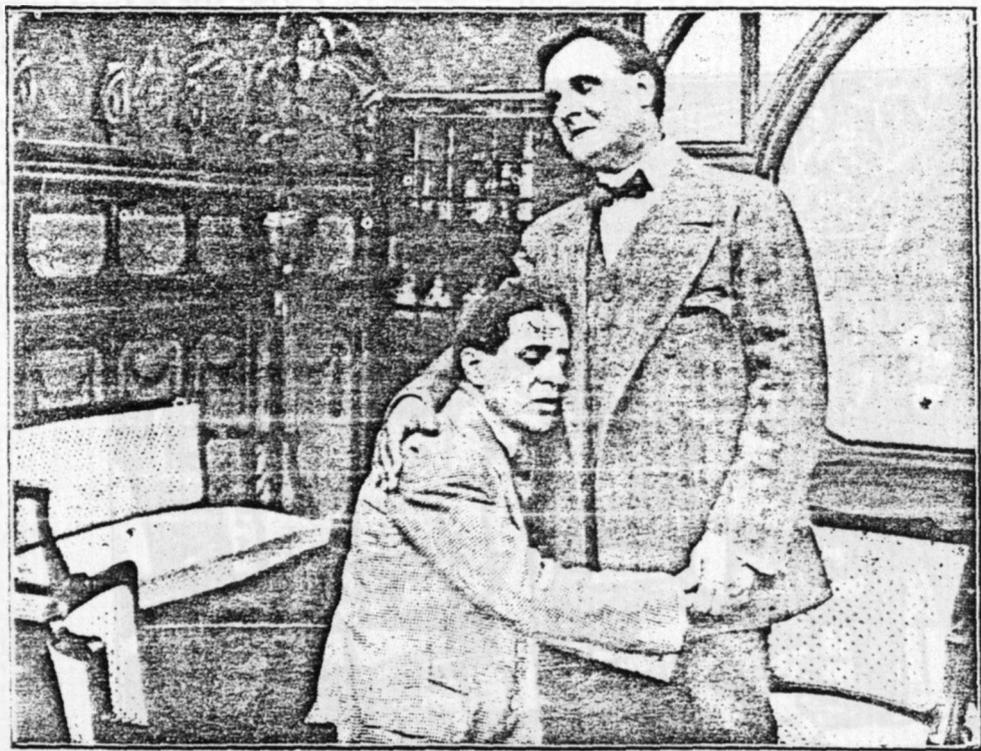


por salvar de una afrenta a la autora de sus días como por evitar a su padre un terrible disgusto (con razón piensa que le ha de afectar mucho más el adulterio de su esposa que la falta de su hija), pasa por culpable y al lograr don Roberto hacer luz en la habitación en que esa escena se ha desarrollado, se arroja a los pies de su padre y le pide perdón, quedando don Roberto convencido de que realmente la culpable es su hija.

Pero una tal situación no puede prolongarse, y a pesar de todos los esfuerzos de María, que trata de convencer a su madre que nada descubra, Carmen no accede; tanto más cuanto ve que ello le ha acarreado a su hija el rompimiento de su proyectado matrimo-

ha logrado obtener gracia de los acreedores de don Roberto y que el negocio pueda continuar; pero cuando Agustín le da esa noticia a don Roberto, al tratar éste de comunicar la grata nueva a su mujer, se encuentra con que ésta no aparece por ninguna parte. Carmen, avergonzada por sus devaneos y por su adulterio, arrepentida de ello y no queriendo continuar sacrificando a su hija, ha apelado al suicidio, sin dejar una carta para su marido en la que le descubre toda la verdad para que resplandezca la inocencia de María. Esta carta llega a manos de don Roberto poco después de la feliz noticia de su salvación comercial. Tan encontradas sensaciones producen un terrible efecto y cae como herido por el rayo de un

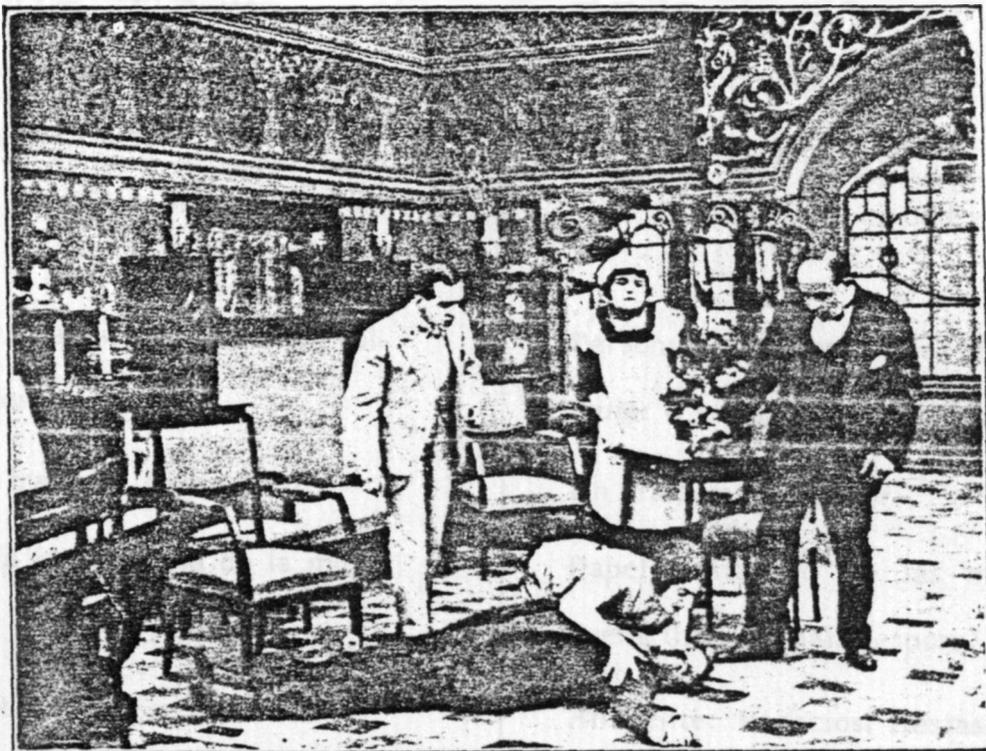
57





ataque al corazón. Cuando todos acuden a auxiliarle y Agustín ve con dolor que don Roberto ha muerto, llora amargamente su hija María y al lamentar el que-

sí y, abrazándola, exclama: «Sola, no: conmigo!» Y así acaba tan emocionante drama, que en el cinematógrafo, brillantemente interpretado por artistas



darse sola en el mundo, Alberto, que, a pesar de todo, no dejó de amarla y que ahora la ama doblemente, al darse cuenta del sacrificio que hacía, la atrae hacia

de tanto mérito como el genial Enrique Borrás, y puesto en escena a todo gusto, ha de obtener tan ruidoso éxito como obtuvo en el teatro.

No se piense que el argumento de "Sacrificio" es especialmente rebuscado para exagerar los rasgos del ejemplo de melodrama. Se trata de un asunto totalmente "normal" dentro de lo que era este tipo de películas.

Para sintetizar un esbozo de comparación entre los argumentos de "Don Pedro el Cruel" y "Sacrificio", sin ánimo de entrar en análisis de detalle, puede servirnos el siguiente esquema comparativo:

"Don Pedro el Cruel"

Drama histórico

Prod.: "Hispano Films"

Año de producción: 1911

Metraje: 750 metros

Epoca: 1369

Lugar: Castilla

El campo. Tienda de
campaña.

Personajes: Rey, nobles, soldados.

Un traidor: Duguesclin

Nula importancia de la mujer

Ambiente: guerra, salas del
castillo y tienda de campaña.

"Sacrificio"

Melodrama burgués

Prod.: "Hispano Films"

Año de producción: 1914

Metraje: 1500 metros

Epoca: contemporánea

Lugar: Barcelona

Casa en la ciudad y chalet.

Personajes: hombre de negocios,
mujer e hijos, empleados y amigos.

Un traidor: el doctor

Papel destacado de las mujeres:
buena (hija) y mala (esposa)

Ambiente: negocios, fiestas de so-
ciedad, juego en el casino, salo-

Complejidad argumental escasa	Complejidad argumental grande
Honor de Rey y nobles (vengar)	Honor del burgués (pagar)
Heridas de puñal y maza	Hemiplegia
Muerte a espada	Muerte de suicidio e infarto
Tema amoroso no existe	Tema amoroso primordial
Infidelidad de los vasallos	Infidelidad de esposa y amigo
Lección moral: la ambición de poder desencadena una tragedia	Lección moral: el derroche del dinero y la infidelidad matrimonial desencadenan una tragedia.
Resultado final: vence el malvado.	Resultado final: vence la inocencia, la bondad y el amor.

Desde luego, no hay que insistir en que el argumento de "Sacrificio" -sobre todo, comparado con el de "Don Pedro el Cruel"- implica una cercanía al mundo del espectador, un aire de vida real y actual, que hace que la historia se convierta en ejemplo próximo.

¿Qué sucedió en el panorama social para que el paso del film histórico al melodrama fuese en esta época tan general y tan intenso? Pasó -fuera del país también, pero de un modo muy particular en Cataluña- que la burguesía entró en el poder tras la oleada del modernismo (o demasiado soñador o demasiado anarquista) y que esta misma burguesía entró

también en el cine. Las preferencias estéticas de la burguesía acomodada en general no se apartaban del realismo de mediados del siglo XIX. En el teatro este realismo estaba definido con firmes modelos dentro de la alta comedia y del melodrama... y ¿qué mejor modelo para el cine burgués que el teatro burgués? El melodrama, además de radicar en profundas fibras de la emotividad humana, tenía la ventaja de satisfacer las apetencias representativas de la clase burguesa: Por una parte, era próximo a la vida real, incardinado en los problemas monetarios y morales de esta clase, lo cual respondía a la necesidad de "retrato" que siempre estuvo viva en la burguesía; por otra parte, era suficientemente esquemático, sometido a la simplificación de buenos y malos, para que pudiera considerarse tan irreal como real, tan lejano como próximo, tan cliché como retrato... Justa la proporción para inquietar sin angustiar, para servir de modelo y de moda, para llorar o reír por unas horas... para, en una palabra, dejar las cosas donde están. El melodrama burgués tenía las compuertas bien cerradas para no desviarse ni hacia un idealismo profundo ni hacia un naturalismo comprometido ni hacia el esperpento destructor.

Pero, según hemos visto, drama romántico y melodrama burgués tienen un terreno intermedio: el costumbrismo. Se puede hacer un tipo de drama costumbrista ambientado en el pasado o ambientado en el presente. Tales obras ni se perdían en un pasado lejano ni cuestionaban las bases del presente, y por añadidura ofrecían la ventaja de "hacer país" mediante el recurso a costumbres y personajes típicos.

Como ejemplo de este tipo de film dramático costumbrista podemos señalar en este período "Carmen" (de ambientación en el pasado)

y "Sangre gitana" de Giovanni Doria (de ambientación en el presente). No nos parece casual que en un período tan corto de tiempo y en una época de escasa producción se hicieran en Barcelona dos versiones diferentes de la "Carmen" de Prosper Mérimée. La primera, un film de Ricardo de Baños y Albert Marro en "Hispano Films", realizado a fines de 1911, sigue más de cerca la novela original. La segunda está filmada por Giovanni Doria en 1913 para "Film de Arte Español" (y estrenada en 1914) y es más fiel al libreto de Meilhac y Halévy para la famosa ópera de Bizet; ésta obtuvo notable éxito dentro y fuera de nuestras fronteras (68). "Carmen" es claro exponente a la vez de tragedia lejana y próxima en el tiempo, de ejemplo y vivencia, de mito y realidad, de drama y melodrama.

Aunque no es éste el momento de detenerse en ello, hemos de dejar constancia de cómo más acá del melodrama empieza a apuntar en 1913-1914 el "film de aventuras". Por el momento resulta muy difícil distinguir los límites entre uno y otro: al dráma burgués se le añadieron ingredientes de intriga (un anillo o collar robado, por ejemplo) y a partir de ellos se introducía algún detective y se montaban algunas secuencias de persecución. Progresivamente y a medida que el público se fue saturando de melodramas, el acento se fue desplazando hacia la aventura hasta que la acción resultó predominante sobre la pasión. Entre los films dramáticos que apuntan hacia el género aventuras se pueden incluir algunos de la productora "Film de Arte Español" en 1913 ("El collar de diamantes", "Los dos

(68) De esta versión se conserva copia en la Sección de Cinematografía del C.E.D.A.E.C. de la Biblioteca Museo del Teatro de la Diputación de Barcelona.

buzos", "El hijo del mar") y "Ana Kadowa" de Gelabert y Otto Mulhauser con "Alhambra Films" en 1914.

A pesar de las truculencias y simplificaciones que suelen caracterizar a todos estos films, el melodrama (con sus derivaciones hacia el costumbrismo y hacia las aventuras) debe considerarse como un paso importante desde el punto de vista de la evolución de la expresión cinematográfica. No podemos caer en el peligro de juzgar una película -o un tipo de películas- sólo por sus argumentos. El cine es bastante más que un guión literario, y no es raro el caso en que un guión mediocre ha sido elevado por una dirección, una fotografía, una interpretación y un montaje de calidad. Esta condición polifacética del cine debe tenerse especialmente en cuenta al considerar películas cuyo argumento o está desfasado con el presente o contradice las personales preferencias ideológicas y estéticas.

Con los dramas llegó a hacerse habitual un metraje superior a los 1000 metros. La película se hizo, por tanto, un producto más complejo, más costoso y más difícil. ¡Qué lejos quedaban aquellos iniciales carretes de 20 metros! En la etapa 1906-1910 lo normal en nuestro cine eran 150-250 m. para el film documental, alrededor de 300 m. para el film cómico y de fantasía y unos 400-500 metros para las "superproducciones" de film de arte. El primer film de metraje alargado producido en Barcelona fue "Don Juan de Serrallonga" de "Hispano Films" en 1910, que alcanzó los 1200 m. A partir de esta fecha, mientras documentales y films cómicos se mantenían aproximadamente en los 300 metros, los dramas alcanzaron ya metrajes de 1200 a 2000 m., que serían normales hasta que las series de aventuras los superasen ampliamente.

El mismo desarrollo del metraje, junto con otros factores, nos sugiere en paralelismo con la literatura la hipótesis de que el cine salió del teatro para entrar en la novela, del mismo modo que sus temas habían dejado el ámbito del Romanticismo, donde el teatro era género privilegiado, para pasar al ámbito del Realismo, donde lo es la novela. Esto en parte es verdad: la estrechez de un escenario y de una corta duración, que necesariamente obligan a una acción sincopada, se rompió para permitir adentrarse en los mil vericuetos de la vida real. Pero sólo es verdad en parte, pues todavía en nuestro cine (hasta 1914) predominaba la concepción teatral en las cintas de argumento: los actores eran buscados entre las primeras figuras de la escena y con frecuencia imponían su criterio de actuación sobre el mismo director (69), y no hay más que mirar fotogramas de aquellas películas para observar que decorados, vestuario, distribución de los personajes y gestos obedecían en gran medida a los cánones teatrales. Podemos afirmar que el melodrama abrió más las puertas del cine hacia la narración de la vida real y hacia la adquisición de medios expresivos propios (fomentó personajes y lugares, aumentó el uso de encuadres diferentes y, en suma, manifestó las posibilidades del montaje para conseguir un ritmo

(69) He aquí una significativa anécdota a propósito del rodaje de "Sacrificio", contada por el mismo protagonista, Albert Marro: "Un día le indiqué a Borràs que no acentuara tanto el gesto. Borràs dirigió su mirada hacia donde estaba la cámara. Me dijo: 'Está usted hablando con Don Enrique Borràs'. Se me heló la sangre al escucharle. Me levanté de mi asiento y le contesté: 'Señor Borràs, usted está hablando con el cinema'. Y me senté. Afortunadamente a los dos días concluíamos la película". (Memorias de A. Marro, recogidas por José del Castillo, pag. 21).

expositivo adecuado), pero que todavía no se conseguía salir del recinto de la teatralidad. Lo que para ingleses y americanos había resultado un temprano hallazgo -las posibilidades narrativas del cine fuera de las andaderas de lo teatral- para nosotros estaba resultando una penosa conquista (70).

(70) Al finalizar este apartado podrá notarse que no nos hemos referido a otros géneros, como el cómico y el film de fantasía. En realidad las películas de estos géneros en la etapa 1911-1914 son pocas y siguen las características de la etapa anterior. Únicamente cabría anotar que el cómico da unos tímidos pasos hacia la mayor complejidad de la "comedia" y esto lo hace a través de dos caminos: el libreto de zarzuelas y el sainete o comedia breve. (Muestra de ello son: "Una farsa de Colás" y "El pobre Valbuena" de Chomón o "El amigo del alma" de Baños-Marro)

Por otra parte, si hemos hecho pocas referencias a películas concretas dentro de este apartado sobre el drama es porque, quedando constancia de todos sus títulos en este capítulo y habiendo incluido en apéndices la ficha de cada una con todos los datos que sobre ellas hemos podido conseguir, nos ha parecido más conveniente hacer una consideración de conjunto, máxime cuando sólo conocemos copia de un par de ellas ("Don Pedro el Cruel" y "Carmen").

2. 2. 4. DISTRIBUCION Y EXHIBICION

A.- EL DIFICIL MERCADO EXTERIOR

Al estudiar la historia del cine catalán no se puede perder de vista en ningún momento que estamos en un país pequeño, en cuya economía la industria cinematográfica ocupa sin duda uno de los últimos puestos. Ciertamente no se pueden soñar grandezas a la hora de considerar la competencia con países y empresas productoras extranjeras que gozaban de una situación económica incomparablemente mejor. Pero, a pesar de todo, una ojeada al mercado exterior quizás nos permita iluminar un poco más la situación del cine barcelonés en los años que estamos estudiando.

Los datos sobre el volumen de exportación e importación de películas en estas fechas son prácticamente inexistentes y los pocos que hay no creemos que gocen de una fiabilidad muy alta. Anticipemos las direcciones a que apunta la suma de datos, referencias y observaciones fragmentarias sobre el particular: a) La importación de película filmada (y por supuesto, había que importar también toda la película virgen) superaba en mucho a la exportación. b) Las películas extranjeras representaban una competencia en el mercado exterior a la que nuestra industria no podía hacer frente por sí misma. c) No se produjeron medidas gubernamentales significativas de protección a nuestra industria, ni apoyando la producción ni gravando la importación ni regulando la exhibición. d) El mercado de nuestro cine estuvo orientado en gran medida hacia Portugal, Latinoamérica y Filipinas. e) La situación del mercado se presentaba seriamente amenazado-

ra en vísperas de la Guerra Mundial.

Aunque no sean muy significativos, he aquí los primeros datos globales que hemos encontrado sobre importación de película impresionada:

1911	(durante nueve meses)...	90.568 Kg.
1912	(durante todo el año).....	113.255 Kg.
1913	(durante nueve meses)...	106.140 Kg.

Las cantidades en sí parecen importantes para la época, pero son poco esclarecedoras al faltarnos los datos correspondientes a la producción interna y al consumo total de las salas de proyección en España. Reflejan un incremento en 1913 en que calculando el total del año, se importaron aproximadamente unos 140.000 Kg. de película impresionada.

Más elocuentes son los datos que tenemos sobre la procedencia de estas películas, referidos al año 1912:

De Alemania	47.026 Kg.
De EE.UU.	28.093 Kg.
De Francia	26.680 Kg.
De Inglaterra	7.734 Kg.
De Suiza	1.486 Kg.
De Italia	418 Kg.
De Holanda	360 Kg. (71)

(71) Fuente: Arte y Cinematografía nº 74 (30-11-1913), p. 44.

En 1912 el cine que llegaba a España era en un 75 % de procedencia europea; todavía la importación de películas americanas, con ser ya notable, no pasaba del 25 % del total. Puede extrañar la alta cifra de films importados de Alemania (el 42 % del total), pero se ha de tener en cuenta que estas cantidades se refieren sólo a la procedencia inmediata del producto y que a través de Alemania llegaba un importante número de películas danesas y escandinavas. La cantidad de películas francesas es muy elevada (23'6 % del total), mientras que la importación de Italia parece totalmente insignificante (0'37 %). Esta situación, que resulta verosímil para 1912, cambiaría sustancialmente en el 1914: la importación de Italia subirá considerablemente y la entrada de films americanos también crecerá como la espuma.

Por desgracia no contamos con datos sobre el volumen de nuestra exportación que nos permitan establecer comparaciones. Sólo quedan algunas referencias sobre la venta de determinadas películas y algún que otro dato suelto, como que la exportación a Filipinas de película española filmada ocupaba el tercer lugar (detrás de Francia e Inglaterra) y significó en 1912 un valor de 23.689 dólares. (72)

Todos los artículos que en esta época se refieren al comercio exterior de nuestro cine insisten una y mil veces en el mercado hispanoamericano, considerándolo como el único escenario donde se podía dar la batalla a la competencia internacional. A título de ejemplo, entresacamos unos párrafos de un artículo aparecido en la revista "Arte y Cinematogra-

(72) Arte y Cinematografía, nº 71 (15-10-1913) p. 46.

fía" bajo el título de "¿Hay plétora?":

"Es una frase que entre nosotros ha tomado carta de naturaleza, y que infunde al presente una cosa... así, como pánico. Hay plétora de producción en Barcelona, se oye constantemente; nuestra plaza y España entera está agobiada por el peso de tanto como se importa en sujetos y la demanda es escasa (...)

Y he aquí que nosotros, estudiando la actuación cinematográfica de Barcelona al presente, y comparándola con la de, no hace mucho, dos años, encontramos que hemos perdido mucho terreno del que por derecho natural se nos había dado y del que por nuestro esfuerzo propio habíamos conquistado. Pero hemos ganado mucho en práctica, técnica y experiencia.

Y no hay que decir que nos referimos al mercado de América.

Hoy ya no existe apenas marca alguna que al establecer su representación en Barcelona conceda mayor campo de operaciones que el de España y Portugal. Muy contadas lo conceden para América y casi ninguna para Filipinas.

¿La causa? No la sabemos. Lo cierto es que se ha ido de nuestras manos el mercado de América en casi su totalidad (...)

Y a nuestro juicio, que aquí hay ya personalidad comercial cinematográfica y que esta personalidad, comprendiendo lo que se puede hacer, (...) acatarán quizás los hechos consumados, pero no se dejarán arrebatar lo mucho que aún queda en Centroamérica y América Meridional, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, dando ca-

so que no reconquisten lo perdido, que a eso con gran denuedo deben encaminar todas sus energías". (73)

Aunque los datos globales, según hemos visto, son escasísimos, casi inexistentes, basta mirar una revista de cine de las publicadas en Barcelona estos años para obtener una clara imagen de la situación. Observando la propaganda de películas, nos atrevemos a decir que los anuncios de films barceloneses no alcanzaron el 10 % del total de la publicidad. Podría objetarse que las casas de Barcelona no tenían dinero para reclamos publicitarios. Pero la proporción sigue siendo prácticamente la misma si consultamos las carteleras de los cines o los resúmenes de argumentos que solían incluir las mismas revistas.

Estas son las principales casas extranjeras que tuvieron sucursal propia en Barcelona en el período 1911-1914:

- "Cines" de Roma. Se instaló en 1911 en el Paseo de Gracia 59, dirigida por Bernardo MUNZI. En 1913 montó una casa productora filial bajo el nombre de "Film de Arte Español", que editó varias películas el mismo año. En 1914 Bernardo Munzi dejó la dirección de la sucursal, y ésta se trasladó a Rambla de Cataluña 44.

- "Cox and Co" de Nueva York se encargaba estos años de distribuir en España casi toda la importación americana. Representaba a "Monopol", "Biograph", "Edison", "Savoia", "Universal Transatlantic Film",

(73) "Arte y Cinematografía" nº 72 (31-10-1913), p. 3-4.

etc. Instalada en 1911 en el Paseo de Colón 29, pasó un año después a Rambla de Cataluña 41.

- "Eclair" de París se estableció en Rambla de Cataluña 23. Estuvo dirigida al principio por Marcel VANDAL, en 1914 por Paul DUBAS y durante la guerra por Eduard SOLÀ.

- "Gaumont" y "Pathé", según hemos visto en repetidas ocasiones, se habían instalado en Barcelona ya desde sus comienzos (Paseo de Gracia 66 y 43 respectivamente). Bajo la dirección de Henri HUET la primera y Louis GARNIER la segunda, hicieron pingües negocios en venta de aparatos, venta, alquiler y producción de películas.

Hasta 1914 no nos consta que la entrada de películas y casas extranjeras a nuestro país tuviera ninguna traba administrativa especial. Es decir, la lucha con las marcas extranjeras se hacía insostenible para productoras de tan pequeña capacidad económica como son las nuestras; sólo "Hispano Films" pudo aguantar unos años el embate, hasta 1914. Pero... la Guerra Mundial por fortuna conseguiría despejar un horizonte que se presentaba en estos años previos con signos de catástrofe. (¿Habría tiempo, medios y capacidad para rehacerse durante la guerra? Este es el reto que aguardaba a nuestro cine en la próxima etapa.)

B.- LOS GRANDES DE LA DISTRIBUCION

En el ámbito de la distribución ciertamente no se advierte en esta época la crisis en que tanto insistíamos al hablar de la producción. Es más, los negocios crecieron de tal manera que se llegó a una red importante y diversificada. Por una parte, estaban los que se solían calificar como "mayoristas" o "representantes", dedicados a exportación e importación en exclusiva de importantes casas productoras. Por otra parte, los "minoristas" o "alquiladores", que surtían su catálogo con films distribuidos por los grandes representantes y se dedicaban al alquiler directo a las empresas de exhibición. Hagamos una sucinta presentación de los primeros:

J. CASANOVAS ARDERIUS. Instalado al principio en Aglá 6 y 8, montó después el despacho y sala de proyecciones en la calle Leona 4. Su actividad como mayorista se inició el año 1911, representando para España, Portugal, Las Antillas, América Latina y Filipinas la importante casa americana "Selig". En 1913 adquirió también la representación de "The American Film Co" de Chicago. En 1914 la casa se trasladó a la calle Aragón 235.

J. CASANOVAS MALET Y E. PIÑOL. J. Casanovas Malet empezó en 1910 como exportador de films para Portugal y países americanos. En 1913 se asoció con Enrique Piñol, constituyendo la importante firma "CASANOVAS Y PIÑOL" con domicilio en la Plaza de Tetuán. Por entonces participó también en importantes empresas de exhibición como en el "Repertorio Dulcinea".

JACINTO DOGLIOTTI se instaló en 1912 en Nueva de San Francisco 16, como representante de las casas "Latium" y "Lux". En 1913 se unió con dos personajes también destacados en el negocio de la distribución, Gordo y Bardier, trasladándose a Rambla de Cataluña 45.

JOSE GURGUI empezó su actividad dentro de la distribución muy temprano. Hacia 1900, de jefe del despacho de "Anís el Mono" de la casa Bosch pasó a empresario de cine en Badalona y Mataró y a representante de casas extranjeras, convirtiéndose en uno de los más importantes mayoristas en 1910-1914. Fue representante, entre otras, de las importantes casas "Nordisk" de Copenhague y "Film d'Art" de París. Domicilio social: calle Hospital 23 (1911) y Paseo de Gracia 56 (en 1912).

R. LLOPIS CASAGEMAS era el representante de la casa "Pasquali" de Turín para España, Portugal, Filipinas y Latinoamérica. En los años 1911-1914 el domicilio social de la firma estuvo en Lauria 89 y Aragón 249.

RIBAS Y VILA representaban las casas "Ambrosio" y "Vita-graph". Las oficinas y despacho de venta y alquiler estuvieron situadas en Rambla de Santa Mónica 15 y Rambla de Cataluña 58.

J. VERDAGUER MOTA fue uno de los más grandes representantes de Barcelona. Representó a "Eclair" hasta que esta casa instaló directamente aquí su sucursal y en 1913 fundó la "Agencia General Cinematográfica J. Verdaguer" en Rambla de Cataluña 50.

C.- SALAS DE CINE: MAS Y MEJORES

El paso de la cuasi-barraca al "salón de cine" fue un proceso que se había iniciado en los comienzos de siglo con el "Diorama", la "Sala Mercè" o las sesiones de cine en el Teatro Principal, que había dado importantes pasos en la etapa 1906-1910 ("Clavé", "Poliorama", "Beliograf", "Sala Balmes", "Cinemaway", "Kursaal", "Smart"), y que culminaría en la segunda década de siglo. Es muy curioso comprobar que si los críticos de teatro en los primeros tiempos del cine desalentaban al público con las incomodidades del cinematógrafo, a partir de 1910 empezaron a criticar a los empresarios de teatros porque no modernizaban y hacían confortables sus salas como lo habían hecho los cines. (74)

El cine por aquellas fechas ya se había hecho presente en todo el tejido urbano y social de Barcelona. Quedamos llenos de asombro al comprobar que el número de salas en la etapa 1911-1914 era igual -si no era superior- a la actualidad y, considerando que la población de aquellos años rondaba los 600.000 habitantes y la actual supera los 3.000.000, resulta que la proporción de personas por sala de cine era entonces cinco veces superior a hoy.

(74) Véase el siguiente comentario de la "Il·lustració Catalana" (20-8-1911, pag. 481): "En cambi, els propietaris de certs cinematògrafs s'esforcen en proporcionar al públich tota mena de comoditats... Y vèus aquí com, mentres a les grans capitals de tot el món la gent d'una certa posició social s'averkonyiria d'anar al cinematògraf, aquí's converteix aquest en la diversió predilecta de les families més distinguides".

La primera vez que leímos que el número de cines en la Barcelona de 1911 superaba el centenar nos pareció un error o una exageración. Pero hemos encontrado cifras semejantes en tantas ocasiones diferentes que, sin perder el primer asombro, se nos hace más difícil dudar de que puedan ser correctas. Jordi TORRAS afirma en un artículo: "según datos del Gobierno Civil, en 1911 funcionaban en Barcelona 139 cines y 145 cafés-concierto" (75). La revista "El Cine" (nº 9, pag. 5) dice que en 1912 había en Barcelona 114 salas de cine. F. Barbens en un libro publicado en Barcelona el año 1914 da la cifra de 160 cines en nuestra ciudad (76). Finalmente, la revista "Arte y Cinematografía" publicó una breve estadística sobre el número de cines en las grandes ciudades del mundo y Barcelona se situaba a la altura de Berlín con cerca de cien salas, superadas por París con 200 y Nueva York con 500 aproximadamente. (77) Si recurrimos ahora a la actual Guía de Barcelona (la que tenemos a mano es del 1974, pero en esto no varía apenas de la de 1983), contamos entre cines de estreno y de reestreno 121 salas. Los datos no pueden ser más elocuentes. Reseñemos a continuación brevemente los cines más importantes inaugurados en los años 1911-1912.

El "Cine Ideal" fue inaugurado el 22 de abril de 1911 en c/ Cortes 605-607, es decir, en el mismo emplazamiento en que había estado

(75) J. TORRAS: "¡Al Iris con los coches d'en Pujol!". "La Vanguardia" 30-9-1972.

(76) P. F. BARBENS: "La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro". Barcelona. Edit. Gili, 1914.

(77) "Arte y Cinematografía" 3-8-1914, p. 42.

el "Metropolitan Cinemaway". El propietario era D. Pedro GARRIGA ROIG; el arquitecto que dirigió las obras, D. José Plantada, y los encargados de la decoración, los señores Ribes y Pradell. La prensa barcelonesa se hizo amplio eco de la inauguración del Cine Ideal, insistiendo especialmente en su lujo y comodidad, su seleccionada programación y el ambiente distinguido de su público. "El Noticiero Universal" decía el día del estreno: "Esta sala será el 'rendez-vous' de la buena sociedad barcelonesa". El "Cucut!" del 27 de abril comentaba: "La empresa d'aquest nou cine... se proposa donar una cosa bona y decenta, que ja convenia. Y que lo compleix, el públich que hi concorre ho demostra, perque es nombrós y distinguit. El local està molt ben disposat y elegantment decorat, a l'altura que's mereix la nostra ciutat". Dos años más tarde, en 1913, se le concedió al Cine Ideal el Premio Extraordinario del Ayuntamiento de Barcelona en el Concurso anual de Edificios y Establecimientos Urbanos". (78)

Muy poco después, el 23 de junio de 1911, era inaugurado uno de los cines más populares en Barcelona, el "Iris Park", situado en los jardines del mismo nombre a la altura de la calle Valencia, entre Aribau y Montaner, se anunciaba de la siguiente manera: "El invencible de los cines. Gran Salón Recreativo Monumental. El más hermoso y cómodo de Barcelona. Sala de patinar (Skating Ring) y otros Sports. Grandes jardines con columpios a la americana. Café. Entrada de carruajes. Servicio gratuito de automóviles desde la Plaza de Cataluña". Unos días después de su inauguración una gacetilla de prensa informaba: "Desde el día 23 al 25 de este mes

(78) J. TORRAS: "Ideal Cine" La Vanguardia, 17-3-1973.

el Iris ha sido visitado por más de 25.000 personas" (79).

En 1912, el 18 de mayo, tuvo lugar la inauguración del "Gran Salón Royal Cine" de la calle Aribau nº 6, detrás de la Universidad. De su anuncio son las siguientes líneas: "Hoy noche, a las 9, inauguración del Royal Cine, el más elegante, cómodo y fresco de Barcelona. Espléndido jardín de espera con una artística fuente. Entrada, 30 céntimos. General, 15 céntimos... Ocho puertas dan paso al vestíbulo y sala de espera y un bonito jardín medianero con el de la Universidad sirve de vital pulmón a la sala, admirablemente cuidada, perfumada e iluminada con más de 2000 luces... Caben 1200 espectadores... Las ilustraciones musicales irán a cargo del maestro señor Queralt". (80)

Un gran eco despertó en la prensa la inauguración del "Salón Cataluña" (actual Cine Cataluña) en la Plaza del mismo nombre el 22 de junio de 1912. El gerente del cine era el señor VIVES OLIVER, el arquitecto fue Claudi DURAN I VENTOSA y los decorados estuvieron a cargo del señor BOIX. Tenía capacidad para 1200 personas, y de su fachada se decía que estaba "decorada con esgrafiados, guirlandas con flores de hierro forjado, pinturas y una preciosa marquesina de cristal". Hasta un crítico tan enemigo del cine como el de la "Ilustració Catalana" tuvo que reconocer, no sin pena en esta ocasión: "l'imperi del cinematògraf segueix donchs fentse

(79) Ver J. TORRAS: "Al Iris con los coches d'en Pujol!". La Vanguardia 30-9-1972.

(80) J. TORRAS: "Gran Salón Royal Cine". L.V. 27-10-1972.

senyor dels ciutadans, montant el espectacle de major noblesa..." (81).

Por los años de 1911-1912, dejando aparte conflictos de censura e impuestos, otros acontecimientos importantes agitaron el panorama del ambiente cinematográfico barcelonés: El 25 de mayo de 1911 se proyectaba en el cine "Beliograf" del Paseo de Gracia una película sobre "La vida del Papa Sixto V" y los carlistas -no sabemos bien por qué- entendieron que se trataba de una ofensa a su rey Sixto y allá se presentaron, capitaneados por Don Dalmacio y armados de garrotes, para organizar una bronca sonada. Los periódicos como "El Diluvio" y "L'Esquella de la Torratxa" encontraron una ocasión propicia para lanzar sus más afiladas críticas. Justo un año después del incidente a propósito del Papa/Rey Sixto, a finales de mayo de 1912, un incendio en un cine de Villarreal (Castellón) en el que murieron más de sesenta personas, levantó una oleada de voces en pro de la seguridad en las salas de cine. Del 20 al 25 de septiembre del mismo año el revuelo lo organizó no una película o un cine, sino un actor, el famoso cómico francés Max Linder que, junto con la no menos famosa bailarina Stasia Napierkowska, participó en un espectáculo de revistas en el teatro Nove-dades. Y el conspicuo cronista de espectáculos de la "Ilustració Catalana" lo anunciaba así:

"... un'altra companyia de... varietats, en la qual figura com a principal atracció'l popular comediant parisench que han popularitzat per tot el món les películes

(81) "Ilustració Catalana" nº 479 (7-7-1912) pag. 351.

Véase también el artículo de J. TORRAS sobre el Salón Cataluña en "La Vanguardia" del 14-11-1968.

cinematogràfiques, senyor Max Linde. Es gayrabé segur que'l teatre serà plé a vessar, como si ho donguessin. Lo qual resultarà l'aberració més gran que podia portar-nos l'afició a les películes: el cinematógraf protegint al teatre, si es que'ls espectacles de varietats puguin anomenarse teatre".

Para tener que reconocer dos semanas más tarde:

"L'art de la Napierkowska es realment una maravel·la; se pot perdonar donchs la insulsa dels números de varietats ab que varen haver de barrejar-se ella y el senyor Max Linder; perque, diguin lo que diguin els desilusionats, també es quelcom notable el popular actor de la casa Pathé". (82)

Y así iba transcurriendo la época primaveral de los cines barceloneses a comienzos de la segunda década del siglo... sin aumentar los precios de las entradas. 25-50 céntimos costaba entrar en los primeros barracones del Paralelo antes de acabar el siglo y 15-30 céntimos valía la entrada al flamante "Gran Salón Royal Cine" en 1912. ¿Cómo se puede entender esto si habían subido notablemente los costes de producción, de distribución, de construcción y mantenimiento de las salas, etc...? Sencillamente, no se puede entender... sólo que los locales eran más amplios y que cada

(82) "Ilustració Catalana" nº 485 (22-9-1912), p. 507 y nº 487 (6-10-1912), p. 487.- Sobre la actuación de Max Linder en el Novedades puede verse también: "La Publicidad" del 20 y 21 de septiembre de 1912, "L'Esquella de la Torratxa" 9 de agosto y 13 de septiembre y "El Noticiero Universal" del 18 y 21 de septiembre de 1912.

día iba más gente al cine. Pero la situación no se podía mantener por mucho tiempo. La ley del mercado es inflexible: si un producto se encarece en sus fases de producción y distribución hay que venderlo más caro o, si los márgenes de beneficios se quieren mantener bajos, hay que venderlo en gran cantidad. La producción cinematográfica catalana, según llevamos dicho, estaba ya ante esta situación ineludible: o subir los precios (y entonces ¿cómo competir?) o ampliar el mercado o morir como industria y subsistir sólo como aventura esporádica.

D.- LOS IMPUESTOS, LAS MULTAS, EL "PASE" Y OTROS PROBLEMAS

"A un panal de rica miel..." (Así habría que titular el apartado, a no ser por la solemnidad de este tipo de trabajos). Como los cines proliferaban y los salones cada día eran más lujosos, la conclusión parecía evidente: el cine, negocio redondo. Y si esto era así, el corolario que se seguía tampoco admitía duda: acudamos a los cines para sacar de ellos todo lo que podamos. Efectivamente; la Hacienda del Estado, ayuntamientos, Juntas de Protección a la Infancia y Extinción de la Mendicidad, censores de todo tipo, inspectores de seguridad e higiene, representantes, alquiladores y pianistas... acudieron en tropel a un panal... que todavía no tenía miel, puesto que los empresarios, tras haber arriesgado su dinero en obras y más obras, estaban esperando la recaudación diaria para satisfacer a los acreedores. Dicho lo cual, entenderemos mejor lo que sigue.

Dejemos por ahora la entrada triunfal de la censura (que será objeto del apartado siguiente) y empecemos por los impuestos.

La Ley de Timbre del Estado y el Reglamento correspondiente de 29 de abril de 1909 establecía que "por los billetes de espectáculos públicos en teatros y lugares cerrados se pagará, en equivalencia del timbre, el 10 por 100 de su producto íntegro, comprendiendo las entradas" (Art. 196 de la Ley de Timbre). Se estableció la posibilidad de conciertos de las empresas cinematográficas con las Delegaciones de Hacienda reglamentados en sucesivas disposiciones, y los cines encajaron este impuesto sobre espectáculos sin mayor problema. La misma Ley de Timbre (art. 200 de la Ley y arts. 185-190 del Reglamento) ordenaba otros impuestos sobre anuncios en lugares públicos.

La primera chispa saltó con motivo de un nuevo impuesto del 5 % sobre las entradas a favor de las "Juntas de Protección a la Infancia y Extinción de la Mendicidad", decretado por Ley del 29-12-1910 y reglamentado por Real Orden del 18-1-1911. La reacción no se hizo esperar: en mayo de 1911 se constituyó la primera asociación de empresarios de cines, la "Unión Cinematográfica Española", que verdaderamente no tuvo mucho éxito en sus luchas frente a las administraciones del Estado y locales.

El 27 de febrero de 1912 los empresarios de espectáculos de Barcelona se reunieron en el cine Kursal para protestar ante nuevas subidas del impuesto del Estado y rechazar el del 5 % para la mendicidad, solidarizándose con los cinematografistas de Valencia, Zaragoza y Madrid. Poco después todas las revistas especializadas y algunos diarios recogían y comen-

taban la noticia: el 11 de mayo de 1912 se había constituido el Sindicato de Empresas Cinematográficas de Cataluña, con domicilio en calle Tallers nº 68, dispuesto a jugar duro en la defensa de los empresarios de cine. He aquí su primera Junta Directiva: Presidente: D. Manuel BELIO (Cine Belio-
graf). Vicepresidente: D. Pedro GARRIGA (Ideal Cine). Tesorero: D. Juan IGLESIAS (Cines Kursal y Royal). Contador: D. Francisco SALAS (Cines Smart e Imperial). Vocales: D. José VIÑAS (Mundial Cine), D. Joaquín ULACIA (Salón de Proyecciones), Guillermo JUNCA (Cine Triunfo). (83)

Así andaban las cosas cuando a finales de noviembre saltó otra noticia que levantaría polémicas: "La industria de los espectáculos de Barcelona se ve amenazada por un nuevo tributo. Se ha confeccionado y aprobado en el Consistorio los presupuestos para el próximo 1913, en los que aparece un recargo sobre los espectáculos públicos que oscila de un 50 a un 200 % del impuesto que en concepto de timbre venían tributando" (84). Ahora se trataba del Ayuntamiento. Hubó varias reuniones del Sindicato de Empresas Cinematográficas de Cataluña, que culminaron el 27 de diciembre en el Teatro Apolo; entonces se nombró una comisión integrada por los señores Belio (Beliograf), Garriga (Ideal), Macià (Liceo), Gumà (Eldorado), Valls (Bosque), Bergés (Tívoli) y Soriano (Soriano), para negociar con el Ayuntamiento. Resultado: supresión del impuesto municipal de consumos a

(83) Sobre el Sindicato de Cinematografistas puede verse "Arte y Cinematografía" nn. 40, 41, 42 (mayo y junio de 1912), "El Mundo Cinematográfico" nº 1 (10.6.1912) o "El Diluvio" del 22-6-1912.

(84) "Arte y Cinematografía" 30-11-1912, p. 4.

los locales de espectáculos. Los empresarios, por el momento, habían ganado, aunque la cuestión seguiría en pie en los nuevos presupuestos para 1914.

Aparte de la cuestión de los impuestos, las campañas de prensa consiguieron que se ejerciera una inspección más severa sobre los cines en cuanto a las condiciones de seguridad e higiene y moralidad. Por estos años es frecuente topar con noticias de cierres temporales o multas a cines por diversos motivos. Unos cuantos ejemplos: "El gobernador civil ha impuesto 150 pesetas de multa al propietario de un cine de la calle del Hospital por dar sesiones especiales de 12 a 1 de la madrugada" (La Vanguardia 18-3-1911). "Per no reunir les condicions degudes, el governador ha manat tancar el Cine Modelo, del carrer d'Aragó..." ("L'Esquella de la Torratxa", 28-4-1911). "Multa de 500 pesetas a los cines Arnau, Gayarre, Buena Sombra y Edén Concert por la ligereza de ropa de sus artistas" (La Vanguardia 12-7-1911). Como ya hemos dicho, a mediados de 1912, tras el incendio del Cine "La Luz" de Villarreal (Castellón), la prensa barcelonesa intensificó la campaña por la seguridad en los cines, el gobierno y los periódicos recordaron el decreto de Juan de la Cierva de 14-2-1908 sobre las condiciones exigidas para la construcción de cinematógrafos, el gobernador pidió informes a los alcaldes de la provincia y, como consecuencia, en un total de noventa poblaciones de Barcelona se tomaron medidas sobre locales de cine, llegándose a clausurar algunos de ellos.

Los empresarios de cine, apretados por varios frentes y obligados a defenderse, además de constituir su Sindicato, recurrieron a otros métodos para afrontar la situación. Uno de los métodos prácticos de reducir gastos fue el sistema del "pase", que tanta tinta hizo correr en los años

1913-1914. El "pase" es una inocente palabra que en estas fechas quería decir lo siguiente: Las empresas propietarias de varios cines (o incluso empresas de distinto propietario) organizaban las sesiones en los diferentes locales de manera que no coincidiesen los horarios, y así, acabada la proyección en un cine, un veloz ciclista cargaba con las bobinas y las llevaba para su "pase" en otros... hasta conseguir el máximo rendimiento a cada película alquilada. En los pueblos, a veces, una copia andaba varios días de acá para allá antes de volver a la casa alquiladora.

Ni que decir tiene que las casas distribuidoras reaccionaron ante tal aprovechamiento abusivo de sus films, agrupándose en la "Unión de Fabricantes, Representantes y Alquiladores" en abril de 1913, cuyo primer presidente fue A. CABOT I PUIG. Organizados los dos frentes -Sindicato de Cinematografistas y Unión de Fabricantes, Representantes y Alquiladores-, vino el motivo de enfrentamiento; la guerra entre distribuidores y exhibidores no se hizo esperar.

Los representantes y alquiladores decidieron que a lo sumo se toleraría el "pase" para dos cines. Los empresarios, por su parte, protestaron por los precios de alquiler y plantearon un nuevo problema: los largometrajes. Las películas de largometraje sólo eran rentables para aquellos cines que tenían amplia cabida de público; pero las salas pequeñas no podían defenderse más que dando bastantes sesiones al día y haciendo que el público se renovara con frecuencia. Por ello el Sindicato de Cinematografistas, ya en junio de 1912, había tomado la medida de presión de no incluir en sus programas, durante los meses de verano, ninguna película que excediese de 800 metros, y en los años siguientes la cuestión del metraje siem-

pre estaría presente en enfrentamientos y negociaciones.

Tras presiones, discusiones, artículos en las revistas y el inicio de un proceso judicial, "Arte y Cinematografía" -que venía siguiendo la polémica a través de su director literario A. Ginestà- trató de mediar proponiendo una serie de puntos de acuerdo, entre los que destacan: suspensión de medidas judiciales y creación de un tribunal arbitral; tolerancia del "pase" hasta septiembre de 1913 y suspensión posterior del mismo; no se dará en exclusiva a ningún cine ninguna película inferior a 1500 metros; si alguna película de largometraje por motivos especiales tuviese un precio más alto que lo normal, así debe notificarse en la sesión de pruebas; supresión o restricciones en el alquiler de películas a cines al aire libre, teatros y cafés; "dentro del plazo de dos años todo cinematógrafo deberá tener establecido el precio de entrada general en menos de 15 céntimos y la preferencia en 30,35 o 40 céntimos" (85); el metraje de cada programa no podrá exceder de 3000 metros, a no ser que una película concreta supere esa medida y quiera proyectarse en una sola sesión; se considerará clandestina la película que no proceda de su representante legítimo. (86). Ciertamente no se llegaron a adoptar todas y cada una de las medidas arbitradas por la revista, pero su misma formulación nos da una idea bastante exacta de cómo se planteaba el problema.

(85) Aquí radicaba una vía de solución que, sin embargo, no se atrevieron a plantear: el precio de las entradas. ¿De dónde sacar dinero para pagar una subida tan importante de los costes si las entradas tenían un precio inferior al de 1897?

(86) "Arte y Cinematografía" nº 69 (15-9-1913) pp. 8-12.

De hecho parece que no se llegó a unos acuerdos explícitos y que las cosas se fueron arreglando -o se quedaron sin arreglar- con la práctica y el paso del tiempo: se siguió tolerando el "pase" para dos cines durante un año más y no hubo restricción en el metraje de las películas. La "Unión de Fabricantes, Representantes y Alquiladores" se vio debilitada a los pocos meses de su creación por la escisión en dos grupos: los más cerrados y los más abiertos a las posturas de los empresarios de cines: y aunque en marzo de 1914 se pretendió resucitar la Unión con una nueva Junta Directiva (87), tres meses más tarde ya estaba definitivamente disuelta.

En medio del fragor de esta lucha interna -que, según hemos dicho, acabó en agua de borrajas- alguna cosa pudo resultar interesante aparte de formular y airear los problemas. Para nosotros es especialmente valiosa la idea -desgraciadamente sólo proyecto sin realizar, como tantas otras buenas ideas- de la fundación de una Biblioteca-Museo del Cine, formulada ya a comienzos de 1913, como podemos leer en la siguiente gacetilla de la revista "Arte y Cinematografía":

"El presidente del Sindicato de Cinematografistas Catalanes se muestra conforme con la idea de la conveniencia y necesidad de establecer el Archivo-Biblioteca Ci-

(87) La nueva Junta Directiva estuvo compuesta por los señores Enrique RIBA (Presidente), Jacinto DOGLIOTTI (Vicepresidente), José CASANOVAS MALET (Secretario), Manuel THOS DE PALAU (Vicesecretario), José GURGUI (Tesorero) y R. MINGUELLA PIÑOL, José M^a BOSCH y J. MUNTAÑOLA (Vocales). Es decir: los grandes de la distribución. ("La Vida Gráfica" nº 20, 10 marzo 1914).

nematográfica y se ofrece gustoso a facilitar cuantas gestiones sean necesarias.

D. Manuel Belio, presidente de dicha institución, es un elemento de gran valía por cuanto es de los cinematografistas más antiguos de España y posee ejemplares dignos de ser conservados" (88)

Si hubiese fructificado este proyecto y si el abandono y la desidia no hubiesen campeado a sus anchas sobre los restos de nuestra cinematografía, ¡qué diferente tendría que haber sido nuestro trabajo!

2. 2. 5. IMPOSICION DE LA CENSURA PREVIA

En la primera década del siglo todas las baterías de las "fuerzas vivas" de la crítica -de la crítica "teatral", por supuesto- apuntaron implacablemente al cine bajo la consigna "el cine es la muerte del teatro" (Otros achaques como la incomodidad de los locales o el daño para la vista sólo sirvieron de orquestación al tema central del enfrentamiento cine-teatro). Pero al entrar la segunda década, las cosas habían cambiado mucho: se habían hecho películas de temas, ambientación y metraje importantes; conocidos autores de fuera y de dentro del país habían puesto sus obras dramáticas en manos del cinematógrafo; actores famosos se pasaban con sus compañías enteras de la escena a los estudios de filmación... y, sobre todo, la difusión del cine que, lejos de frenarse, había penetrado en todos los entresijos del tejido social y urbano. Por esto, quedaba muy claro que intentar contener la expansión del cine invocando el peligro que suponía para el teatro no daba los resultados apetecidos, y así del enfrentamiento cine-teatro se fue pasando a las posibilidades de relación del teatro y el cine. Lógicamente, no cesaron de repente los ataques furibundos de los críticos habituales de "Ilustració Catalana" y del "Diario de Barcelona"; pero en las revistas especializadas de cine y en diarios un poco más flexibles como "La Vanguardia" y "El Noticiero Universal" empezaron a insertarse artículos que, bajo puntos de vista diferentes (si los actores y autores de teatro deben o no participar en el cine, si el teatro da más viveza a la escena que el cine, si el cine aporta mayor variedad, etc...) lo que en realidad se estaba plan-

teando era la definición del cine con respecto al teatro. (89)

Sin embargo, nosotros consideramos que el tema cine-teatro no es primordial en la crítica de esta etapa (1911-1914) y que queda suficientemente tratado con lo dicho hasta aquí y con lo que se dirá después. Por lo cual centramos el presente apartado en algo que sí fue objeto primordial de artículos, conferencias e innumerables notas y noticias durante los años 1911-1914: el cine y la moral; el problema de la censura.

Seguir hoy las polémicas que acompañaron al establecimiento de la censura previa a fines de 1912, a setenta años de distancia y tras haber vivido en épocas mucho más recientes experiencias parecidas o peores, resulta un ejercicio aleccionador, apasionante y todavía una pizca "irritante". Vamos a intentarlo, siquiera sea sumariamente, pues se trata de la aparición de una sombra o fantasma que ya acompañará a nuestro cine en casi todas las etapas de su azarosa vida.

Como suele suceder, la historia de la censura se inició con una campaña contra la "inmoralidad" en los espectáculos. Tribuna de esta campaña fueron los diarios "La Vanguardia" y "El Diario de Barcelona", y el semanario "Ilustració Catalana", principalmente. Prescindiendo de otros artículos y notas sueltas que desde mucho antes clamaban por la moralidad en el cine, la campaña propiamente dicha comenzó con el anuncio de un mitin contra la inmoralidad ambiente. Así se titulaba el artículo aparecido en el "Diario de Barcelona" el 9-5-1911 y firmado por J. B. y J., que anunciaba cómo el "Comité de Defensa Social" junto con otras entidades convocaba un mitin en contra de la pornografía que invadía revistas, teatros, cines, etc...;

el articulista criticaba, entre otras cosas, las sesiones secretas que se daban en algunos cinematógrafos para "iniciados y escogidos" (que, al parecer, debía tratarse de películas pornográficas). El anuncio del mitin se repetía unos días después en "La Vanguardia" (19-5-1911) en forma de carta abierta -bajo el título de "Campaña de saneamiento social"-, por la que se prevenía a los ciudadanos contra la corrupción del cine "en nombre de la patria, la moral, la higiene, el arte y la decencia pública". Efectivamente el mitin se celebró en el Teatro Principal el día 21 de mayo, y en él tomaron parte, junto a asociaciones ultraconservadoras, la "Lliga Regionalista" y el "Cercle Artístich de Sant Lluç". El mismo día apareció en la "Il·lustració Catalana" un artículo, verdadera muestra antológica del lenguaje apocalíptico que se acostumbra a usar en estas ocasiones, del que acotamos las siguientes líneas:

"Inmoralitat ambient. Es intolerable lo ambient de immoralitat que ha arribat a crearse a Barcelona. De grahó en grahó s'ha arribat a lo més abgecte y baix... Es l'estragament del vici que, desfermat, no té aturador, com no'n té'l gormant acostumat a les menges picantes y a qui un plat senzill, per bo que sigui, li sembla sempre poch fort; es la conseqüencia forrosa del genero ínfim ab el que's corrompen els menors en certs cinematògrafs; es la resultant de tanta revista bordellesca y tanta sarsuela immoda com han omplert els nostres escenaris, convertintlos en avant-sala dels indrets excusats hont se conreua'l vici. (...)

Afortunadament, hem arribat ja tan avall en la devallada empresa, que no pot trigar en operarse una sa-

ludable reacció. Y potser ja es iniciada. Prou convé!"
(90)

El gobernador civil, señor Portela, tuvo que defenderse públicamente por haber sido acusado en la prensa de negligencia en la represión de espectáculos indecentes. Con buen juicio, el gobernador insistía en que se trataba de una campaña política (91).

Cuatro días después del mitin, los carlistas, sin duda animados por la reacción conservadora que veían cundir, arremetieron contra el cine en la proyección de la película sobre "La vida del Papa Sixto V", según ya hemos dicho. Al mismo tiempo -no hay que olvidarlo- que la prensa más anticlerical aprovechaba la ocasión para atacar duramente a la iglesia y su actitud ante el cine (92).

Los ecos del toque de clarín del mitin contra la "inmoralidad ambiente" fueron lentamente apagándose aquel año 1911, para revivir de nuevo -y esta vez en pleno fragor de batalla- al año siguiente.

(90) "Ilustració Catalana" nº 415 (21-5-1911) p. 278.

(91) "La Vanguardia" 21-5-1911.

(92) Véase, por ejemplo, "La Campana de Gracia" del 3 de junio (Batallada 2195, pag. central), del 19-8-1911 (Batallada 2206, pag. 7) o del 8-6-1912 (Batallada 2248, p. 1).

Un tal "Cualquiera" decía en "La Vanguardia" a comienzos de 1911, refiriéndose al cine: "Lo que hubiera de servir de elemento de altura y honesto pasatiempo se ha convertido en escuela donde se aprende el arte de robar, el de engañar a la esposa o al marido, etc., etc... Esas amañadas fotografías van a acabar con la pintura y el dibujo, con la literatura, con el teatro, con la música y todo lo que embellece la existencia. Tal vez responda ese afán cinematográfico a un decaimiento de la mentalidad, incapacitada de todo esfuerzo activo, necesitada de un espectáculo que abre sólo físicamente los sentidos, sin que se requiera la menor participación intelectual". Para concluir con esta increíble confesión: "Y aquí termino, si bien he de hacer constar que cuanto llevo dicho es por referencia, pues hace siete u ocho años que no he entrado en ningún cine". (93)

Por mayo y junio se hicieron más frecuentes los artículos en defensa de la "moralidad" y expresamente reclamando el establecimiento de la censura. Ramón RUCABADO, director de "Catalunya Social", recurría a un socorrido tópico en el artículo "Pan y cinematógrafo" publicado en el "Diario de Barcelona" (20-6-1912): "El pueblo romano vivía de pan y circo; el pueblo español ha vivido largo tiempo de pan y toros. Ahora parece que nuestro pueblo catalán sólo quiere vivir de pan y cinematógrafo..." Y continuaba en el mismo tono, pues a la vista está que el punto de partida para

(93) "La Vanguardia" 31-1-1912. Sin querer pecar de maliciosos, sospechamos que tal artículo sea del católico conservador señor Ramón RUCABADO, pues él se preciaba de no haber pisado el cine desde hacía mucho tiempo y, no obstante, seguir combatiéndolo durante toda su vida.

Rucabado es que el "pueblo" -sea romano, español o catalán- no va más allá de ser una manada de borregos.

El crítico Juli F. GUIVERNAU -"A. March"- también se lamentaba en "L'Esquella de la Torratxa" de que en Barcelona no se hubiera puesto en marcha una campaña de "desinfección de cloacas" (las cloacas, por lo visto, eran los cines), al estilo de como, según él, se estaba haciendo en Francia: "Y aquí? Aquí, per ara, tots bons. Tots bons... y contemplant tranquilament les 'admirables' pel·lícules que, expulsades de Marsella, de Lion, de Burdeos, de Tolon, de La Rochela y d'altres localitats que s'han donat també a la 'desinfecció de clavegueres', troben en la nostra alegre ciutat camp amplíssim pera lluir les trágiques gracies que allí rebutgen". (94)

Tanto clamar ¡que venga la censura!, ¡que venga la censura!... que la censura llegó y se asentó con todos los privilegios del mundo sobre nuestro esquilado cinematógrafo. Aquí está el primer decreto ministerial sobre censura previa publicado en la Gaceta del 29 de noviembre de 1912. Reproducimos íntegra su parte dispositiva porque consideramos que es un interesante documento para la historia del cine en España:

"1º. Serán presentados con la antelación conveniente en las oficinas de los Gobiernos civiles y en las secretarías de los Ayuntamientos los títulos y asuntos de las películas que ofrezca al público cualquier empresa teatral, por si en ellas hubiese alguna de perniciosa

tendencia. Podrá, si lo cree pertinente, asesorarse de una comisión especial, nombrada por la Junta Provincial de Protección a la Infancia, para efectuar la oportuna selección. Si tuviera noticia de que privadamente se hubiesen exhibido películas pornográficas, se entregarán los culpables a los tribunales de Justicia.

2º. Toda infracción a lo preceptuado en el artículo anterior será castigada por la autoridad competente con multa de 50 a 250 pesetas, exigiendo las responsabilidades a que hubiere lugar.

3º. Queda terminantemente prohibida la entrada durante las representaciones nocturnas en todo local cerrado de espectáculos públicos, cinematográfico o llamado de variedades, a los menores de diez años que vayan solos, exigiendo la debida responsabilidad a los padres, tutores, encargado u obligados en forma legal de la guarda de los precitados menores.

4º. Podrá, sin embargo, autorizarse a las empresas para dedicar sesiones exclusivamente cinematográficas diurnas para los niños, en las cuales se exhiban películas de carácter instructivo o educador, como representación de viajes, escenas históricas, etc...

5º. Los agentes dependientes de V.S. y los auxiliares gratuitos del Consejo Superior de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad que se designen vigilarán la exacta observancia de las precedentes disposiciones, cuyo incumplimiento lo notificarán a los gobiernos civiles y ayuntamientos de los pueblos respectivos donde se celebren esta clase de espectáculos, pudiendo transmitirlo de oficio a la Secretaría del Consejo Superior los auxiliares que radiquen en Madrid.

6º. En el improrrogable plazo de quince días comunicará V.S. a las empresas teatrales de la capital y a los alcaldes de la provincia lo dispuesto en esta soberana disposición, al objeto de asegurar la eficacia de lo que en ella se preceptúa.

Los gobernadores civiles ordenarán la publicación en los Boletines Oficiales del texto de esta Real Orden, para mayor cumplimiento de sus instrucciones".
(95)

Sólo unas escuetas observaciones a la Real Orden: a) Demuestra gran ignorancia de las cosas del cine el hecho de someter a censura previa los "títulos y asuntos de las películas" (¿Cómo es posible desconocer que el cine es, ante todo, "imagen" y que la imagen permite infinidad de posibilidades para mostrar un mismo asunto?). b) Obsérvese que se da como hecho la existencia de películas y sesiones pornográficas y que éstas no caen bajo la pena de multa sino bajo la jurisdicción de los tribunales ordinarios de justicia. c) ¿Qué criterio psicológico o pedagógico se adoptaría para prohibir la entrada a proyecciones nocturnas (sea cual sea su contenido) a "los menores de diez años que vayan solos"? d) Finalmente, se puede constatar el protagonismo que se da a las Juntas de Protección de la Infancia, que con carácter facultativo serán las encargadas de nombrar la comi-

(95) "Arte y Cinematografía" 30-11-1912, p. 11 bis.- La Orden ministerial apareció en la Gaceta de Madrid el 29 de noviembre y fue publicada en el Boletín Oficial de la provincia de Barcelona el 2 de diciembre. El 7 de diciembre el gobernador Sánchez Anido publicó una orden por la que reglamentaba lo dispuesto en el Real Decreto.

sión asesora de censura en cada provincia.

El Decreto fue reglamentado en Barcelona por orden del gobernador D. Juan SANCHEZ ANIDO el día 7 de diciembre, en la que destacamos los tres apartados siguientes:

1º. Con la antelación necesaria serán presentados en la Secretaría de este Gobierno un duplicado ejemplar de los títulos y argumentos de las películas que intenten proyectarse (...)

3º. Los locales donde se proyecten películas presentarán con veinticuatro horas de anticipación programa detallado, en igual forma que los teatros, de las funciones que celebren (...)

6º. Uno de los ejemplares presentados será remitido inmediatamente a la Junta de Protección a la Infancia a los efectos indicados en el apartado primero de la real orden que se cumplimenta". (96)

Las reacciones, lógicamente, no se hicieron esperar. El día 13 se reunieron los representantes de las casas productoras y exhibidoras y acordaron parlamentar urgentemente con el gobernador civil y, dado que era imposible la suspensión del Decreto, conseguir al menos que la censura se hiciese sobre la película de muestra y no sobre los argumentos, que, una

(96) "La Vanguardia" 8-12-1912. "El Noticiero Universal" 9-12-1912.
"Arte y Cinematografía" 15-12-1912.

vez autorizada una película, se expidiera autorización para su libre proyección en toda España y que, en tanto no se aclarasen algunos puntos conflictivos, se mantuviera el "statu quo" respecto a la censura. La reunión se celebró el día siguiente en el Gobierno Civil y parece que los resultados fueron satisfactorios en el sentido de confiar de hecho en la efectividad de una autocensura por parte de los mismos representantes y productores de cine.

Tampoco faltaron las voces de los que se congratulaban por el establecimiento de la censura previa e incluso seguían reclamando mayor dureza que la exigida en el decreto (97). Más todavía cuando por las mismas fechas -el 10 de diciembre- en Roma salía un Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial, ratificado por el Papa S. Pio X, por el que se prohibían todas las proyecciones y representaciones cinematográficas en las iglesias (98).

Conseguido el importante triunfo de la censura previa, los moralistas se retiraron por un tiempo de la palestra cinematográfica y regresaron a sus propios terrenos -que, desde luego, no eran los del cine- para sólo hacer acto de presencia de vez en cuándo. Un año más tarde el ministro de Instrucción Pública, D. José SANCHEZ GUERRA, repetía casi a la letra las mismas disposiciones de censura previa para el cine en Real Orden

(97) Véase, por ejemplo, el artículo "El cine y la moral" de J. BURGADA en el "Diario de Barcelona" del 4-12-1912.

(98) Ver A. GARMENDIA DE OTAOLA: Enquiridion Cinematográfico Pontificio. Bilbao. Edit. Mensajero del Corazón de Jesús. 1960, pag. 21.

de 19 de octubre y de 31 de diciembre de 1913, por las que se establecía un nuevo Reglamento de Espectáculos (99). También el nuevo gobernador de Barcelona, Rafael ANDRADE, repetía un decreto de aplicación en los mismos términos que lo había hecho su antecesor, Sánchez Anido. Y el articulista de "Arte y Cinematografía" M. Abel hacía el siguiente comentario:

"Estamos seguros que, de conocerse la forma en que se lleva este negocio de los cines, no se hubieran dictado esas disposiciones; pero dejémoslo así y ya veremos lo que sale.

Aparte de todo esto, y como se evidenciará en la reunión convocada para uno de estos días, la censura está en la conciencia de nuestros representantes, de nuestros alquiladores y de nuestros directores de cinematógrafo. Ellos se sobran para rechazar cuanto en conciencia merece ser rechazado. (...)

Desde 1912, en diciembre, estaban tomados acuerdos entre el entonces gobernador de la provincia, señor Sánchez Anido, si mal no recordamos, y los elementos cinematográficos, y desde entonces nadie ha faltado a lo acordado, pues si alguna duda se tuvo con alguna película, se procedió como se convino proceder en 1912". (100)

(99) Algunos historiadores, como J. A. CABERO (o.c. p. 130) y F. MENDEZ LEITE (o.c. p. 97-98), sólo dan cuenta de estos decretos y parecen desconocer que el primero y decisivo fue de un año antes, el 29 de noviembre de 1912.

(100) "Arte y Cinematografía" nº 77 (15 y 31-1-1914) p. 14.

La previa censura, al fin y al cabo, es una decisión política y no podemos, por tanto, prescindir del contexto sociopolítico en que^{sé} adoptó. Después de la Semana Trágica y de la caída de Maura en octubre de 1909, tras un breve mandato de Moret, ocupó la jefatura de gobierno en enero de 1910 el líder liberal CANALEJAS. Canalejas resultó ser un buen político en un mal momento, pues tuvo que mantenerse en medio de una importante radicalización de fuerzas: sindicalistas y coalición republicano-socialista, a la izquierda; ultraderecha, fuerzas "católicas" y conservadores, a la derecha. Si echamos una ojeada al panorama en Cataluña, la división de fuerzas todavía era más acusada: prácticamente sin fuerza el partido del gobierno; una inmensa zanja dividiendo la vida social entre patronos y obreros, agudizada por el desarrollo de organizaciones obreras tan importantes como la "Confederación Nacional del Trabajo" (desde septiembre de 1911) y el "Sindicato Textil La Constancia" (abril de 1913); separaciones en torno a cuestiones de vital importancia como eran los temas del nacionalismo y del papel político de la iglesia; separación dentro del mundo obrero entre sindicatos aconfesionales y sindicatos católicos; escisión en el seno de los partidos nacionalistas: un nacionalismo cada vez más definidamente conservador, encabezado por la Lliga, y un nacionalismo progresista y republicano que adquiriría fuerza con la creación de la "Unió Federal Nacionalista Republicana" (U.F.N.R.) (abril de 1911). En el Ayuntamiento de Barcelona la pugna seguía en pie entre radicales de Lerroux y "Lliga Regionalista", mientras que las diputaciones provinciales, bajo la presidencia de Prat de la Riba en la de Barcelona, servirían de cauce para canalizar las aspiraciones nacionalistas por la vía de la "Mancomunitat".

En medio de esta definición de fuerzas que se estaba produ-

ciendo en los años 1910-1913, el tradicionalismo católico quería levantar cabeza y afirmarse como toma de postura pública en unos momentos difíciles en que las actitudes liberales parecían ir en aumento. Con toda claridad comenta A. BALCELLS el resurgir del clericalismo en esta época: "Les forces clericals estaven sortint de la marginació política en la qual havien estat i aspiraven directament o indirectament -a través de partits conservadors como el de Maura i com la Lliga Regionalista- a augmentar la influència eclesiàstica sobre una societat que es secularitzava al mateix temps que avançava amb dificultats el procés d'industrialització i de concentració urbana... Però, al mateix temps que assumien la defensa de la societat burgesa, continuaven condemnant les conseqüències emancipadores de la revolució liberal i la seva ideologia continuava essent reaccionària." (101)

Y en tal panorama Canalejas rompió las relaciones con el Vaticano y estableció la llamada "Ley del Candado" en diciembre de 1910, frente al desarrollo de las órdenes religiosas.

A la luz de estos hechos y de esta situación no cabe duda de cuál fue el sentido de la campaña de moralidad y el clamor por la censura de películas que tanta resonancia tuvo en la prensa conservadora los años 1911-1912. Igualmente está claro cómo el gobierno de Romanones tuvo que ceder, tras el asesinato de Canalejas (12 de noviembre de 1912), y dar luz verde al decreto de censura previa, que sería más tarde ratificado por el ministro de Gobernación, SANCHEZ GUERRA, en el gobierno de Eduardo DA-

(101) M. ARDIT, A. BALCELLS y N. SALES: Història dels Països Catalans, 1714-1975. Barcelona. Edhasa. 1980 (2ª edic.) p.453-454.

TO (diciembre de 1913). Las fuerzas conservadoras, tanto a nivel estatal como a nivel de Cataluña, recuperaban sus posiciones políticas dominantes, después del fracasado intento de tolerancia liberal. Así se explica que las únicas voces que sonaron en Barcelona, aparte de las revistas especializadas, en favor del cine y en contra de la censura previa fueran las de republicanos nacionalistas de izquierda, algunos tan destacados como Antoni ROVIRA I VIRGILI y Gabriel ALOMAR. (102)

(102) Ver A. ROVIRA I VIRGILI: Els obrers i el cinematògraf en "La Campana de Gracia", 12-7-1913 (Batallada 2305, pag. 6) y Gabriel ALOMAR: Sobre la censura, en "Arte y Cinematografía" nº 84 (15-5-1914) pag. 4-5.

2. 3. ECOS DEL CINE EN EL MUNDO DE LAS LETRAS

cuando acudían a ver una película. De manera que el público devoto ni apoyaba al cine francés, ni al italiano, ni al catalán; pagaba sencillamente aquello que conseguía pasar por las redes del mercado.

Las redes del mercado, por su parte, tampoco se mostraron muy escrupulosas a la hora de confeccionar sus catálogos y programas. Ni rechazaron el cine producido en casa ni lo favorecieron (103). Distribuidores y exhibidores, ya se sabe, sólo buscaban beneficios rápidos y abundantes. Cualquier gesto de apoyo a films menos rentables o a productoras con dificultades para competir resultaría, en todo caso, una excepción.

Con frecuencia se hace culpable de los males endémicos de nuestro cine al retraimiento del capital para con las empresas cinematográficas. Y esto es cierto sólo en parte. ¿Acaso no fue a parar mucho dinero a la construcción y explotación de salas de cine y a la organización de fuer-

(103) Sólo hemos encontrado una ocasión en que se mostrase una cierta deferencia con el cine catalán y, como gesto aislado, queremos dejar constancia de ello. Se trata de un propósito que "Arte y Cinematografía" recoge con redacción cargada de expresiones impersonales: "Se dice, no sabemos con qué fundamento, que entre los cinematografistas de Barcelona, animados de convenientes deseos de protección a la industria nacional, se pensaba: 1º) Poner tres días consecutivos en cada cine las películas "MALA RAZA" de Gelabert y "LA BARRERA N. 13" de Cuesta. 2º) Recomendar a todas las empresas de España que hagan lo propio. 3º) Recomendar a las casas exportadoras la mayor propaganda de las cintas exportadas". (A. y C. nº 57, 31-1-1913, p.7-8)

tes empresas distribuidoras? ¿Por qué no llegó entonces en la medida deseada a la producción? Porque el capital por inercia fluye hacia el menor riesgo y el mayor y más rápido beneficio; sólo una fuerte voluntad de planificación, basada en objetivos sociales y económicos a largo plazo, puede forzarle a torcer su camino.

Creemos que esto fue lo que faltó esencialmente al cine barcelonés: comprensión de sus posibilidades, voluntad de poner en marcha una empresa colectiva y proyecto en que los medios humanos, técnicos y financieros fuesen racionalmente eficaces. En definitiva, pensamos que en el fondo la causa de la precariedad de nuestra industria cinematográfica ni está en ella misma ni está en la escasez de medios económicos, sino que radica en una falta de comprensión del fenómeno cinematográfico y de sus posibilidades por parte de los hombres del pensamiento -que deberían ser los primeros en comprender las nuevas realidades sociales-, de la política y de las finanzas. Dicho de manera más clara y directa: la oligarquía cultural, política y económica barcelonesa ni entendió el fenómeno del cine, ni quiso poner en marcha un cine catalán (con toda la modestia, pero con toda la calidad de que se era capaz) ni arbitró los medios para que ello fuera posible. En consecuencia, un cine sostenido sólo por el idealismo y el entusiasmo de unos pocos, sin medios económicos y rodeados de la indiferencia total por parte de sus conciudadanos, sólo podía ir al fracaso -como empresa global, no como obra aislada- en el enfrentamiento con la competencia extranjera.

Más extrañeza nos producen esta ignorancia y esta indiferencia cuando miramos al momento que vivía Cataluña en esta época. Hacía cincuenta años aproximadamente que Cataluña estaba empeñada en una impor-

tantísima tarea de reconstrucción o resurgir nacional y, después de arduos esfuerzos, se tocaban ya con la mano esperanzadores frutos en todos los ámbitos de la vida social. En el mundo de la cultura "Renaixença", "Modernisme" y "Noucentisme", dentro de concepciones muy diferentes, encerraban un propósito único: hacer que Cataluña reencontrase su pasado y construyese su futuro como pueblo autónomo y libre. Los mismos objetivos predominaban en el panorama político catalán durante los años en que se pudo consolidar nuestro cine. ¿Qué sucedió entonces? Sencillamente, que el cine no fue asumido dentro de esos objetivos que pretendían una Cataluña "moderna". Se quedó el cine fuera de los atormentados sueños modernistas (en realidad había llegado cuando el Modernismo estaba en su etapa de dispersión) y fuera de los idílicos sueños noucentistas... Ninguna cabeza sesuda y coronada podía concebir el cine como medio de expresión y difusión cultural y artística.

Esta es la realidad pura y simple. Las clases dominantes catalanas y la cultura que en ellas se asentaba, adoptaron ante el cine una actitud conservadora, negándole la entrada en "su" mundo de consagrados jardines culturales. El cine no fue admitido "en sociedad"... por más que fuera acogido con entusiasmo rayano en devoción por todos aquellos grupos "no selectos" que se suelen denominar "pueblo". Ni siquiera fue admitido en el círculo, siempre más flexible y heterogéneo, de "las artes y las letras". Para los grupos dominantes en Barcelona el cine no pasaría de ser "escuela del crimen, fuente de inmoralidad y corruptor del buen gusto". (Queremos decirlo así, sin paliativos, aun a sabiendas de alguna honrosa excepción, a la que nos vamos a referir, y que, evidentemente, confirma la regla).

Sin duda la mayor muestra de indiferencia es el silencio. Tal fue la respuesta de la gran mayoría de nuestros intelectuales ante el cine: silencio. Sorprende enormemente que haya que rastrear con lupa el maremagnum de publicaciones de la época para encontrar aquí y allá cinco o seis textos insignificantes en que nuestros intelectuales se han dignado referirse al cine. En realidad estas muestras valen más por lo raras que por su valor intrínseco. Es maravilloso. Cerca de 150 cines en Barcelona... y los intelectuales sin enterarse o sin darse por aludidos. En verdad, un hecho ante el que preferimos por ahora contener nuestro humilde bolígrafo para que no se pierda en reflexiones sobre ciertos inveterados hábitos culturales.

Sólo seis o siete literatos barceloneses importantes sabemos que escribieran algo sobre cine en un período de quince años. En todas las ocasiones lo hicieron como periodistas que más o menos directamente estaban vinculados a la vida teatral de la ciudad; como si dijéramos, aplicando el símil judicial, actuaban "de oficio" en cierto modo. Por ello sus referencias al cine no son extensas ni profundas, por más que la maestría de su oficio las haga en todo caso interesantes, como reflejo ocasional y periférico de concepciones sobre el arte, que en ellos tenían profundas raíces... Examinemos a continuación estos escritos y así rendiremos un homenaje a sus autores -que, aunque algunos menospreciaban el cine, al menos tienen el honor de tuertos en un país de ciegos (a los asuntos del cine)-, al mismo tiempo que tratamos de rastrear los ecos que el cine de la época suscitó en las altas esferas de nuestra intelectualidad literaria.

Sin embargo, antes de empezar a hablar de los que juzgaron al cine en sus escritos, es absolutamente necesario que digamos una palabra

de reconocimiento hacia los que aceptaron el cine no con palabras sino con obras. Dos primeras figuras del teatro catalán demostraron en esta época estar abiertas al nuevo modo de expresión que les brindaba el cinematógrafo: Angel GUIMERA y Adrià GUAL; un viejo y un joven, un venerado maestro y un controvertido buscador. Angel Guimerà entregó sus obras dramáticas -que, no lo olvidemos, se estaban representando con éxito en los teatros de dentro y fuera de Cataluña- a la pantalla cada vez que se lo solicitaron los directores barceloneses, y lo hizo, según testimonio de los mismos realizadores, con gusto y con interés. Adrià Gual se arriesgó con Graner y con los más destacados actores de su compañía en la breve experiencia modernista de la Sala Mercè (1904-1905), donde el cine se conjugaba con la música y la declamación, y más tarde (en 1914) tuvo el valor de lanzarse al ruedo de la producción como director artístico y animador de una de las casas más importantes de entonces, "Barcinógrafo".

De Gual y de sus películas, tendremos que hablar largamente en el próximo capítulo. De Angel GUIMERA queremos dejar aquí la expresión de su vinculación personal al cine, reproduciendo la carta que dirigió a José de Togores tras el estreno de "**La festa del blat**" en el Cine Ideal (julio de 1914):

"Mon distingit amic: la pel·lícula que vosté ha fet del meu drama LA FESTA DEL BLAT és magnífica i li asseguro que m'ha conmogut fonament.

Es veu tot seguit en ella que vosté s'ha encarregat amb gran amor de l'obra, i n'ha tret un partit que jo mai m'hauria imaginat que se'n pogués treure. Als quadres que en el drama es desenrotllen damunt les tau-

les del teatre, vosté hi ha agregat els que no s'hi veuen i solament s'expliquen per boca dels personatges, i tot perfectament enllaçat i plé de vida i d'emoció fondíssima. I si els personatges són escrupulosament presentats i ben propis de casa nostra, tant ho és i amb igual força el lloc on se mouen.

Quínes masíes i quíns pobles més de nostra terra! Quína veritat per tot, fins en els últims termes dels paisatges, plens de llum i d'aire que sab greu veure desaparèixer!

Quin... tot més a la catalana, que farà conèixer pel món la individualitat d'aquesta regió ibèrica on la bellesa és ben pròpia i ben seva i ben varia dintre la unitat que la caracteritza.

La meva felicitació més entusiasta, amic Togares (sic), més encare que per mi, per nostra aimada Catalunya.

De vosté Affm. amic,

ANGEL GUIMERA." (104)

Más elocuente, más directa, y más encaminada al fondo de la cuestión nos parece esta carta privada que otros textos públicos que hemos de comentar a continuación. Guimerà confiesa que el cine, lejos de prestar un mal servicio, ha servido en este caso para engrandecer su obra personal y, más todavía, para engrandecer a Cataluña. ¿Puede esperarse un punto de

vista más abierto al cine por parte de un hombre que entonces tenía 69 años de edad y gozaba de la consideración general como patriarca del teatro catalán?

Si nos fijamos en sus palabras, vemos que Guimerà entendió perfectamente las posibilidades del cine como medio de expresión distinto del teatro: "Als quadres que en el drama es desenrotllen damunt les taules del teatre, vosté hi ha agregat els que no s'hi veuen i solament s'expliquen per boca dels personatges, i tot perfectament enllaçat i plé de vida i d'emoció fondíssima... Quina veritat per tot, fins en els últims termes del paisatge, plens de llum i d'aire, que sab greu veure desaparèixer!". En dos breves frases ha resumido magistralmente rasgos fundamentales del cine: variedad y amplitud en la mostración, y realismo "lleno de vida" y "verdad".

No sólo entendió el cine como medio de expresión artística, sino que el viejo Guimerà daba en esta carta una lección a las jóvenes generaciones de intelectuales sobre el papel que el cine catalán podía tener en la gestación y mostración de una Cataluña moderna. Sus palabras en este sentido son inequívocas: "Quin... tot més a la catalana, que farà conèixer pel món la individualitat d'aquesta regió ibèrica on la bellesa és ben pròpia i ben seva y ben vària dintre la unitat que la caracteritza".

2. 3. 1. FRANCESC MIQUEL I BADIA (Barcelona 1840-1899)

El primer artículo sobre el cine escrito por un destacado hombre de letras en Barcelona pertenece al más viejo de los autores que vamos a considerar, al más academicista en su concepción del arte, a un periodista e historiador que llevaba treinta años al frente de la crítica literaria y artística en uno de los diarios más conservadores de Cataluña, el "Diario de Barcelona",... y, sin embargo, paradójicamente, se trata de un canto elogioso al cinematógrafo, considerado como culminación de la fotografía y promesa esperanzadora de un progreso futuro. El texto a que nos referimos es de Francesc MIQUEL I BADIA y está publicado en el "Diario de Barcelona" el 22 de diciembre de 1896, aproximadamente un año más tarde de que los Lumière presentaran su invento al público de París y una semana después que el mismo cinematógrafo se empezase a mostrar al público de Barcelona en el estudio de los fotógrafos "Napoleón" en la Rambla de Santa Mónica. De hecho el "Diario de Barcelona" había dado destacada importancia a la presentación del cine en casa de los "Napoleón": el 12 de diciembre, sábado, anunciaba la primera sesión pública para el lunes siguiente, día 14, "a beneficio de los soldados que regresan heridos y enfermos de la isla de Cuba, al precio de una peseta la entrada"; el día 15 inserta una amplia nota dando cuenta de la extraordinaria calidad de la proyección y de cada una de las cintas que se pasaron en su estreno; el día 19 comenta las novedades del cambio de programa; y el 22 de diciembre aparece el artículo de Miquel i Badía titulado "De Daguerre al Cinematógrafo".

El artículo, notablemente extenso, pretende hacer un recorri-

do por los principales hitos del desarrollo de la fotografía en Barcelona y situar al cinematógrafo como el último escalón del perfeccionamiento del arte fotográfico. Evoca la aparición del daguerrotipo por los años 48 al 50 del siglo pasado, la labor de los primeros fotógrafos -señores Mattey, Parès (padre del entonces propietario de la famosa Sala Parès), Moliné y Albareda-, el paso de gigante que supuso la instantánea, capaz de captar un objeto en movimiento, ...y cataloga la fotografía como arte cuando dice: "La fotografía se entró resueltamente por los dominios del arte, dio retratos expresivos, reprodujo cuadros populares, sacó por manera admirable escenas que cambiaban a cada instante, y puso en los mejores ejemplares obtenidos de esta suerte un sello propiamente artístico, que dimanaba de la exactitud prodigiosa en el conjunto y de la inmensa riqueza de los pormenores..." (105)

Bien claro está el presupuesto del que parte Miquel i Badía: la cumbre del arte, para él, era el realismo. Había escrito una biografía de Mariano Fortuny (en 1887) y fue un crítico de arte defensor de la escuela realista -el "anecdótico"- que Fortuny había propagado al abandonar la pintura de historia después de su estancia en Roma. Por este motivo considera la fotografía -y el cine- como inapreciable auxiliar para el pintor realista, y así dice: "...Cuán utilísimo debía ser el arte novísimo (la fotografía), singularmente al que pone especial empeño en reproducir al hombre y a la naturaleza con la misma verdad que en la realidad presentan. ¡Qué de cosas

(105) Este y todos los subrayados en los textos citados en este apartado son de la comentarista, no del autor, a no ser que se diga lo contrario.

le ha enseñado la fotografía! ¡Cuánto ha contribuido ésta a que los cuadros más notables de la expresada escuela sean prodigios de verdad, de vida, de animación y de movimiento!"

El mismo punto de vista adopta el autor cuando se refiere al cine. Transcribiremos los párrafos finales del artículo, que son los que directamente tratan de nuestro tema:

"¿Y qué adelanto en el arte, preguntará acaso alguien, puede haber introducido el cinematógrafo, citado en los principios de este artículo? Saben nuestros lectores de qué se trata. Cinematógrafo es palabra compuesta de 'cinema', que vale en griego 'movimiento', y de 'graphô' en el propio idioma 'escribir, pintar', etc., con lo cual dicho se está que aquel vocablo significa 'pintar o presentar en movimiento'. Esto es lo que se ve con perfección admirable en el que exhiben los hermanos Lumière, en el establecimiento Napoleón, apareciendo en él con exactitud pasmosa escenas sacadas directamente de la realidad. Aquel desfile del regimiento de lanceros de la Reina toma cuerpo de verdad, y aunque mudo el cuadro, le parece al espectador escuchar el toque de las cornetas, el relinchar de los caballos, y el rumor que los escuadrones producen en su marcha. Agua de verdad es la que se levanta en espuma en el cuadro de las montañas rusas náuticas y agua también aquella con que el manguero remoja al pilluelo en castigo de su treta, lo propio que la del río que pasan a nado caballos y jinetes. Todo esto entretiene y encanta a quien lo mira, mas en este mismo espectáculo creemos nosotros encontrar elementos de enseñanza. Merced a aquellas fugaces imágenes que van desfilando por ante el reflector, aplicación perfeccionada del juguete denominado 'zootropos',

el artista que contempla el cuadro sorprende acaso rasgos, detalles, pormenores que no hubiera encontrado con la sola contemplación del natural. Sigue, por decirlo así, el desarrollo del movimiento, todas sus fases, y de esta inspección saca un estudio más completo del natural en la vida, del natural en acción, del que, según hemos indicado antes, constituye el afán primero del artista, el que sin fotografía, ni cinematógrafo, con la sola luz de su ingenio, lograron encontrar el Greco y Velázquez y otros pintores famosos en el universo mundo. En este concepto consideramos que la invención del 'cinematógrafo' no se reduce exclusivamente a un pasatiempo entretenido, a una diversión artística, sino que reúne los méritos que someramente hemos apuntado, y que ha de servir en no pocos puntos de advertencia y de enseñanza a los artistas perspicaces. A la vez señala el último mojón, por ahora, en el arte fotográfico, por lo asombroso de los resultados que con el invento se obtienen y que 'de visu' pueden atestiguar nuestros lectores, mojón tan distinto de las placas de Daguerre como el telégrafo óptico del telégrafo eléctrico y los tubos acústicos del modernísimo teléfono. Sólo les falta a los espectáculos del 'cinematógrafo' que vayan acompañados de la reproducción exacta de las voces y ruidos, y esto acaso lo consiga en breve un fonógrafo diestramente aplicado al caso. ¡Qué admiración le causaría todo esto a M. Daguerre, si por permisión divina pudiese volver a este mundo para contemplar las múltiples aplicaciones que de su invención se han hecho".

En conclusión, el cinematógrafo para Miquel i Badía es un importantísimo invento que pertenece en sí a la esfera del desarrollo técnico, culminando el proceso de la fotografía, y que, como la fotografía, puede convertirse en arte ("La fotografía se entró resueltamente por los dominios

del arte...") y -lo que para él es más importante- en auxiliar valioso para el artista: "consideramos que la invención del cinematógrafo no se reduce exclusivamente a un pasatiempo entretenido, a una diversión artística, sino que... ha de servir en no pocos puntos de advertencia y de enseñanza a los artistas perspicaces".

Dos factores hacen que tengamos que relativizar tan fervorosos elogios al cinematógrafo hechos por un crítico conservador y en fechas tan cercanas al nacimiento del cine: en primer lugar, la consideración del realismo como "el afán primero del artista" comporta como consecuencia la valoración positiva del cine; en segundo lugar, al no estar desarrolladas las capacidades expresivas del reciente invento, su consideración quedaba reducida a la mera captación de lo que entonces se llamaba "vistas naturales" (Habría que leer a Miquel i Badía si hubiese vivido en los años en que Ruca-bado y el "Diario de Barcelona" eran portavoces de la campaña contra la inmoralidad del cine). Aun así, hay que reconocer que sorprende gratamente encontrar a un escritor catalán que a la semana de la presentación del cine en Barcelona, ya publicaba un extenso artículo saludando con parabienes al recién nacido, abriéndole de par en par las puertas del arte y hasta prediciendo su desarrollo futuro con la incorporación del sonido.

Si no fuera forzar las conclusiones más allá de los límites del texto comentado, diríamos que los hombres del XIX entendían mejor el cine desde su mentalidad positivista -como fruto del desarrollo técnico de su siglo- que los jóvenes intelectuales idealistas del XX que, en el fondo, pretendían elevar el arte a las regiones etéreas del espíritu puro. El cine -industria, técnica, comercio,... y arte- se aviene mal con los idealismos desencar

nados.

Apoyándonos en la necesidad de este sentido de lo práctico para comprender el fenómeno del cine, permitáenos cerrar este punto, con el breve testimonio de un poeta que era a la vez economista y político, Frederic RAHOLA (Cadaqués 1858-1919). Pertenecen las siguientes líneas a un artículo cuyo título -"L'art i la democràcia"- nos sugiere de entrada puntos de vista menos elitistas y más encarnados que los de otros poetas de su época:

"...Tot aixó que son beneficis materials se corresponen també ab els gran avensos y'ls goigs del esperit. El cinematògrafo dona ja al poble la sensació dels viatges llunyans y la visió de les maravelles de la naturalesa, mentres el fonógrafo porta als recons més apartats les veus dels grans artistes y les composicions dels eximis mestres que no sentien més que'ls públichs privilegiats..." (106)

Muy probablemente aquí radica el fondo de la cuestión: en qué medida se está de acuerdo en que "tot aixó que son beneficis materials se corresponen també ab els grans avensos y'ls goigs del esperit"... Quizás esto nos ayude a entender por qué modernistas y noucentistas encontraron dificultad para aceptar el cine, en tanto que las vanguardias artísticas no

(106) Frederic RAHOLA: "L'art i la democràcia". "L'Esquella de la Torratxa" 1908, Almanach, pag. 183.

sintieron escrúpulos en integrarlo en su seno. El cine estaba planteando a los intelectuales y artistas un viejo reto: si se estaba dispuesto a asumir el progreso técnico y participar en la construcción del futuro.

2. 3. 2. JOAN MARAGALL (Barcelona 1860-1911)

Entronca perfectamente con lo que acabamos de decir el artículo de Maragall que a continuación presentamos. El punto de vista es diametralmente opuesto a los anteriores: para Miquel i Badía y para Frederic Rahola el cinematógrafo, como concreción del progreso técnico-científico, es asumible dentro de la esfera del arte, auxiliar del progreso de los pueblos y vehículo de democratización cultural; para Joan MARAGALL, por el contrario, el cine, considerado igualmente como avance técnico, es causa de "embrutecimiento de las gentes". En definitiva, unos y otro se sitúan en el meollo de la cuestión: el caso del cine y de su relación con el arte es un caso particular del más amplio problema del progreso técnico y su relación con el progreso del hombre.

Maragall, poeta, prosista y filósofo, tras recorrer con exquisita elegancia y altura la peripecia del Modernismo en la evolución de una sociedad cambiante, desde la atalaya de una espiritualización final y de un magisterio reconocido, escribió dos meses antes de su muerte el artículo titulado "Película espiritual". A pesar de su extensión, vamos a reproducirlo íntegro aquí, en primer lugar, porque queremos respetar la fluidez y claridad de su palabra, y en segundo lugar, porque lo consideramos un texto de gran significación para la historia del cine de esta época:

"Este rápido embrutecimiento de las gentes por el cinematógrafo es cosa que empieza a preocupar a los que se ocupan en asuntos sociales. Y es triste cosa, en efecto, que de una invención tan buena, si se la dejara

en su lugar, nos vengan tan malos frutos.

Es esto, sin embargo, lo propio de todo progreso en la materia, al cual no corresponde su equivalente en el espíritu, y no corresponde nunca, sino que hay que hacerlo corresponder después. El hombre siente siempre el peso de su barro, y si se le dejara, invertiría todos los refinamientos de la civilización en andar más cómodamente a gatas. Así vemos como toda invención material es seguida, por de pronto, de una agravación de la bestialidad: las máquinas producen la esclavitud en las fábricas, los explosivos favorecen el prurito sanguinario, la fotografía la difusión de la vulgaridad y la indecencia, etc.

Porque todo lo que es mecánico es una multiplicación de la actividad material humana; y como en el hombre, todavía, si el espíritu representa uno el barro representa diez, cuando viene la máquina a centuplicar su acción estos diez se convierten en mil, mientras que aquel uno no llega a convertirse en diez, porque la máquina puede multiplicar el brazo, pero no puede multiplicar el corazón ni el entendimiento; de modo que ni la proporción se guarda; así es como a toda gran invención material sucede una positiva agravación de bestialidad.

Y así ha sucedido con el cinematógrafo. ¡Gran invento! ¡Poder reproducir los espectáculos más grandes de la vida natural, las escenas más interesantes de la vida social, y esto divulgarlo de unos pueblos en otros, hacernos vivir, hasta cierto punto, en lo que otros viven, y a ellos en lo nuestro, servir la vivaz curiosidad de los humanos hermanándolos, elevándolos! Y esto después a través del tiempo, de los siglos. Figúraos no más que este invento hubiera sido hecho cien a-

ños atrás; nosotros ya podríamos revivir en cierto modo los tiempos napoleónicos, presenciar las acciones de aquellos ejércitos fanatizados por la grandeza del momento; asistir, por ejemplo, a la entrevista de Napoleón y Goethe en Ehrfurt, ver moverse a aquellos príncipes, aquellos caudillos, aquellos diplomáticos. Figuraos más lejano aún el invento y más perfecto, y veríamos agitarse las multitudes romanas en el foro. Figuraos menos: que el viejo de hoy se ve a sí mismo estudiante de veinte años, corriendo alegremente a la vida con sus compañeros. En fin; pensad cómo el cinematógrafo puede multiplicar las sensaciones a través del tiempo y del espacio, cómo puede enriquecer nuestro sentido con sólo ponerse modestamente en su lugar de mera reproducción de lo natural y de lo vivo.

Pero ahora viene el triste hecho: que el público no tiene aún bastante sentido para gozarse de la suprema sencillez de la vida, y prefiere que le den una cosa puesta, la reproducción de una representación, en cuyo doble tránsito la flor pierde su aroma y queda sólo el bajo interés de la acción, lo que pasa, aunque pase entre míseros figurantes, entre monigotes que apestan a farsa de una hora lejos. El dramón, la necia pantomima, han recobrado por el cinematógrafo el favor de una gran parte del público que ya se había apartado de ellos y librado el espíritu de su bajeza. Ahora, invitados por la multiplicidad de estas exhibiciones, por su rapidez, por su funesta baratatura, la gente ha vuelto al dramón espeluznante o insulso, con la agravante de que en él no queda ya siquiera aquel grano de vida que le comunicaba la representación directa por actores vivos; ahora ni esto; el torpe interés de lo que pasa; y que pase a prisa de modo que el espíritu no logre ni un momento de elevación en la inspiración de una frase o de un gesto, que quede bien ligado al bajo interés de la acción, que

quede bien 'terre à terre', bien a gatas.

Esto es lo que quiere la bajeza natural del público, y esto se le da. Ya no digo de los horrores y de las indecencias, porque no es necesario ir tan allá, siendo la trayectoria la misma: ¡abajo! Y si el público pide abajo, el empresario no le dará arriba; porque el oficio del empresario es contrario al del misionero. Se han visto intentos de cinematógrafos que fueran lo que debían ser: reproducciones de espectáculos naturales y de escenas espontáneas, vivas, y la gente ha dejado la sala vacía y la empresa hubo de quebrar. No, los empresarios no tienen obligación de meterse a redentores.

Entonces, la autoridad -decís-, el Municipio, el Estado. ¡Bah! ¡ya apareció la entidad! La estética y la moralidad dependiendo de unas elecciones municipales, de la manga ancha o estrecha de un censor, y del buen gusto de un empleado. Sería una insoportable tiranía que no haría sino avivar el aliciente de las bajezas clandestinas inevitables, suponiendo que supiera elevar el nivel de lo lícito.

No, los redentores habéis de ser vosotros mismos, los que os preocupáis de estas cosas, esforzándoos en extender, en contagiar vuestra repugnancia por medio de una acción personal. En vuestra casa, en vuestros hijos, en vuestros deudos, en vuestros criados, habéis de esforzar vuestra acción, y conquistar al vecino para que haga igual en su casa, y cada uno en la suya y en sus relaciones personales. Y sin necesidad de hablar de cinematógrafos siquiera, avivad simplemente vuestro espíritu en el amor de las cosas altas, comunicad este amor y esta vida, y los espíritus se levantarán, y con sólo levantarse ellos, repudiado quedará lo que esté bajo: el cinematógrafo y lo demás.

Quiero decir que habéis de promover un avance espiritual equivalente al avance material que el cinematógrafo y lo demás representa; y entonces estad seguros de que, quedando cada cosa en su lugar, todas serán aprovechadas para el bien.

Si educáis a vuestros hijos en el amor de las cosas que Dios crió -los árboles, las montañas, el mar, la noche estrellada- nunca se gozarán en las farsas cinematográficas; si lográis comunicarles no ya el gusto -que esto es cosa dada de gracia-, pero al menos el respeto a las grandes creaciones artísticas, no podrán gustar de la película dramática, ni del gramofón, ni de todas esas mecánicas pseudoartísticas que van desde la insoportable 'pose' de la calamitosa tarjeta postal, hasta el horrible piano de manubrio; si infundís en cada uno solamente el sentido de lo sagrado de su propia vida, y que hay un alma que llevar a Dios por uno u otro camino, tendréis ya mucho adelantado.

Hay que hacer sentir al hombre su nobleza en su bajeza; cómo está sellada en la imagen y semejanza de Dios, y el peligro de que su cuño se disipe y se borre con el público roce, quedando sola la materia bruta y otra vez informe. Salvad al hombre vivo, y no os turbe el fantasma social. (107)

(107) Joan MARAGALL. Obres Completes (edició dels fills), vol. X, p. 295. Barcelona, 1931. El artículo se publicó por primera vez el 12 de octubre de 1911.

Del comienzo del artículo y la sutil alusión que hace a la posibilidad de implantar una censura por parte de los poderes públicos -que él rechaza- nos parece poder deducir que a Maragall le habían querido implicar en la campaña que por estas fechas se estaba desarrollando contra el cine como fuente de inmoralidad y escuela del crimen. No sería nada extraño. Rucabado ya había recurrido a Eugeni d'Ors, según veremos, para que prestara su apoyo desde las pontificales columnas del "Glosari". ¿Qué impedía proponer lo mismo a Maragall, hombre más desligado de la circunstancia política y primera autoridad moral y artística?

Pero Maragall supo levantar el vuelo y, al mismo tiempo que cerraba al cine las puertas del arte y lo reducía a la función informativa, enmarcaba el asunto en un panorama antropológico e histórico que se situaba a enorme distancia de la circunstancia concreta y de la anécdota. La pregunta '¿Qué efectos produce el cine?' se transforma en '¿Qué sentido tiene el progreso?'.
.

Situados en este terreno -que ya hemos reconocido ser el verdadero fondo del problema-, observamos que Maragall parte de una visión del hombre radicalmente dualista, dividiendo las obras humanas en obras de progreso en la materia y obras de progreso en el espíritu. Pero, ¿quién puede condenar una obra del hombre como "material" y salvar otra como "espiritual"? ¿Quién puede separar el trigo de la cizaña?... Las obras del hombre, creemos, son "humanas" y no se puede separar en lo humano lo que haya de espíritu o de materia.

Otra cosa sería defender una visión pesimista del hombre y de

sus obras, como también parece que haga Maragall en su artículo. Según él, "el hombre siente siempre el peso de su barro y, si se le dejara, invertiría todos los refinamientos de la civilización en andar más cómodamente a gatas". Nadie puede discutir a Maragall su derecho a ser pesimista en la valoración del hombre y de su historia... Pero en pura lógica tan obra humana es la poesía como el cine. Que la negatividad de un poema se multiplica en sus efectos por diez y la negatividad de una película se multiplica por mil... de acuerdo; pero por esas cuentas lo mejor sería hacer cero para que no se pudiera multiplicar en ningún caso.

Con lo cual llegamos a que, si el problema de la aceptación o rechazo del cine estriba en la aceptación o rechazo del progreso técnico, ésta no es cuestión que se resuelva con teorías filosóficas, sino con posturas vitales. Y aquí vamos. Maragall en su artículo sobre el cine se sitúa, a nuestro juicio, en una postura aristocrática de exaltación o endiosamiento del artista consagrado como tal y de menosprecio al pueblo. Creemos que estos son los presupuestos sólidos en que se asienta su artículo y no los razonamientos teóricos con que los pretende justificar.

Examinados los puntos de partida, vayamos a los puntos de llegada. ¿Qué dice Maragall del cinematógrafo en concreto? En primer lugar, dice: "¡Gran invento! ¡Poder reproducir los espectáculos más grandes de la vida natural, las escenas más interesantes de la vida social..." Y así sigue en un caluroso elogio de las posibilidades de "reproducción" del cine a través del espacio y del tiempo. Este es para Maragall el objeto del cine... y como todo ser creado que se aparte del fin para el que ha sido creado pervierte el "orden natural", si el cine se aparta del fin informativo y se a-

treve a entrar en el círculo de "lo creativo" se pervierte y pervierte a su público.

No hay más remedio al llegar a este punto que preguntarse: ¿Por qué el objeto único del cine tiene que ser la reproducción de cosas y hechos "naturales"? La única explicación posible sería: porque de esta manera no tendría interferencias con el teatro (aunque seguiría rozando cuestiones religiosas, políticas, morales, etc., que no hay información químicamente pura). La solución sería tan radical como fácil: para evitar fruta dañada, cortar los árboles. Para evitar que el cine entre en conflicto con las artes establecidas, reducirlo a una función "reproductora" y negarle toda posibilidad creadora.

¿Quién es el culpable de esta "perversión" del cine, de este "salirse de su fin"? Prosigue Maragall: el público. "...el público no tiene aún bastante sentido para gozarse de la suprema sencillez de la vida y prefiere que le den una cosa puesta, la reproducción de una representación... Esto es lo que quiere la bajeza natural del público, y esto se le da. Ya no digo de los horrores y de las indecencias, porque no es necesario ir tan allá, siendo la trayectoria misma: ¡abajo! Y si el público pide abajo, el empresario no le dará arriba; porque el oficio del empresario es contrario al del misionero". En esta idea creemos que es donde radica verdaderamente la argumentación de Maragall contra el cine: el cine no es "misionero", sino que exclusivamente está al servicio del público; pero como la bajeza natural del público sólo tiene "el torpe interés de lo que pasa, y que pase aprisa de modo que el espíritu no logre ni un momento de elevación"... el cine se ve arrastrado hacia la misma bajeza de su público. (Llevado el principio

a su formulación más general sería: Todo arte que pretende ser popular deja de ser arte... pues éste es privilegio de pocos). (108)

Otras facetas del concepto que Maragall tiene del cine son bastante simples aun para aquella época. Ya hemos dicho que pretender circunscribir el ámbito del cine al reportaje gráfico es algo inconcebible a las alturas de 1911, y sólo se puede entender como un vano deseo de cortar el árbol de la ficción, según aquello de que "muerto el perro, se acabó la rabia". Querer reducir el cine de ficción a mera "reproducción de una representación" es tener la imagen de que la cámara se coloca frente a la boca de un escenario, se da a la manivela, se revela la cinta y se pasa al público; cualquier espectador de la época ya sabía que, si alguna vez algunas películas parecieron ser la reproducción de una representación, cada vez lo eran menos y que el cine ni era ni podía ser teatro filmado. Finalmente, reducir el cine al melodrama tiene su explicación al ser éste el género dominante aquellos años, y que Maragall ataque duramente al "dramón espe-luznante e insulso" es también muy lógico (aunque un Gabriel ALOMAR, tan poeta y tan refinado poeta, intente justificar y comprender la afición

(108) Sumando en el texto de Maragall las veces que aparecen palabras como "bruto", "brutalidad", "bestialidad", "embrutecimiento", "materia", "material", "barro", "bajo", "bajeza", "a gatas", "vulgaridad", hemos contado veintiocho. Si a ello añadimos la aparición de otros términos y expresiones despectivas equivalentes, observaremos que en medio de la fluidez y elegancia de su prosa se esconde un lenguaje muy duro para con el cine y su carácter de espectáculo popular.

del pueblo al melodrama), pero ello no impide reconocer que el cine argumental pueda ser otra cosa que el melodrama.

Dos ideas nos parecen muy acertadas en el artículo de Maragall: que el remedio a la inmoralidad en el cine no reside en medidas de censura ("la estética y la moral dependiendo de unas elecciones municipales...") y que la más eficaz acción en este terreno es una buena y sólida educación. Diferimos, claro está, en que para Maragall esa educación llevaría a abandonar el cine, mientras para nosotros conduciría a saber ver y hacer cine.

2. 3. 3. SANTIAGO RUSIÑOL, "XARAU" (Barcelona, 1861-Aranjuez,1931)

Santiago RUSIÑOL fue el literato catalán que en estos años más escribió sobre el cinematógrafo. Es lógico. Era un hombre de teatro y desde su "Glosari" en "L'Esquella de la Torratxa" -réplica en cierto modo del de Xènius en "La Veu"- ejercía de polemista. La prosa de Rusiñol nos parece desde la perspectiva actual más periodística, más incisiva, más irónica, más próxima al comentario de actualidad y un tanto más ambigua que la de los otros autores que aquí estamos considerando. Pero en conjunto sus artículos muestran una clara actitud de fondo: rechazo al cine y a todo lo que el cine representaba.

El primer texto que traemos a colación fue publicado en el "Glosari" de "L'Esquella de la Torratxa" el 2 de agosto de 1907. Ya hemos dicho que por aquellas fechas se estaban pasando en el Teatro Principal unas películas de operaciones quirúrgicas realizadas en Francia por el Dr. Doyen; estas cintas despertaron viva curiosidad entre el público y no menos viva polémica entre los comentaristas. Santiago Rusiñol terció con el siguiente artículo:

"Les películes d'operacions sobre cossos vius, en el Teatre Principal, no hi ha dubte que tenen un gran éxit. Això demostra clarament que'l gust pel realisme en el teatre encara no s'ha apagat, com alguns suposen. Després de tants anys de parlar de lliris i d'ensomnis, i de visions i d'idealisme, vénen unes quantes películes realistes i tiren tot els lirismes per terra. En el Principal s'ha comprovat. Mentres sortien reis an man-

tell, fades, malignes esperits de bé, pastors entrenyocats, soldats dels que no fan mal a ningú i pagesetes infantívoles, la gent no portava pressa a anar-hi; però això que han començat a treure ronyons i freixures i pedrers i a obrir ventres i remenar tripes, hi ha hagut empentes pera veure-ho! Això demostra lo que dic: que al públic li agrada'l realisme, i que tenim 'sucessos' pera estona. Si'l glosador fos empresari i li agradés aquest 'art', aniria molt més enllà per atreure al públic i divertir-lo. Per exemple, es podria fer una pel·lícula d'un home matant una criatura, i en el moment de fer-la a bocins es podria fer passar un tren que esclafa un home. I si's volgués fer-la més barata, fer-lo esclafar per un tranvia, que ja hi tenen pràctica i acert. Es podria fer un part de beçonada; es podrien fer moltes coses, totes interessants i curioses. El glosador no ho aniria a veure, però'l teatre s'ompliria. Això vol dir, com he dit abans, que'l melodrama no morirà. Les emocions fortes agraden al poble; sinó que uns les volen rebre en els toros veient tripes de cavalls, i altres am tripes de persones am manipulacions científiques". XARAU.

Aquí el cine expresamente sólo aparece como pretexto para tratar de un tema más amplio, un tema siempre vivo en la palestra de las ideas estéticas: realismo versus idealismo. Rusiñol lo formula en tres momentos del artículo -principio, medio y final- de la siguiente manera: "Això demostra clarament que'l gust pel realisme en el teatre encara no s'ha apagat... que al públic li agrada'l realisme... que'l melodrama no morirà...". Es evidente que, por más que el autor tratara de trivializar el asunto llevándolo al terreno de lo grotesco, esta revitalización del realismo -que, en los terrenos literarios de entonces podía estar representada por el naturalis-

mo de Narcís Oller, los dramas obreristas de Ignasi Iglesias y las novelas de "Victor Català"- había supuesto para el entusiasta anfitrión de las fiestas modernistas de Sitges una experiencia personal mucho más honda de lo que reflejan sus palabras a primera vista. Parece que no fuera con él la frase: "després de tants anys de parlar de lliris i d'ensomnis i de visions i d'idealismes, vénen unes quantes películes realistes i tiren tots els lirismes per terra".

Aunque el cine no aparezca como objeto directo del artículo, queda bien claro su papel de propagador de un realismo desagradable, y el autor deja constancia de que no le agrada este "arte" y de que el no iría a ver este tipo de films.

Mucho más dura y más directa es la glosa que publicó Rusiñol en "L'Esquella de la Torratxa" del 3 de abril de 1908:

"Quan va inventar-se'l fonògraf, semblava que no podia inventar-se cap eina més anti-artística. Doncs el cinematògraf l'ha deixat endarrera.

Era difícil de poder creure que's pogués trobar res més repulsiu, més ofensiu ni més aspre, pel que tingui orelles educades, ni més antipàtic pels ulls, que aquesta bestia artificial que'n diuen el fonògraf. Aquell embut lluent, quan calla, ofen la vista i la claretat, com les eines del dentista o els instruments de cirurgia; i quan canta, diem-ne cantar, sembla que ho faci expressament pera fer avorrir la veu humana. Abans, teniem el lloro pera imitar lo que deia la gent; ara tenim el lloro científic, am la desventatja sobre l'au-

cell, que la bestiola no més té un tò, i el fonògraf els vol tenir tots; i quan els té no hi ha qui l'aguantí.

El fonògraf fa l'efecte que farien els difunts si'ls donguessin corda per cantar. El dia que's logri fer cantar a les figures de cera, haurem lograt lo que volem dir, i serà qüestió de que'ls artistes surtin pel món a caçar figures, com ara's cacen les feres, si no's volen morir de fàstic.

Doncs el cinematògraf encara és pitjor.

Aneu a veure un cinematògraf: mireu aquella gent que's mouen amb un defici de maquinaria; mireu aquelles cares blanques que tenen els homes que passen, cares de fredor de lluna, de peix sense sang, de sipia, de paper mullat, de savonera, d'insustancia; mireu-les riure sense veu, no més am la ganyota del riure; mireu aquell tremolor que tenen, d'epilepsia matemàtica, de mal de moure's, de mal de pelicula, de mal voltaic; mireu la gent feta clixés per obra de l'Esperit Científic, i no vos agafa horror de ser sords, si no sortiu de gust d'aquella clinica, és que no teniu sentiment d'art: sou homes pelicules am vida.

Figureu-vos per un moment que per volguer donar una idea de lo que és el nostre planeta a n'els habitants de Mart, els enviessim uns quants fonògrafs i unes quantes dotzenes de pelicules.

Això és aquella terra?, pensarien. Això és lo que'ns diuen del color, de la llum, de l'home, de la dòna, del mar, dels núvols, de la bellesa, de la vida? Si són aixis, val més no moure's: Desfem la maleta i quedem-nos.

No! No pot ser. Cada cop que la ciencia intervé en les coses d'art, en surt... un cinematògraf.

Cada vegada que'ls artistes volen intervenir en la ciencia, en surt una cosa pitjor: un acadèmic de la llengua.

Per ara, hi ha desavinensa." XARAU.

La tesis queda marcada desde el principio con toda la dureza que le permitía la expresión escrita: "Quan va inventar-se'l fonògraf semblava que no podia inventar-se cap eina més anti-artística. Doncs el cinematògraf l'ha deixat endarrera. Era difícil de poguer creure que's pogués trobar res més repulsiu, més ofensiu, ni més aspre, pel que tingui orelles educades, ni més antipàtic pels ulls, que aquesta bèstia artificial qu'n diuen el fonògraf... Doncs el cinematògraf encara és pitjor".

Hay que reconocer, sin embargo, que la descripción caricaturesca que hace del cine de la época es francamente simpática y digna de figurar entre las mejores descripciones de aquellas primeras películas: "cares de fredor de lluna", "tremolor d'epilepsia matemàtica, de mal de moure's, de mal de pel·lícula, de mal voltaic..."

Si comparamos esta glosa con la anterior, una cosa nos sorprende de inmediato: el cine era nefasto en 1907 por su "realismo" y en 1908 por su "falta de realismo". ¿En qué quedamos? Es la misma contradicción que ya apuntaba en Maragall: el cine es un magnífico invento para reproducir "vistas naturales" y es un pernicioso invento cuando se aplica a

reproducir escenas de ficción. Había que decir: o todos moros o todos cristianos. Quisiéramos poder entender estas contradicciones... y no es tan difícil entenderlo si consideramos que grandes palabras como "realismo" muchas veces son términos-comodín para aplicar según el juego que se lleva.

Finalmente, también Rusiñol sitúa el problema allí donde está en verdad: "No! No pot ser. Cada cop que la ciencia intervé en les coses d'art, en surt... un cinematògraf. Cada vegada que'ls artistes volen intervenir en la ciencia, en surt una cosa pitjor: un acadèmic de la llengua. Per ara, hi ha desavinensa". Y nosotros pensamos que con actitudes cerradas como la de Rusiñol, ya sean del campo del arte como del campo de la ciencia, efectivamente no se podrá llegar a un entendimiento mutuo.

Examinemos un tercer -y último, por ahora- texto del mismo autor (109). Está publicado en la misma revista que los anteriores y en la misma sección, el 28 de junio de 1912. Su título nos anuncia un tema de

(109) No pretendemos comentar todos los textos de Rusiñol que se refieren al cine, sino sólo los más representativos de este período (1906-1914). Aun así, dejamos sin comentarios un extenso artículo titulado "Més de la crisis teatral" ("L'Esquella de la Torratxa" nº 1625, 18-2-1910, pp. 102-103) porque el tema del cine como muerte del teatro es constante en todos los críticos de la época y Rusiñol no añade nada nuevo, sino que repite los tópicos de que el cine supone menos esfuerzo intelectual, menos gusto artístico y menos dinero por la entrada.

primera magnitud: "La democracia y el cine" (110):

"No crec que hi hagi ningú que dubti que'l cine es un espectacle fet exprés pera la democracia. Allí, al costat de la senyora més carregada de plomes, hi seu el pagès més carregat de duricies y d'ulls... de pagès; al costat de l'obrer, el 'tirano'; al costat d'una 'hija de María', una 'hija' que no marieja ni té ganas de mariejar, y al costat d'un senyoras que's rebaixa a pagar els vint centims, el pobre que's puja a pagarlos. Allí, la fosquetat es 'única', sense diferencies de llum, pera que's puguin expansionar totes les classes socials ab igualtat d'expansió. Allí, tan poc ha de rumiarse l'home de cap, com l'home de peus; allí, els crims que's desenrotllen, lo mateix són pera'ls infants que porten a bras les 'niñeras', que pera'ls que hi van per les portadores; allí, el preu es sempre barato, perquè tots, sense distinció, puguin gaudir ab democracia de la mateixa lletgesa, de la mateixa tonteria, de la fosca y del mal exemple. Allí tots som uns. No hi han classes.

Quedem, doncs, en que'l cine es demòcrata. Es el triomf més gran que ha tingut, la democracia internacional. Y es l'invasió meravellosa de l'art de les majories, y quan les majories l'adopten es senyal de que tenen raó.

(110) Obsérvese que Rusiñol abrevia "cine". Bastaba que Xènius en su "Glosari" hubiese escrito "Mal per mal, diguem 'cinema'" para que Xarau en el suyo escribiera "cine".

Essent demòcrata, es natural que, com més la ciutat ho es, més afició tingui an els cines, y que com més cines hi hagin, més triomfi la democracia, y si a la nostra Barcelona li agrada aquesta expansió, si la nostra ciutat es 'cinètica', si li agraden les llums de la fosca, que ho diguin aquestes faixades plenes de robos y adulteris, de lladres de nit y crims de dia, de sang, de llot y de gent escanyada, de fills ofegats y mares penjades, de borrarxos de vi y de fang, de fetges y tripes enlaire, que ab els colors més virolats y el 'trompe l'oeil' més realista, estan cridant la gent a la porta, disputantse qui més barato donarà, ab menys claror, més faderia concentrada.

Sí, lectors: Barcelona es demòcrata. Cines cantin y eleccions callin. Es la ciutat del món que ho es més. Hem treballat tant pera fer entendre que, sense igualtat, el poble pateix, que no més s'es digne ab brusa, que'l mateix dret té a les coses la criatura de pit que la dida... que té les coses, que'l mateix número de capell gasta un home d'enteniment que un pobre benaventurat; que tot es de tots y nostre y que no hi han d'haver diferencies... que aixís que ha pogut trobar un art ben nivellador, y ben humil y ben demòcrata, s'hi ha tirat de gust a omplir els cines, y s'ha dit: 'aquesta es la meva'.

Y lo curiós del cas es que aquesta nivellació, en lloc de baix cap amunt, s'ha fet de dalt cap a baix, y que, en lloc de fer pujar el poble de l'art barroer a l'art distingit, els que haurien d'esser distingits han anat a parar al cine, perquè es més costós enlairarse que deixarse relliscar. Y com que la nostra aristocracia pot tenir el seus altres defectets, però de gust refinat no n'hi sobray com que'l fer de demòcrata es un luxe que surt barato, y com que's vol apropar al poble

pera veure si desarma un xic per medi de l'avinensa, sense esforços per gust natural, ha trobat el seu espectacle.

Potser es de doldre que sia aixís, però es un fet que cinematograf nivella an els barcelonics. Quedarem sense teatre, sense art, sense caracter, y triomfarà la pelícola, però si el sacrifici d'aquest art ha de servir a la democracia y la democracia diu que'ns convé, que's cremi l'art y tots els que'n viuen y que visca la democracia." XARAU.

Si el título de esta glosa parecía prometedor, la primera impresión tras su lectura es de desencanto. Nos las prometíamos felices viendo a Santiago Rusiñol lidiando un tema tan peliagudo como el de la democratización del arte. Pero la verdad es que -siguiendo la jerga taurina- sólo se limitó a una faena de aliño. La mayoría de las frases se reducen a juguetes de ingenio o a simples improperios contra el cine. Véase: "Allí, la fosquetat es única, sense diferencies de llum, per a que's puguin expansio- nar totes les classes socials ab igualtat d'expansió. Allí tan poc ha de rumiar l'home de cap com l'home de peus; allí, els crims que's desenrotllen lo mateix son per als infants que porten a bras les 'niñeras' que per als que hi van per les portadores..."

En el fondo lo que hay de toma de postura en el artículo se reduce a lo mismo que, según hemos visto, también decía Maragall en el suyo (escrito sólo tres meses más tarde que el de Rusiñol): el cine embrutece. Sólo que Maragall lo diría con prosa más llana y elegante, en tanto que Rusiñol con un estilo más picudo y más picante. El cine iguala rebajando:

"... aquesta nivel.lació, en lloc de baix cap amunt, s'ha fet de dalt cap a baix, i que, en lloc de fer pujar al poble de l'art barroer a l'art distingit, els que haurien de ser distingits han anat a parar al cine, perquè es més costós enlairarse que deixarse relliscar". Lo de siempre: plebeyo-distingido, bajo-alto; el cine ni siquiera bajo, "ínfimo" fue el status que se le asignó.

La fecha de este artículo de Rusiñol -28.6.1912- tiene su importancia. Baste recordar que justo entonces se estaba desarrollando la campaña contra la inmoralidad en el cine, que culminó en el establecimiento de la censura previa a finales de noviembre de aquel año. Los puntos en que se concentraron los ataques fueron: la oscuridad de las sesiones de cine y las imágenes de crímenes, robos y violencias de todo tipo que pasaban por las pantallas. Son los mismos puntos en que Rusiñol insiste una y otra vez: "... perquè tots, sense distinció, puguin gaudir ab democracia de la mateixa lletgesa, de la mateixa tonteria, de la fosca i del mal exemple". De manera más detallada repite poco después: "... si la nostra ciutat es 'cínica', si li agraden les llums de la fosca, que ho diguin aquestes fatxades plenes de robos i adulteris, de lladres de nit i crims de dia, de sang, de llot i de gent escanyada, de fills ofegats i mares penjades, de borratxos de ví i de fang, de fetges i tripes enlaire, que ab els colors més virolats i el 'trompe l'oeil' més realista, estan cridant la gent a la porta, disputantse qui més barato donarà, ab menys claror, més faderia concentrada". No nos cabe duda que Santiago Rusiñol, con gusto, se estaba sumando a la campaña contra el cine de las fuerzas más reaccionarias.

2. 3. 4. GABRIEL ALOMAR (C. Mallorca 1873 - El Cairo 1941)

Si la voz de dos modernistas de prestigio, Maragall y Rusiñol, sirvió para condenar el cine, la voz de otro modernista tardío, poeta e intelectual inquieto, dirigente del republicanismo y socialismo catalán, sirvió para defenderlo. Nos referimos a Gabriel ALOMAR, del que comentaremos a continuación dos importantes artículos.

Según vamos viendo, los ataques contra el cine se concentraban en dos frentes: su vinculación al mundo de la técnica ("cada cóp que la ciencia intervé en les coseš d'art, en surt... un cinematògraf", decía Rusiñol) y su carácter de espectáculo "bajo", lo cual quería decir, a la vez, popular, antiartístico e inmoral. En este segundo frente es donde se sitúa Gabriel Alomar para plantear no el ataque, sino la defensa del cinematógrafo más inequívoca, más razonada y más lúcida de cuantas hemos leído en los literatos catalanes de la época:

"Es ja de nit. Pesa sobre'l cos l'aclaparament de la diada. La ciutat cambía, una volta més, d'aspecte. Es la Barcelona nocturna. I nosaltres -el meu amic i jo- enamorats eterns de tot més enllà, alcem una mirada a la blavor moribonda del cel, del cel ignorat per quasi tots els bons conciutadans de la ciutat febrosa, i provem de destriar, treballosamente, un estel entre les branques, ja primaverals, del passeig. Després, deixant-nos portar per la dolça 'flanerie' de l'hora, entrem a un cinematògraf. Fosca, dins la sala. Una pel·lícula 'sensacional' comença. Es una imitació més de 'Les -

deux gosses'. Dos nois, orfens, recullits per uns lladres que semblen mosqueters, salven un cavaller seqüestrat dins una cova tenebrosa, maten els dos bandolers, i són, a la fi, afillats per la família, nobilíssima, del senyor que'ls deu vida i fortuna. La pel·lícula m'interessa poc. Jo també, jo també, malhauradament, pateixo d'aquesta 'incapacitat d'emoció' produïda per un embotament d'abusos. Sóc un 'blasé' més; per tant, un inferior. Però en canvi, ¡com m'es grat observar, a mon entorn, el moviment d'esperit del meu bon poble! Una ona d'emoció m'envolta. Aquest silenci esta prenyat d'ànima. Ara es, en rail xiuxiuesat a l'orella d'una companya, l'explicació de la mímica incompresa. 'Veus? Això és la dòna dels lladres, qui obliga als noiets a demanar caritat. Ara'ls noiets en demanaran a n'aqueix senyor, un marquès, qui'ls en farà, i li serà recompensada. Ja veuras.' Una gran suspensió d'ànim flota sobre aquest moment. La persecució dels fugitius comença. Què passarà? Es l'apogeu de l'emoció. Es l'emoció altíssima, l'emoció àlgida, perquè és deliciosament dolorosa. Però un esclat d'aplaudiments ressona. Els dos bandejats han caigut morts per la mà d'un dels nois. Després, la dòna dels lladres, ignorant la catàstrofe, presenta a la marquesa una carta del marquès demanant el rescat. Gran esverament de la marquesa. L'instant es decisiu: el temps és preciós... I, de sobte, vet aquí que'l marquès se presenta, apoiat sobre'ls dos nois salvadors i que, tirant-se sobre l'harpia, aclaparada, menaça fer-la engrunes, i després, generós, li senyala la porta, entre grans crids de la multitud justiciera: 'Mata-la, mata-la!'

Una veu de repressió corre per Barcelona: l'immoralitat del cinematògraf. Aneu a un dels tants 'cines', i van desfilant sobre vosaltres assassinats, lladroci-

nis, bandolerismes, tota casta d'escenes de sang i extermini. L'obra començada per publicacions a l'estil de 'Los Sucesos' o 'Las Ocurrencias' se completa en aqueixes sales. Es una perniciosa ensenyança del poble, una mena d'anti-ensenyança, diríem. I després, a cada bomba, com a cada assassinat o crim vulgar, els diaris espargeixen de cap a cap de ciutat, de cap a cap de món, un detallisme cruent, que infiltra'l verí de maldat en les consciències. Fins i tot, en la febra de certes gents per tot lo que sia repressió, obra governativa, s'ha arribat a demanar una intervenció enèrgica i prohibitiva del Govern, pera impedir aqueix mal...

Lectors meus, una cosa s'oblida: per lo que toca a la difusió del crim estampat en els setmanaris o del crim dramatisat en el cinematògraf, penseu que això és, en resum, 'l'art'; per lo que toca al reportatge llargament informat, sobre les bombes, això és, en resum, la ciutat. I de ciutat i d'art vivim tots...

Tu, lector distingit, lector selecte, que ara m'escoltes, sabs bé que la violència de les passions sobre'ls homes, que sol esser violència d'uns homes sobre d'altres, es la font secular de la poesia. Si a Grecia, en quant al magne assassinat o bandidatge colectiu anomenat guerra, fou, en epopeia, l'Illiada, i en quant a l'assassinat individual fou, en tragedia, el cicle dels Atrides o el de la Tebaida, o Medea, bé sabs que a Anglaterra's digué, dramàticament, Macbeth o Gloucester, i a Espanya Tenorio, i a Germania Kari Moor. Aquella ansia mateixa d'emoció que porta a veure'ls Zaccone retorcent-se en espasmes agònics, com porta l'espectador llunyà de Tokio a veure'ls seus grans mímics obrint-se'l ventre, és, traduïda en pl grossera i tosca, l'ansia del bon menestral i del bon obrer davant la pel·lícula que, guanyant temps com és de raó en els nostres

dies, ha substituït el vell melodrama, de qui tu, per esperit selecte, renegues, sense veure que tu vius també, esperitualment, dels teus melodrames. Ara bé: aquest 'hachisch' d'art, és un verí? ¿Hi ha contraposició, hostilitat, entre art i moral, entenent per moral l'afany de bé positiu i comú? Vella qüestió, eternament debatuda! Jo't sé dir que, davant la pel·lícula de sang, com en el melodrama folletinesc i cruent, l'ansia del bon poble aspira, amb totes les forces de l'esperit, a que la tragedia acabi en bé, a que'l simpàtic triomfi, i el malvat sia vençut i punit. L'erò, què! Si en l'essència de l'art hi ha sempre aqueixa alta i suprema moral, la de plasmar la bondat de les coses, que no sempre és la bondat de les lleis falsament dites morals. Mes encara. Pel poder de la facultat poètica, l'home sent, per les coses, les persones i els actes que l'art poetisa i vivifica, una més forta passió, un interès més fort de simpatia o d'antipatia que'l que sent per les coses, les persones i els actes reals de la vida. Jo recordo haver plorat, de noi, per un canari que moria de fam en un llibre de contes infantils, mentres no hauria plorat pel canari de casa. Jo recordo haver espurnejat d'ulls per la vaca que va a la mort en l'Adiós, Cordera' de Clarín, mentres la mort d'una gallina domèstica era quasi una festa familiar... El bon poble, reunit al cinematògraf, clama pel triomf dels que ell proclama bons, i se disgusta si no'l logra. Espectacle inferior, destinat un dia a completar, desde les redaccions, l'informació dels fets que pass'en, i a contribuir, als instituts i liceus, a l'instrucció pública, el cinematògraf és avui la forma barata i ràpida de l'art nostre, és una nova mímica, una moderna dansa, inferior, però assequible a tots. I fins que tot el 'Poble' sera integrat, fins que la noble multitud d'obradors i fabriques i campinyes sia incorporada a la ciutat única, l'art públic, l'art popular no podrà ésser totalment superior.

Ah! Aquesta renovació somniada no beneficiarà únicament a lo que avui, per honra seva, s'anomena 'poble'; sinó que alcançarà a les daurades burgesies d'avui, per les quals el 'género chico' és una prostitució d'art molt més terrible que'l cinematògraf, i les 'corridas' persistents encara malgrat l'explícita i honorable protesta dels socialistes són una visió de sang i de barbarie molt més forta que la pàgina fastigosa dels setmanaris criminològics...

I així també la divulgació de la notícia d'un atentat, us deia, és la ciutat mateixa: perquè la ciutat es això, comunitat en les desgracies particulars, conversió de tot lo privat i casuistic en públic i general. ¡Desgraciats de nosaltres el dia en que aqueixes terribles coses fossin dites a l'orella, per coacció de l'autoritat! El mal no deixaria d'esser hi, però seria encara engrandit fora de límit. Recordeu, si no, tot lo que's digué sobre la repressió de l'anarquisme a Barcelona, repressió que jo, pera honra de tots, no he volgut creure mai tant selvatge i tant horrible...

Mediteu, meditem tots, sobre aquestes coses."(111)

GABRIEL ALOMAR

Aunque en el texto no se advierten alusiones directas que así lo indiquen, hay que tener en cuenta que se trata muy probablemente de una réplica a una glosa de Eugeni d'Ors, publicada una semana antes, en la

(111) "La Campana de Gracia", any XXXI. Batallada 2029 (28.3.1908), pp. 1-2.

que este autor se sumaba a la campaña de Rucabado en favor de la censura para el cine. Bajo este contexto inmediato, el artículo de Alomar se hace más elocuente.

Bien se puede observar lo que Marfany repite en su revisión del caso Alomar: si éste no fue integrado por los noucentistas -antes, al contrario, claramente marginado-, no fue precisamente porque le faltara interés por la construcción formal perfecta en sus obras, sino por otros motivos no de carácter estético. Efectivamente, el artículo que acabamos de transcribir es un ejemplo de argumentación que, por su estructura clásica, podía servir de modelo para estudiar en cualquier clase de retórica (si es que esas clases existen todavía desde Juan de Mairena hacia acá).

Una amplia introducción le sirve para centrar el tema y pasar suavemente de la descripción al planteamiento teórico del problema. El autor se aproxima desde afuera, como extraño y próximo, como descuidado paseante ("portat per la dolça 'flanerie'") y como inquieto buscador ("enamorat etern de tot més enllà") al mismo tiempo, hacia la inmersión en el cinematógrafo. Exactamente va a parar a lo más discutido y vituperado del cine de la época: un melodrama de cabo a rabo, un melodrama típico, sin atenuantes: es decir, va a parar al centro de la cuestión. Por si hubiera alguna duda del tipo de película a que se va a referir, la exposición pormenorizada de su asunto ocupa el primer plano de esta presentación, en tanto que la reflexión poco a poco va ganando terreno. Surge de inmediato una diferencia entre el autor y los otros espectadores: el autor no siente emoción con la película, mientras los demás vibran y entran en el juego de las emociones representadas. Aquí está, a nuestro juicio, el punto de parti-

da que situa a Alomar en el extremo opuesto a Maragall y Rusiñol. Estos, desde la suficiencia de artistas "reconocidos", condenarían la película y al pueblo espectador con ella; aquel, desde la insuficiencia de quien busca el reencuentro con su pueblo, se condena a sí mismo y trata de identificarse con los que participan de aquella emoción compartida ("La película m'interessa poc. Jo també, jo també, malhauradament, pateixo d'aquesta incapacitat d'emoció produïda per un embotament d'abusos. Sóc un 'blasé' més; per tant, un inferior. Però en canvi, ¡com m'es grat observar, a mon entorn, el moviment d'esperit del meu bon poble! Una ona d'emoció m'envolta...") De esta manera, el párrafo introductorio plantea, al mismo tiempo, el objeto de discusión (la película melodramática, descrita con todo detalle) y el punto de vista del autor (intelectual y artista "en" el pueblo).

Como en la vieja escolástica, sigue la presentación de los adversarios y de sus tesis, hecha con rigor y precisión: "una veu de repressió corre per Barcelòna: l'inmoralitat del cinematògraf". Las acusaciones recaían sobre dos sujetos: cine y prensa. El crimen que se les imputaba consistía en que "infiltran el verí de maldat en les consciències". Y frente a estas acusaciones, la tesis de Alomar viene expuesta con una radicalidad casi excesiva: "una cosa s'oblida... que això és, en resum, l'art... això és, en resum, la ciutat". Aunque debía realizar la defensa en el campo del cine y en el de la prensa, Alomar toma como terreno principal el del cine -que también era el principal blanco de los ataques- y a él aplica primariamente su argumentación.

Primer argumento: negarle al cine carácter artístico porque ofrece escenas de violencia es totalmente injusto, pues "la violencia de les

passions sobre'ls homes, que sol esser violencia d'uns homes sobre d'altres, és la font secular de la poesia". Siguen unas referencias a los trágicos de la literatura universal. Obsérvese que el argumento va dirigido a los lectores cultos ("Tu, lector distingit, lector selecte... sabs bé que..."). El autor se traslada así al pretendido "mundo de los selectos" para atacarles en sus propios terrenos: renegáis del melodrama en nombre de un espíritu selecto, olvidando que vosotros vivís espiritualmente de "vuestros" melodramas. En realidad no se trata de un argumento en favor del cine directamente, sino en contra de las razones por las que se le atacaba. Desde este punto de vista su fuerza es del todo convincente: si la violencia no es la única fuente del arte (por más que amor y violencia no son términos tan antagónicos como se suele pensar), al menos sí que es "una" fuente secular de poesía; por tanto, es absurdo calificar al cine de antiestético por exhibir asuntos violentos.

El segundo argumento da un paso más para alcanzar a los moralistas, que siempre podían reatacar diciendo: puede ser arte, pero es inmoral. Aquí Alomar no se muestra tan tajante, sino que remite el tema a su carácter de eterna cuestión ("vella qüestió, eternament debatuda!") y modestamente arguye ("jo't sé dir que...): el arte en sí y el público siempre tienden a "plasmear la bondat de les coses, que no sempre és la bondat de les lleis falsament dites morals". El público espectador en el cine melodramático busca el triunfo de la bondad y el castigo de la maldad, y a través de las imágenes de la pantalla experimenta incluso una catarsis de compasión más intensa que en los mismos sucesos de la vida real.

A pesar de todo, Alomar comprendía perfectamente que, si

con su argumentación podía desmontar las tesis de "artistas" y "moralistas", estaba muy lejos de haber demostrado el carácter artístico y moral del cine. Es más, sabía muy bien que el cine en gran parte no pasaba de un grado bastante bajo en la escala del arte y que su defensa decidida de lo popular no podía llevarle a legitimar cualquier forma imperfecta por más popular que fuese. Por todo ello sus conclusiones son mucho menos ambiciosas que su argumentación -que, en realidad, según hemos dicho, sólo era una réplica o contrargumentación-, pero de un alcance y una clarividencia asombrosas en 1908. He aquí una definición magistral -para su época- de lo que era el cine y de lo que una mentalidad abierta podía esperar del cine en el futuro. Si todo el artículo es un modelo de construcción formal, las líneas que dedica al cine en sí son, a nuestro juicio, un ejemplo de comprensión del hecho cinematográfico que merecería figurar en las mejores antologías de textos sobre cine:

"Espectacle inferior, destinat un dia a completar, des de les redaccions, l'informació dels fets que passen, i a contribuir, als instituts i liceus, a l'instrucció pública, el cinematògraf és avui la forma barata i ràpida de l'art nostre, és una nova mímica, una moderna dansa, inferior, però assequible a tots".

¿Podía darse en estos años una comprensión más justa y benevolente, al mismo tiempo, de lo que era y podía ser el cine? a) Un espectáculo imperfecto e incipiente. b) Un instrumento para completar la información. c) Un medio para contribuir a la enseñanza pública. d) Un nuevo modo de expresión artística (que Alomar aproxima a la mímica y a la dan-

za). e) Un arte que estará al alcance de grandes públicos ("asequible a tots").

Finalmente, el autor acababa descubriendo el trasfondo de sus ideas -la defensa de un arte popular- y tenía que remontarse a reconocer que el último sustento de todo este medido artículo no era más que una apasionada y bella utopía, que resuena con acentos de poeta metido a político: "I fins que tot el Poble serà integrat, fins que la noble multitud d'obradors i de fàbriques i campinyes sia incorporada a la ciutat única, l'art públic, l'art popular no podrà esser totalment superior". En el fondo, la posible grandeza del "arte popular" no radica en un cambio del arte, sino en un cambio de la sociedad.

Seis años más tarde, el 9 de mayo de 1914, Gabriel Alomar volvía a tomar la pluma para repetir los mismos argumentos. Esta vez, sin embargo, el objetivo era más concreto. Había que protestar contra las disposiciones gubernativas de censura previa, establecidas a finales de 1912 y recrudescidas a comienzos de 1914. He aquí este segundo artículo:

"Tengo el deber de cantar, en cierto modo, la palinodia. El digno periodista mi amigo señor Urrecha llamaba la atención, uno de estos días, desde las columnas de 'El Día Gráfico', sobre un atentado cometido recientemente contra el artículo 13 de la Constitución: el establecimiento de la previa censura para las películas. Por si esta infracción no bastara, la Comisión encargada de la previa censura se propone fijar en los cinematógrafos unos carteles invitando a los espectadores a

denunciar ante la autoridad gubernativa las películas que les parezcan contrarias a las buenas costumbres, a la decencia pública, al orden público, al decoro nacional o al prestigio de las autoridades, o que reproduzcan escenas de crueldad, de horror, o hechos que pudieran ser enseñanzas de delito. Y se quejaba el señor Urrecha de que todo esto hubiese podido pasar ante el silencio absoluto de las izquierdas. (112)

Permítame el señor Urrecha. Cuando empezó la irreflexiva y antiliberal campaña contra el cinematógrafo, escribí en el semanario 'La Campana de Gracia' un artículo de protesta titulado 'El veneno de la película', recabando la normalidad de garantías para un género que no es más que una nueva manifestación del arte mímico y, por tanto, de la dramática. El 'film', que debería llamarse 'cinematograma', es un drama comprimido, y no puede estar sujeto a otra jurisdicción que la común, en caso de delito. Esas comisiones de jueces y jurados extraños al poder judicial, son intrusiones o usurpaciones de la soberanía, y, por lo tanto, abdicaciones parciales del poder público. Son pequeños Estados dentro del Estado; premian la delación, provocan estímulos inquisitoriales, son escuelas de familiares del Santo Oficio, cuya transcendencia social es infinitamente más grave que toda la decantada inmoralidad de las películas.

(112) El artículo de Federico URRECHA a que se refiere aquí Alomar está reproducido en "Arte y Cinematografía" nº 83 (30.4.1914), p. 51.

Pero hay todavía otro peligro mayor en esa novedad. De la previa censura de películas a la previa censura de obras teatrales no hay más que un paso. Con ese precedente, ¿quién garantiza en lo futuro la libertad del arte, expresión suprema de las culturas? Y admitida la intrusión moral en el teatro, ¿quién nos dice que mañana no regirá para el libro, para las artes plásticas, para toda manifestación del espíritu? ¿Quién nos dice, por ejemplo, que mañana no será denunciada la Venus de Milo como una impúdica cupletista, o el Diadúmeno de Atenas, o 'El Beso', de Rodin, como ya fué denunciada cierta escultura que se presentó en la última exposición de Bellas Artes barcelonesa?

Sea como sea, en previsión de ese 'pudibundismo', que va a convertir nuestras ciudades en algo parecido a la Ginebra de Calvino, voy a permitirme, como buen ciudadano, delatar a la Comisión moralizadora la existencia de una porción de películas gravemente comprometedoras para las buenas costumbres; y sacaré a la vergüenza pública el nombre de los respectivos autores.

¿Decencia pública? En ese respecto he visto cosas enormes. He visto a una madrastra solicitar el amor carnal de su hijastro, acusar después al hijastro ante el padre para castigar su esquividad, y suicidarse, por fin, de despecho. Me parece recordar que el autor de este engendro es un tal Eurípides; pero lo peor es que ha formado una execrable escuela, porque ha sido imitado con escandalosa frecuencia en otras muchas 'películas' incalificables. Es preciso acabar con todas ellas.

Otra película: Un hijo mata a su padre, se casa con su madre, tiene hijos de ella y acaba sacándose los ojos. ¿Se quiere más 'escena de horror'? Este 'film' truculento y desvergonzado se debe a un cierto Sófocles.

Pero las imitaciones son innumerables.

Otra película: Dos hermanos, varón y hembra, se conciertan para vengar el asesinato de su padre por su madre y el amante de ésta, asesinando a los dos adúlteros. Autor: un cierto Esquilo. Este nombre me suena...

¿Se quiere aún más ejemplos para conocer toda la vileza moral en que ha caído el cinematógrafo? Recuerdo que en otra ocasión tuve que retirarme del teatro, escandalizado ante una película que representaba a un antiguo caballero albergando en su castillo a su rey y asesinándole después por consejo de su mujer, de noche, mientras dormía. El autor, no quisiera equivocarme, se llama algo como Shakespeare...

¿Todavía más? Ese mismo Shakespeare, en otra película, hace que un personaje arranque y pisotee los ojos de un viejo. En otra, una joven es violada por dos miserables, que después le cortan las manos y la lengua para que no pueda delatarlos. En otra, un rey envenena a su hermano, se casa con la viuda, intenta matar al hijastro y muere, por fin, a manos de éste en una escena de asesinatos.

¿Autores españoles de películas? ¡No acabaríamos nunca! Mujeres deshonradas, maridos que matan a sus mujeres a sangre fría, bandidos en el bosque, violencias y sangre por doquier. Una de esas innumerables películas, muy a menudo 'proyectada', presenta a un capitán del ejército raptando y violando en pleno monte a una doncella, hija del que le dió hospitalidad; y luego su general intenta substraerlo a la justicia civil. ¿El autor? Un llamado Calderón de la Barca.

¿Qué añadiré? La película nacional por excelencia,

casi litúrgica, 'proyectada' anualmente en una noche piadosa, representa la rivalidad entre dos bribones, favoritos del público, que luchan en competencia de crímenes, de atropellos, de sacrilegios. Uno de los dos bandidos mata por fin al otro, después de mancillarle a traición su prometida, asaltar un convento, raptar una novicia con el hábito sagrado, y asesinar al padre de la infeliz. Esta película, que no es original, se debe, en su procaz y última forma, a un tal Zorrilla.

Otro día denunciaré las películas fijas que se exhiben en nuestros museos. Creo que hay un cierto Tiziano, un cierto Rubens y hasta un cierto Goya, que se distinguen, en este punto, por una triste celebridad."

GABRIEL ALOMAR (113)

Este artículo, en lo que se refiere a su carácter de argumentación, simplemente desarrolla un punto que ya aparecía con claridad y radicalidad en el que había escrito en 1908: "per lo que toca a la difusió del crim estampat en els setmenaris o del crim dramatisat en el cinematògraf, penseu que això és, en resum, l'art". Aquí, sin embargo, ya no se plantea el tema genérico de moralidad y arte, sino el hecho concreto de haberse establecido la censura previa de las películas y las correspondientes comisiones encargadas de efectuarla.

(113) Aparecido en "La Actualidad", nº 405 (9-5-1914) y reproducido en "Arte y Cinematografía" nº 84 (15-5-1914), p. 4.

Para Alomar la censura del cine significa un grave atentado y un serio peligro para la libertad de los ciudadanos. Por una parte, supone la introducción de un poder incontrolado y oculto, que usurparía los poderes propios del Estado; por otra parte, si el cine es una rama del arte dramático, "¿quién garantiza en lo futuro la libertad del arte, expresión suprema de las culturas?". Este segundo aspecto es el que desarrolla en el artículo con mordaz ironía, recurriendo a ejemplos de obras clásicas del teatro universal. (El mismo recurso que, más abreviado, ya había utilizado en el artículo de 1908 en "La Campana de Gracia").

Observemos finalmente que el pensamiento de Gabriel Alomar sobre la especificidad del cine como nuevo modo de expresión aparece bastante impreciso tanto en este artículo como en el anterior. Es este un tema que no fue planteado de modo directo por los escritores de aquella época. Lo que importaba entonces era definirse sobre si al cine se le podía o no se le podía atribuir la condición de arte, siquiera fuese un arte "inferior" o "en potencia". Si se le consideraba arte -como es el caso de Alomar-, ya no había que precisar más sus rasgos diferenciales; era más que suficiente afirmar que consistía en "una nueva manifestación del arte mímico y, por tanto, de la dramática".