

El cine en Barcelona, una generaci3n hist3rica: 1906-1923

Palmira Gonz1lez L3pez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptaci3 de les següents condicions d'ús: La difusi3 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'investigaci3 i docència. No s'autoritza la seva reproducci3 amb finalitats de lucre ni la seva difusi3 i posada a disposici3 des d'un lloc ali3 al servei TDX. No s'autoritza la presentaci3 del seu contingut en una finestra o marc ali3 a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentaci3 de la tesi com als seus continguts. En la utilitzaci3 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 aceptaci3 de las siguientes condiciones de uso: La difusi3 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 investigaci3 y docencia. No se autoriza su reproducci3 con finalidades de lucro ni su difusi3 y puesta a disposici3 desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentaci3 de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentaci3 de la tesis como a sus contenidos. En la utilizaci3 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. 3. 5. EUGENI D'ORS (Barcelona 1881 - Vilanova i la Geltrú 1954)

Hay cuatro glosas de Xènius durante estos años que hablan del cine. Parece lógico que quien había sentado cátedra de una nueva intelectualidad y un nuevo arte desde las columnas del "Glosari" debía ineludiblemente de hablar del cine como nuevo medio de expresión que incidía tan vivamente en la vida ciudadana. Xènius escribió sobre el cine, aunque el resto de los noucentistas lo ignoraran en sus escritos. Escribió sobre cine condenando su inmoralidad y falta de valores estéticos; pero lo hizo con la distancia suficiente para no verse obligado a hablar con demasiada claridad. Elegancia ática de filósofo escurridizo que dice sólo hasta donde puede decir sin poder ser acusado de silencio.

La primera glosa data de mayo de 1906 y se titula "Cinematófago", aplicando el juego de recomposición de vocablos tan querido para el autor. Se refiere a un hecho muy comentado en la prensa de aquellas fechas, un inicio de incendio que sembró el pánico entre los asistentes al cine Olimpia del Paralelo. (114)

"Ha advingut una confusa catàstrofe en un cinema del Paral.lel. Una catàstrofe... cinematogràfica.

Heus aquí que el "cinematòfago", com diu la gent

(114) Ver, por ejemplo, el comentario de "L'Esquella de la Torratxa" publicado el 4.5.1906 (pp. 294-295).

del Paral·lel, brinda a la gent del Paral·lel ses visions.

Són visions anguniosament trontolloses: una convulsió grisa, al capdavall d'un llenç de claror, de blancor brutal, entre tenebres. En la convulsió grisa, un món: món en deliri. Dins una llum lívida, les presses, les angúnies, els esveraments, les decisions sobtades, les solucions boges, la dansa epilèptica de la natura i dels homes, de la vida i de la mort.

Esclata aquest món delirant, del no-res. Viu un minut. De seguida, de sobte, impensadament, mor.

Fa un tremolor últim i la negra boca del Caos se'l menja...

Un dia, enfront de la claror del llenç blanc, lluu una altra sinistra claror -un incendi!

I el deliri de la pel·lícula s'encomana a la vida. I les presses, les angúnies, els esveraments, les decisions sobtades, les solucions boges, l'epilèpsia de la natura i dels homes, de la vida i de la mort, s'escampen a través les tenebres.

I la convulsió grisa és ja una convulsió roja. I trontolla tot l'esdifici.

I el "cimatófago" s'enfonsa."

Se trata de un paralelismo ajustado -aunque un poco a la fuerza- entre una sesión de cine y el incendio de una sala. Hasta qué punto la descripción que hace del cine está determinada por la exigencia del pa-

ralelismo literario o refleja puntos de vista más hondos y definitivos del autor es algo que queda en la penumbra de lo no dicho pero quizás sugerido.

Si tomamos en serio las palabras de Xènius en esta glosa, su imagen del cine coincide con la que poco más tarde repetiría Rusiñol (115): convulsión gris sobre un blancor de sábana mortuoria; sobre esta convulsión, un mundo confuso de locura pasa vertiginosamente hacia "la negra boca del Caos". Si analizamos el vocabulario empleado, llegamos a la conclusión de que el cine era para Xènius el espectáculo "anti-noucentista" por excelencia. Colores y luz: "gris", "claridad brutal", "entre tinieblas", "luz lívida", "negra boca". Emociones: "angustias", "convulsión", "delirio", "prisas", "danza epiléptica". Mensaje fundamental: "un mundo en delirio", de "sobresaltos", "decisiones repentinas", "soluciones locas"... de "la nada" en marcha hacia la "negra boca del Caos". En pocas líneas el autor ha realizado con pinceladas rápidas y enérgicas la imagen del negativo del movimiento noucentista... Y eso es el cine según Eugeni d'Ors; lo opuesto a la azul luminosidad, a la serena alegría y a la optimista visión del mundo que predicaba el "Noucentisme". He aquí cómo bajo una glosa inocente en apariencia se puede esconder la infinita distancia -o mejor, oposición- en la que se situaba el "Noucentisme" oficial con respecto al cine.

(115) "...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, de insustancia; mireu-les riure sense veu, no més am la ganyota del riure, mireu aquell tremolor que tenen de epilepsia matemàtica, de mal de moure's, de mal de pel·lícula, de mal voltaic". (Xarau: "Glosari". "L'Esquella de la Torratxa", 3-4-1908)

El segundo texto de Eugeni d'Ors se refiere al cine de manera bastante más tangencial, ya que directamente trata el tema social que indica su título: "Els obrers qui no corren". Sólo reproducimos los dos primeros párrafos, en que se alude al cine.

"L'Aureli Ras, mon brillant amic, ha publicat un article sobre 'els obrers qui corren': Aquests obrers que corren són els negres treballadors d'un ferrocarril sud-africà. L'Aureli Ras els ha vist, en una pel·lícula cinematogràfica, apressar-se, riure, palmotejar i entrar en la feina, i en ella mantenir-se, amb tumultuosa i productiva animació. I compara aquesta conducta amb les prèdiques de certs 'leaders' o 'meneurs' del proletariat europeu, que proposen venjar, amb un treball voluntariament dolent, els mals salaris.

Jo tinc alguna por de què en l'activitat i alegria amb què als ulls del mon brillant amic s'han presentat els treballadors del sud-africà, hi entri bona part d'enginy cinematogràfic. -Sabut és que poques vegades ens ofereix la vida escenes de tanta agitació com les que en la cinematografia sovintegen; i cal que confessi, per una part, que no he pogut trobar en cap real estació del món aquell famós viatger de tan vigorosa empena, que tots hem vist en les pel·lícules descendir, d'un bot, del tren que arriba, empunyar ses maletes resolutament, acostar-se amb ímpetu a primer terme, i, ja en ell, somriure'ns estúpidament amb la seva immensa cara rodona...- Les notícies que tenim sobre el valor moral i productiu dels treballadors de raça negra, tant a l'hora com després de l'hora d'esclavitud, ens reforcen desgraciadament aquella por. I amb dificultat sabriem col·locar en ells nostres esperances d'una creixenta dig

nitat d'amor i de joia en el feinejar dels homes." (116)

Del cine bien poco dice: que manipula la realitat, falsificándola. Queda claro que el objetivo del artículo está en el terreno de la problemática obrera y el peso deprimente del último párrafo citado, su descarada profesión de racismo, deja en la sombra cualquier cosa que sobre el cine pudiera decir.

El texto siguiente, titulado "Del Cinematògraf", sí se refiere directamente a nuestro tema y, aunque da por supuesto que el cine es una "forma inferior de espectáculo" para el que no duda en admitir la necesidad de "Censura" -así, con mayúscula-, intenta al mismo tiempo jugar la baza del equilibrio o del equilibrismo:

"¿Qui dubta de què el cinematògraf, com tantes altres invencions, pot tenir sos perills morals?... 'Meravellós enginy -deia de la impremta un àrab, i ha repetit molta gent- que, com la gota d'aigua, en l'interior d'una petxina es torna una perla, en la boca del serpent, un verí...' -Jo haig de confessar que aquesta comparació no la veig molt clara; però com sempre he notat que els que la llegien o escoltaven, ne restaven tots empendats, la reporto aquí.

El senyor Rucabado i Comerma m'escriu, cridant-me l'atenció sobre aquest problema públic candent de la im-

moralitat del cinematògraf. -No calia la lletra, per altra banda gratíssima, perquè prou eloqüents eren per a interessar-me en l'assumpte els articles que amb el títol d'Hemofília' ha publicat aquest escriptor a 'La Veu'...- Sovint havia preocupat al Glosador el perfum de catàstrofe que es respira dins els cinematògrafs. En una glosa antiga (jo anomeno antigues les gloses del 1906) se parla d'això. Però el senyor Rucabado i Comerma ha precisat la qüestió agudament. No hi ha que dir que a n'a mi, que sóc decidit partidari de la Censura en totes les formes inferiors d'espectacle, el 'género chico', per exemple, -ja en parlarem un altre dia, d'això-, m'ha de semblar cosa excel·lenta la doctrina intervencionista del senyor Rucabado.

Mes, ara que l'ocasió es presenta, el Glosador no vol callar el seu entusiasme pel cinematògraf, com a instrument documentari. Ell creu que una joventut com la del Nou-cents, portant ja des de la infantesa formada l'ànima en l'exercici d'ubicuitat que proporcionen els cinematògrafs, les targetes postals (¡silenci, snobs de l'estetisme!) i tants altres medis contemporanis d'informació, ha d'entrar en la vida ja molt diferentment armada que qualsevol dels individus no aventurers de les generacions anteriors...

I, passant a altra cosa, ¿sospiteu que el cinematògraf pot ser també un instrument dialèctic?... Doncs, sí. -Conegut és l'argument de Zenon d'Elea contra l'existència del Moviment:- 'Aquesta fletxa es mou... -Que, no.- Que, sí; ¿no està en aquest punt ara? - ¿En quin punt dius?'... - Un Sòcrates pot desesperar-s'hi. Però no s'hi desesperarien uns Pathé, frères." (117)

La glosa -lo dice bien claro- obedece a la solicitud hecha por uno de los cabecillas más destacados en la lucha contra el cine, Ramón Rucabado, para que se pronunciase Xènius en favor de la campaña por la "moralidad" en los espectáculos y por la censura. Eugeni d'Ors aceptó con gusto la invitación y se sumó a dicha campaña sin ambigüedad: "No hi ha que dir que n'a mi, que sóc decidit partidari de la Censura en totes les formes inferiors d'espectacles... m'ha de semblar cosa excel.lenta la doctrina intervencionista del senyor Rucabado". La afirmación está ligeramente atenuada en forma de un supuesto evidente -"no hi que dir..."-, pero es de sobras clara y tajante.

La acusación de inmoralidad y la conveniencia de una censura previa están arropadas entre párrafos "equilibradores". Empieza diciendo y no diciendo -pues el estilo Xènius es excelente en el uso de la reticencia- que el cine, como cualquier invención, tiene sus peligros morales, y a este propósito refiere un dicho árabe sobre la imprenta, para acabar confesando que no le convence tal comparación. (¿Cuál? ¿La de cine e imprenta?, ¿La de la imprenta con la gota de agua que se hace veneno o perla según quien la posea? ¿La de cualquier invención con el ejemplo del agua-perla-veneno?). Más tarde, después de dar cumplida satisfacción a la petición de Rucabado, continúa: "Mes, ara que l'ocasió es presenta, el glosador no vol callar el seu entusiasme pel cinematògraf, com a instrument documentari". Había que buscar aspectos positivos al cine, y en afirmar su valor como medio informativo no había ningún problema, puesto que todos los críticos se lo reconocían. Ni siquiera se plantea el aspecto documental del cine como un "desideratum", sino como un hecho dado -y positivo- que diferencia a las nuevas generaciones.

El párrafo final del artículo es una especie de acertijo para cultos; que acaba por acaparar la atención del lector y hacerle casi olvidar las anteriores frases condenatorias. Si mis escasas facultades adivinatorias no me fallan, entiendo que Xènius trae el argumento de la flecha de Zenón de Elea para dar a entender que el cine puede servir como instrumento dialéctico al permitir el análisis del movimiento. ¿Es esto una disimulada alusión al cine como auxiliar de la ciencia? No lo creemos; más bien pensamos que es un modo ingenioso de resolver y acabar un artículo que le resultaba a su autor bastante comprometido.

La última de las glosas de Xènius referidas al cine durante los años que aquí estamos considerando es de 1910 (22 de febrero). Se refiere a una cuestión lingüística a propósito del término "cinematógrafo", proponiendo el autor que la abreviatura de dicha palabra sea en catalán "cinema" y no "cine". Los argumentos nos parecen poco sólidos y el término en cuestión no tendría en el lenguaje coloquial la aceptación que tuvo en los diccionarios de la lengua. Pero este es un tema que cae fuera de nuestro campo de estudio. (118)

A modo de conclusión se podría decir que entre todos los intelectuales catalanes que escribieron del cine en esta época Eugeni d'Ors se alinea, junto con Maragall y Rusiñol, entre los que juzgan al cine como fuente de inmoralidad y mal gusto; pero los artículos de Xènius son siem-

(118) Véase, si se quiere, en Eugeni d'Ors: "Glosari". Barcelona. Edicions 62. 1982, pp. 114-115.

pre menos razonados, más suaves en su expresión condenatoria y, en definitiva, más ambiguos. ¿Será esto fruto del doble papel que se vio obligado a desempeñar, como portavoz de la "Lliga" en asuntos culturales y como persona privada? Tras sus condenas deja siempre un rastro de sospechas de que quizás su actitud privada frente al cine no fuera tan puritana como sus palabras públicas.

2. 3. 6. ANTONI ROVIRA I VIRGILI (Tarragona 1882 - Perpignan 1949)

Las páginas que Rovira i Virgili dedicó al cine en esta época son quizás las más representativas del tono habitual de la crítica que se dirigía al cine desde las columnas dedicadas al teatro. Los ataques de Maragall y Rusiñol venían justificados por posiciones intelectuales y estéticas muy definidas. La defensa de Alomar o la actitud comprensiva de Guimerà no dejaban de ser casos singulares y anómalos entre los intelectuales barceloneses. La distante y ambigua actitud de desprecio de Xènius estaba condicionada por su posición política. Las opiniones de Rovira i Virgili -joven periodista, ensayista y nacionalista republicano- reflejan mejor lo que en aquellos años era la opinión normal del intelectual medio que, sin dejarse impresionar por alarmismos moralistas, veía con preocupación el desarrollo del cinematógrafo y su escasa calidad artística.

Del primer artículo en que se refiere ampliamente al cine -publicado en 1909 en "L'Esquella de la Torratxa" bajo el seudónimo "Wifret"- son los siguientes párrafos:

"Es indubtable que hi ha un conjunt de concauses en la crisis teatral de la nostra ciutat. Però la primordial, la que produeix en els nostres teatros aqueixos 'buits a vessar', es la competència dels cinematògrafs. Després d'una lluita 'corps a corps', el 'cine' ha vensut al teatre, clavant el primer una estocada mortal al cor del segón. Ó sigui a la taquilla.

Un formidable exèrcit de quaranta o cinquanta ci-

nematògrafos sosté un atach en tota la línea contra'ls dotze o quinze teatros que funcionen diariament. Els cinematògrafos compten ab una arma terrible: la baratura. Aquesta arma els està donant la victòria. En efecte: una família composta de cinch persones, pera anar una nit al teatro, gasta desseguida dotze o quinze pessetes, mentres que pera anar al cinematògrafo gasta cinch o six rals, i en paus.

Desde'l punt de vista pràctich de la gent, el cinematògrafo té además aquestes altres ventatjes: no cal mudarse; no cal sopar més aviat que de costum; no anar massa tard a dormir i per la seva mateixa inferioritat artística, està més al alcans de les dones, de les criatures i de molts homes grans. Es veritat que'l cinematògrafo té un gran inconvenient: i es que'l seu nom costa molt de pronunciar..." (119)

El análisis está planteado a nivel fundamentalmente práctico: el cine resulta más barato, más cómodo por sus horarios y más asequible por su baja calidad artística. Ante tales ventajas prácticas, al teatro le era imposible competir con el nuevo espectáculo, adecuado a todos los públicos y a todos los bolsillos.

En un segundo artículo, de 1910, Rovira i Virgili entra mucho más a fondo en el ataque al cine, desarrollando con mayor extensión el te-

(119) "Wifret" (Rovira i Virgili): La crisis del teatro. "L'Esquella de la Torratxa" nº 1571 (5-2-1909) p. 85-87.

ma de la escasa calidad de las películas y sus efectos negativos sobre el público:

"...Els teatres, els cafés, els locals de esports, fins les societats polítiques, se converteixen en cinematògrafs. Per què? Perque aquesta mena de fotografia perfeccionada y de teatre degenerat ha conquerit el favor del poble, el qual omple d'espectadors les sales dels cinematògrafs y de diners les butxaques dels seus funcionaris afortunats (...)

Les pel·lícules cinematogràfiques, en sa inmensa majoria, son antieducadores, tant les còmiques com les dramàtiques. En les pel·lícules còmiques hi predominen les poquesoltes, les inverosimilitats estupendes, la grolleria plebeia, el mal gust y l'estupidesa. En les pel·lícules dramàtiques dominen els sentimentalismes mahlaltissos, la carrincloneria y el romanticisme antiquat. Tots els defectes del vaudeville apallasat y del melodrama de sang y fetge, estan multiplicats brutalment en els quadros cinematogràfics.

Podem anar parlant d'educar al públic, d'enlairar a la multitud, de desenrotllar el sentiment de la bellesa en el poble!... Poden alguns dramaturgs y literats esforçarse noblement en fer art!... La gentada se'n va cap als cinematògrafs, a veure pallasades y a emocionarse ab tragedies imbecils.

En la nostra ciutat, ont la gent, sobre tot al vespre, no surt gaire de casa, l'increment dels cinematògrafs ha fet més aguda la crisis dels teatres. En comparació d'altres ciutats d'igual, fins de menor categoria, aquí sempre ha anat poca gent al teatre. No més

faltava que'ls cinematògrafs acaparesin als nostres burgesos, als nostres menestrals y als nostres obrers...". (120)

El lenguaje se hace más duro, igual que la condena. Para Rovira i Virgili el cinematògrafo es un espectáculo sociológicamente cómodo y asequible a todos los públicos, y además las películas "en su inmensa mayoría, son antieducativas". De todos modos, se pueden observar algunos matices que hacen la oposición de este autor diferente a las de otros anteriormente comentados: a) no busca justificaciones en ideas generales de tipo antropológico o estético, sino que se apoya en la realidad concreta de las películas; b) al hablar de éstas, lo hace con la expresión "en su inmensa mayoría", lo que quita absolutez a la frase condenatoria; c) evita los socorridos recursos a la "inmoralidad" de los asuntos y a la corrupción de las costumbres; d) desde un punto de vista puramente artístico, sus juicios sobre las películas cómicas y dramáticas estaban en gran parte justificados. Sigue presente, no obstante, el aire ilustrado del intelectual que se sitúa fuera del pueblo con pretensiones "de educar al público, de elevar a la multitud".

Tres años más tarde, las posiciones sociales y políticas de Rovira i Virgili le llevaron a adoptar nuevas posturas ante el hecho del cine, tal como se puede ver en el siguiente artículo, publicado en "La Campana

(120) "Wifret" (Rovira i Virgili) "L'edat del cinematògraf". "L'Esquella de la Torratxa" nº 1633 (15-4-1910) p. 226.

de Gracia" no bajo seudónimo, sino firmado con las iniciales de su nombre:

"En el nostre país les organitzacions polítiques i socials, aprofiten molt poc certs medis d'atracció, de propaganda i d'enfortiment que amb gran resultat vénen empleant temps hà les organitzacions de l'estranger. (...)

Una de les coses que més útils poden ésser avui als partits és el cinematògraf. Ja fa molts anys, que a Catalunya, cada societat política o recreativa qu'es funda, té el séu teatret, on actúa la corresponent colla d'aficionats. En els darrers anys, el cinematògraf ha prèss molt del camp que'l teatre ocupava. La popularitat del cinema és extraordinaria. Per què els centres no han de tenir el séu cinematògraf?

Ja sé que contra aquest se llencen dures acusacions. Però tals acusacions responen al mal ús que se'n fa. És innegable que'l cinema exerceix actualment una influència perniciososa sobre'l poble, com l'exerceix el baix teatre de melodrames, amb sang i fetge, i pornografies bordelleres. Precisament és això una raó més per a que les organitzacions polítiques i socials estableixin cinematògrafs pel séu compte, sense la finalitat purament industrial que dirigeix els cinematògrafs públics i que és la vera causa de tots els grossos defectes de que amb motiu se'ls acusa.

Els centres obrers haurien d'ésser els més interessats en fer-ho. La classe treballadora és d'una part, la que major contingent dona al cinema, i, d'altra part, la més accessible a la desmoralització que produeixen les pel.lícules melodramàtiques, les excessivament realistes i les de mal gust. El cinematògraf, ben

dirigit, és un poderós element de cultura popular i de
sà esbarjo..." (121)

Aquí las actitudes del político se muestran con meridiana evidencia: el cine ciertamente ejerce un influjo negativo, pero cada día se ve más claro que su expansión es imparable. ¿Solución? Incorporar su fuerza en beneficio del pueblo.

A primera vista parece que este artículo esté en contradicción con los dos anteriores; pero tal contradicción es más aparente que real. En 1913 Rovira i Virgili mantenía lo que había dicho en 1909 y 1910: el cine atraía al público, vaciaba los teatros, y con su baja calidad era instrumento pernicioso de deformación cultural. Lo que añade ahora es una nueva visión del asunto, que viene acompañada de una mayor vinculación a la izquierda política: esta realidad antieducativa puede y debe transformarse en educativa, al mismo tiempo que sirve de medio para atraer público hacia las asociaciones políticas y sociales. En el fondo, si los artículos no son contradictorios, la actitud que manifiestan sí es bien diferente, pues pasa de considerar al cine como enemigo a considerar el cine como posible aliado. Postura que cada día alcanzará más adeptos en los ambientes cultos: por un lado, se expresaba distancia frente a gran parte de la producción cinematográfica; por otro, se daban tímidos pasos para utilizar el cine en servicio de los propios objetivos.

(121) A. R. i V. "Els obrers i el cinematògraf". "La Campana de Gràcia" any XLIV. Batallada 2305 (12-7-1913) p. 6.

En las páginas anteriores no se ha pretendido agotar el tema de la relación de los intelectuales barceloneses de aquella época con el cinematógrafo. Ello reclamaría un estudio monográfico a fondo. Sólo hemos pretendido recoger un puñado de escritos que han venido a parar a nuestras manos en el transcurso del arduo hojear periódicos y revistas. Reconocemos que hace falta rebuscar mucho más en sus obras, levantar el velo de bastantes seudónimos -que eran frecuentes entre los que escribían de espectáculos- y recurrir a testimonios personales más o menos directos.

No obstante, creemos que, en conjunto, los artículos aquí comentados constituyen una muestra suficientemente representativa del eco que el cine despertó entre los hombres de letras en aquellos años en que el cinematógrafo pasó de invento curioso o de atracción de feria a ser el espectáculo más extendido y frecuentado por toda la ciudad: sobre un triste fondo de silencio, clamor de voces ofendidas en nombre del teatro, en nombre del arte y de la moral, y en primer plano, muy de tarde en tarde, la voz de seis u ocho figuras prestigiosas argumentando en favor o en contra, y sólo la osadía de dos o tres dramaturgos que probaron fortuna desde la pantalla. Los verdaderos protagonistas de nuestro primer cine ciertamente no provenían del mundo de las letras, ni encontraron en los escritores consagrados la comprensión y el apoyo que habrían deseado. De todos modos, es muy significativo comprobar cómo los intelectuales que de alguna manera manifestaron interés positivo por el cine fueron algunos hombres de teatro (Guimerà, Gual, Giménez), hombres abiertos al progreso científico y técnico (Miquel i Badia y Frederic Rahola) y políticos de izquierda (Gabriel Alomar i Rovira i Virgili).

CAPITULO III:

EL CINE EN BARCELONA DE 1914 A 1923

(FASES DE APOGEO Y CRISIS)

Al comenzar este tercer capítulo -o tercera parte- de nuestro estudio, nos situamos exactamente en uno de los momentos más interesantes de la historia del cine catalán. Hasta aquí hemos podido observar cómo el cine llegó a Barcelona y prendió con fuerza en la sociedad barcelonesa y cómo de los entusiastas, pero económicamente débiles, orígenes se dió el paso a la constitución de empresas productoras que, si en su estructura empresarial estaban muy lejos de las grandes casas extranjeras, ofrecían al menos la esperanza de que con el tiempo llegara a consolidarse una industria cinematográfica nacional dentro de los límites de las posibilidades propias. La ocasión se presentó propicia cuando los principales países europeos se vieron implicados en la guerra: Alemania, Austria, Inglaterra, Francia y Rusia en 1914, y un año más tarde, Italia. Es generalmente admitido que la guerra mundial supuso una oportunidad favorable para la economía española y muy particularmente para la industria catalana. Nuestra industria cinematográfica, por tanto, participaría en la euforia productiva que experimentaron en aquellos años la mayoría de los sectores industriales. ¿Hasta dónde se quiso, se supo o se pudo llegar? ¿Qué quedó de todo ello? Estas son preguntas que estarán siempre presentes en el trans-

curso de este nuestro último capítulo.

Hemos visto anteriormente cómo los años 1911-1913 representaron un período de serias dificultades para la producción cinematográfica de Barcelona (aunque los sectores de distribución y exhibición no sólo no experimentaron ningún descenso, sino que incrementaron el volumen de los negocios). El aumento del coste de producción en las cintas argumentales de largometraje y los sistemas de alquiler ocasionaron un importante descenso del rendimiento económico de las películas y la imposibilidad de competir con las producciones extranjeras. Este amago de crisis sirvió sin duda para que las casas barcelonesas tomaran conciencia de la necesidad de replantear a fondo la industria cinematográfica. Si se quería obtener una presencia destacada y constante en el mercado cinematográfico era necesario reestructurar desde las bases económicas a los objetivos temáticos y estéticos de nuestro cine, pasando por la contratación de las personas adecuadas. No es extraño, pues, que, conscientes de tal necesidad de renovación, aquellos que se movían cerca de los círculos cinematográficos reaccionaran favorable y rápidamente ante la nueva coyuntura que brindaba la reducción de la competencia durante la guerra.

En agosto de 1914 las revistas barcelonesas especializadas en cine daban dos noticias casi simultáneas: la salida para el frente de combate de los representantes y personal de las sucursales francesas y la escasez de películas disponibles en el comercio para atender la demanda de los exhibidores. "Arte y Cinematografía" concretaba la información hablando de la salida para la guerra de "los señores Huet, director de la casa Gaumont; Chalon, subdirector; Sabat, Puig, Jalabert, Marc, Jean Jean;

Dubas de la Eclair, y Garnier de la casa Pathé" (1). Salía, pues, la plana mayor de las más importantes casas francesas establecidas en Barcelona -Pathé, Gaumont y Eclair-; con lo cual, ciertamente, no llegaban a desaparecer del todo sus sucursales, pero sí se vieron éstas muy debilitadas.

Francia, Inglaterra y Alemania apenas podían producir y, desde luego, no podían en plena guerra atender debidamente el mercado exterior. Por otra parte, la extensísima red de cines que ya envolvía al mundo entero, reclamaba películas para abastecer sus programas diarios. Más próximo, el mercado español y latinoamericano era para las casas barcelonesas un terreno apto para conquistar o reconquistar... La situación resultaba tan evidente que ya en agosto de 1914, el mismo mes que estallaba la guerra, la revista "El Cine" publicaba un artículo referido a la producción nacional, cuyo elocuente título era "Ahora o nunca" (2). Y la prueba más clara de cómo el cine barcelonés supo desde el primer momento que aquella era una oportunidad excepcional es la proliferación de las casas productoras y el incremento de producción que observaremos en las páginas siguientes.

Las empresas barcelonesas se lanzaron durante estos años a una auténtica carrera de producción y los negocios fueron, por lo general, prósperos a corto plazo... Pero el verdadero reto no estaba en producir

(1) Ver "Arte y Cinematografía" nº 90 (15-8-1914) pág. 8-9 y nº 91 (31-8-1914) pág. 32.

(2) "El Cine" nº 137 (29-8-1914) pág. 10.

más cantidad de metros filmados, sino en elevar la calidad y cimentar sólidamente las bases de una producción nacional estable y bien orientada. ¿Se conseguiría esto? Sin querer adelantar los acontecimientos, el subtítulo del presente capítulo ya nos anticipa que tras el apogeo vino la crisis y, aún más, el hundimiento de nuestro primer cine. ¿Fue sólo una cuestión económica -la recaída general de la economía en la postguerra- lo que dio al traste con aquellos años dorados o quizás se conjugaron también otros factores como que los dorados, cuando son de oropel, poco duran? La cuestión, tratándose de un juicio valorativo, tiene que esperar al análisis de los hechos, pero deberá ser afrontada al final de este capítulo y subyacer en todo el desarrollo del mismo.

Por ahora, baste insistir en que nos encontramos en un punto nuclear de la historia del cine catalán. Asistiremos a un confuso aleteo de palomas que parecen levantar el vuelo hacia horizontes prometedores. Pero no nos podemos dejar encandilar por el espectáculo de su elevado número ni de su ímpetu inicial. Vigilemos si llevan también el rumbo correcto y las fuerzas para llegar a la meta. Si el vuelo se redujo a simple revuelo, poco avance se habrá conseguido.

En cuanto a los límites cronológicos que enmarcan este tercer capítulo, creemos que son suficientemente claros y poco hay que insistir para justificarlos. Para la Historia General, tanto al nivel de nuestro país como a nivel más amplio, son fechas bien definidas: Del comienzo de la Guerra Mundial al establecimiento de la Dictadura de Primo de Rivera en España (o, si se quiere, al arranque de "los felices 20" después de la crisis de postguerra), separado este período en dos fases por la terminación

de la guerra en 1918. Para la historia de nuestro cine, las fechas de partida y de llegada son también válidas; aunque, como los hechos de la cultura no se ajustan con exactitud a los calendarios, debemos hacer dos precisiones: 1ª) En el año 1914 -según ya hemos advertido también en el capítulo anterior- hacemos una separación entre aquellas películas que representan una continuidad y finalización de la etapa pasada (éstas han sido incluidas en el anterior capítulo) y las que obedecen a una óptica renovadora y al inicio de una nueva perspectiva comercial (y éstas serán incluidas en el capítulo presente). 2ª) Establecer una separación radical también a finales de 1918 resulta imposible; la recesión en la producción de películas se observa ya durante el año 1918 y, sin embargo, hay alguna empresa que sobrepasa holgadamente los límites de este año e incluso trata de renovar su estilo como si aparentemente no la hubiese afectado las consecuencias de la crisis. De manera que conviene dejar establecido previamente que las dos partes en que se divide el presente capítulo (1914-1918 y 1919-1923) constituyen dos fases de un proceso que es imposible deslindar con total precisión.

Por lo que respecta a la metodología que seguiremos en este capítulo, nada nuevo hay que añadir a lo dicho al comienzo del anterior. Intentaremos ceñirnos al proceso producción-distribución-exhibición-crítica y para ello seguiremos el mismo esquema general de desarrollo que hasta aquí hemos venido utilizando en cada fase de nuestro estudio (panorámica de la producción, empresas y realizadores, géneros, distribución, exhibición y crítica). Lógicamente, dentro de cada uno de estos sectores nos moveremos con cierta flexibilidad para ajustar el enfoque y orden de la exposición a las particularidades propias de cada etapa.

Conviene quizás recordar que de ninguna manera se pretende recoger aquí los datos pormenorizados referidos a las películas, personas, acontecimientos y diversas circunstancias del cine en Barcelona durante todo el período señalado. De estos años ha quedado una información bastante abundante y está fuera de nuestro propósito dar cabida a toda ella dentro de las páginas expositivas de este estudio. Para ello se han confeccionado unos amplios apéndices en que se da cuenta minuciosa de todas y cada una de las películas y de todas las personas e instituciones que hemos podido localizar en el transcurso de varios y largos años de investigación. Nos movemos aquí al nivel que hemos llamado de "conjuntos intermedios" en que, sin dejar de hacer referencias a datos significativos, buscamos más bien aspectos parciales o sectores que puedan reflejarnos con exactitud diversas facetas del poliédrico mundo del cine y aproximarnos a una comprensión global suficientemente enriquecida y cimentada.

3. 1. PRIMERA FASE: 1914-1918

(LA OCASION PARA UN CINE NACIONAL)

3. 1. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

Como ya viene siendo habitual en este estudio, abrimos un nuevo período de la historia del cine barcelonés con la presentación de un cuadro esquemático en que se incluyen todos los títulos de películas que hemos podido localizar, ordenadas por años y, dentro de cada año, por realizadores. Sólo se recogen los datos fundamentales (título o títulos, metraje, director, productora y género) Para otros datos remitimos a los apéndices, donde consta la ficha técnica de cada film tan completa como nos ha permitido la información a nuestro alcance.

Sobre las notas aclaratorias que ya se han dado al introducir antes otros cuadros similares, añadiremos aquí tres observaciones:

1º) Por razones metodológicas, ya explicadas más arriba, se incluye sólo una parte de la producción de 1914: los films de Adrià Gual y José de Togores, así como los de Ricardo de Baños y Albert Marro realizados después de su separación. El resto de la producción de 1914 quedó tratado en el capítulo anterior (2. 2.)

2º) Seguimos, como hasta aquí, clasificando las películas por el año de su aparición pública. Pero en esta fase de nuestro estudio, en que los datos son más abundantes y los procesos de producción y lanzamiento comercial más complejos, debemos precisar un poco más. El criterio que seguimos es que la fecha de edición de una película coincide con el momento en que ésta está acabada por completo y apta para su presentación al público como obra definitiva. Para obtener esta fecha hay

dos puntos de referencia: el del "pase en pruebas" (con asistencia normalmente de la prensa especializada y de representantes de la distribución y exhibición) y el de su "estreno" para el público en general. Pues bien, siempre que nos ha sido posible tomamos como fecha de edición la de su "pase en pruebas", por varios motivos: porque normalmente la película se puede considerar ya acabada; porque es más frecuente que la prensa de la época hable de la película cuando se presentó en pruebas y no de su estreno para el público; y finalmente, porque la expresión "ha sido estrenada en el cine X" u otras semejantes se pueden prestar a confusión, pues a veces no se refiere al estreno propiamente dicho, sino al comienzo de su proyección en un cine determinado.

Que estas precisiones no son detalles insignificantes lo sabe muy bien quien se ha aproximado de cerca a la historiografía cinematográfica, puesto que en las épocas a que aquí nos referimos no es infrecuente el caso de films que por diversos motivos tardaron en realizarse uno o varios años e incluso que, una vez realizados, no hicieron su aparición pública sino bastante tiempo después.

39) Normalmente no suele haber dificultad en determinar quién era el director del film. No obstante, en algunas ocasiones puede suceder que o bien las funciones de dirección no estuvieran claramente delimitadas en la casa productora o que la terminología empleada en los diversos medios de información no fuera uniforme. En estos casos hemos recurrido a la consideración común de quien solía encargarse de los aspectos técnicos de filmación y quién de los aspectos artísticos y de la última responsabilidad sobre la ejecución de la obra; a éste último lo da-

mos como director o realizador. En las fichas técnicas de los apéndices es donde se especifica y distingue, dentro de lo posible, la dirección técnica y la artística en cada película.

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1914	- MALQUERIDA, LA	1600m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Drama
1914	- ALCALDE DE ZALAMEA, EL	1028m.	ADRIA GUAL	Barcinógrafo	Drama
1914	- CABELLOS BLANCOS, LOS	700m.	ADRIA GUAL	Barconógrafo	Drama
1914	- CALVARIO DE UN HEROE, EL (Los dos sargentos franceses)	1800m.	ADRIA GUAL	Barcinógrafo	Drama
1914	- DRAMA DE AMOR, UN	1100m.	ADRIA GUAL	Barconógrafo	Drama
1914	- FRIDOLIN	691m.	ADRIA GUAL	Barcinógrafo	Drama
1914	- GITANILLA, LA	1000m.	ADRIA GUAL	Barcinógrafo	Drama/Aventuras
1914	- LINITO QUIERE SER TORERO		ADRIA GUAL	Barcinógrafo	Cómico
1914	- MISTERI DE DOLOR	922m.	ADRIA GUAL	Barcinógrafo	Drama
1914	- CHAVALA, LA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Zarzuela
1914	- DIEGO CORRIENTES (Corazón de bandido)	1000m.	ALBERT MARRO	Hispano Films	Aventuras
1914	- DANZA FATAL, LA	1200m.	JOSE DE TOGORES	Argos Films	Drama
1914	- FESTA DEL BLAT, LA	1800m.	JOSE DE TOGORES	Cóndor Films	Drama
1914	- REGALO DE BODAS, EL		JOSE DE TOGORES	Segre Films	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1915	- CASCABELES FANTASMAS, LOS	2000m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Drama
1915	- HOMBRE SIN CARA, EL		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	
1915	- JURA DE BANDERA EN BARCELONA		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1915	- TRATA DE BLANCAS		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	
1915	- FANTASMA NEGRO, EL	600m.	M. CATALAN	Falcó Films	Aventuras
1915	- FUERZA DEL MAL, LA	1400m.	M. CATALAN	Falcó Films	Drama
1915	- PERO YO TE VENGARE	1300m.	M. CATALAN	Falcó Films	Drama
1915	- AFICION, LA (El rey del toreo)	150m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- ¡AY MIS MUELAS!	150m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- EMULO DE MIGUEL ANGEL, UN	300m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- ONOFROFF!	150m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- SENORITA CON CAPITAL DESEA CASARSE	230m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- SI VAS A CALATAYUD	300m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- TE PURGANTE	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1915	- TELEFONO IMPROVISADO	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1915	- VIAJE ... DE RECREO, UN	230m.	DOMENECH CERET	Studio Films	Cómico
1915	- PACTO DE LAGRIMAS	1800m.	JUAN M ^a CODINA	Condal Films	Drama
1915	- PASIONARIA, LA	1500m.	JUAN M ^a CODINA	Condal Films	Drama
1915	- SIGNO DE LA TRIBU, EL	4500m.	JUAN M ^a CODINA	Condal Films	Drama-Aventuras
1915	- SEGUNDA CARRERA DE CABALLOS EN EL HIPODROMO		FRUCTUOS GELABERT	Boreal Films	Reportaje actualidad
1915	- SEMANA SANTA EN TARRAGONA		FRUCTUOS GELABERT	Boreal Films	Reportaje actualidad
1915	- BESO DE LA MUERTA, EL		A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915	- DEUDA DEL PASADO, LA	1600m.	A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915 ?	- ECHADORA DE CARTAS, LA		A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915	- ENTRE NARANJOS		A. MARRO Y B. IBANEZ	Hispano Films	Drama
1915	- LADRONES DEL GRAN MUNDO		A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915	- LEON DE LA SIERRA, EL	1600m.	A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915	- MUERTOS HABLAN, LOS	1450m.	A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915	- TRAGEDIA DEL DESTINO, LA	1600m.	A. MARRO	Hispano Films	Drama
1915	- REDENCION		G. MATELDI	Cabor Films	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1915	- NOCTURNO DE CHOPIN, EL	1300m.	MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Drama
1915	- POR CULPA DEL PADRE		MAGIN MURIA	Barconógrafo	Drama
1915	- COSTA BRAVA		J. PONS	Barcinógrafo	Documental
1915	- OPERACIONES QUIRURGICAS DEL OFTALMOLOGO DR. IGNASI BARRAQUER		FRANCESC PUIGVERT	Gaumont Barna	Documental
1915	- APACHE DE LONDRES, EL	150m.	J. SOLA MESTRES	Studio Films	Cómico
1915	- EMBOSCADA TRAGICA, LA	900m.	J. SOLA MESTRES	Studio Films	Aventuras
1915	- CUERVO DEL CAMPAMENTO	1900m.	JOSE DE TOGORES	Segre Films	Drama histórico
1915	- MAS ALLA DE LA MUERTE		JOSE DE TOGORES (?)	Segre Films	
1915	- OTRA CARMEN, LA		JOSE DE TOGORES	Segre Films	Drama
1915	- PESCADORA DE TOSSA, LA		JOSE DE TOGORES	Segre Films	Drama
1915	- MUERTOS VIVEN, LOS		JOSE DE TOGORES	Segre Films	Drama
1915	- CARNAVAL DE 1915 EN BARCELONA		(?)	Pathé Barna	Reportaje actualidad
1915	- CARNAVAL DE 1915 EN BARCELONA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1915	- ENTIERRO DEL EX-GOBERNADOR CIVIL DE BARCELONA, DON LUIS ANTUNEZ		(?)	(?)	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1915	- NEMESIO LOCO POR EL BAILE		(?)	Argos Films	Cómico
1915	- NOCHE TRAGICA		(?)	Adrià Films	
1916	- VARIOS DOCUMENTALES SOBRE OPERACIONES QUIRURGICAS		RAMON DE BAÑOS		Documental
1916	- IDIOTA, EL	1000m.	RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1916	- AMOR ENEMIGO		MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- ¡ COMO AQUEL DIA!	1'600m.	MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- FLOR DE OTONO	1500m.	MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- PERO TU AMOR ME REDIME		MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- VIDA Y LA MUERTE, LA		MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- A LA PESCA DE LOS 45 MILLONES	800m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Comedia
1916	- ALEGRES MODISTILLAS, LAS	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- AMAR ES SUFRIR	1350m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- AMORES DE CARDO, LOS	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1916	- ASISTENTE DEL CORONEL, EL	350m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- A VILLAGILOCA LLEGAN "VARIETES"	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- CALINEZ Y GEDEON DETECTIVES	650m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- CARDÓ SE DIVIERTE	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- CIENCIA COMPROMETIDA, LA	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- CONQUISTA A LA ESPAÑOLA	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- DUDA, LA	1100m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- EJEMPLO, UN	1200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- ELECCIONES EN VILLAGILOCA, LAS	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- EL QUE VA A LA FERIA ALGO SE LLEVA	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- ¡ ... EN BARCELONA!	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- GORDO DE NAVIDAD, EL	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- HEROE DE VILLAGILOCA, EL	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- JOYAS DE LA CONDESA, LAS	1600m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Aventuras
1916	- KIUSI JUEGA UNA BROMA A CARDÓ	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1916	- LOCA DEL MONASTERIO, LA	1200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- LO QUE PUEDE LA JOTICA	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- PASA EL IDEAL	1100m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- PATATAS FRITAS, LAS	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- RAZON SOCIAL CASTRO Y FERRANT	1150m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- SALTIMBANQUIS, LOS	1225m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- SIN CONTRATO	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- TENORIOS MODERNOS	300m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- TIO ISIDRO EN CARNAVAL	250m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- TODO LO VENCE EL AMOR	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- MISTERIOS DE BARCELONA, LOS	8000m.	J.M.CODINA-A.MARRO	Hispano Films	Aventuras
1916	- TAUROMANIAS O LA VOCACION DE RAFAEL ARCOS (Grandeza y decadencia de R.A.)		FRANCISCO ELIAS	Eclair-Barcelona	Cómica
1916	- VISTAS AEREAS DE BARCELONA		FRANCISCO ELIAS	Eclair-Barcelona	Documental
1916	- ALEXIA O LA NIÑA DEL MISTERIO	1000m.	ALBERT MARRO	Hispano Films	Drama
1916	- ELVA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1916	- PEÑA DE TALION, LA		ALBERT MARRO	Hispano Films	Drama
1916	- SECTA DE MISTERIOSOS, LA (La secta mora)		ALBERT MARRO	Hispano Films	Aventuras
1916	- AMOR Y LAGRIMAS		GODOFREDO MATELOI	Segre Films	Drama
1916	- CORTINA ROJA, LA		GODOFREDO MATELOI	Cabot Films	Drama
1916	- MEJOR VENGANZA, LA	1400m.	GODOFREDO MATELOI	Cabot Films	Drama
1916	- SECRETO DE UNA MADRE, EL	1500m.	GODOFREDO MATELOI	Cabot Films	Drama
1916	- ALMA TORTURADA	1500m.	MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Drama
1916	- AMOR HACE JUSTICIA, EL	1200m.	MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Drama
1916	- BESO DE LA MUERTE, EL		MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Drama
1916	- REINA JOVEN, LA	1200m.	MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Drama
1916	- CORRIDA DE TOROS EN TOLEDO	725m.	J.SOLA - A.FONTANALS	Studio Films	Reportaje actualidad
1916	- DRAMA EN LA MONTAÑA, UN	1800m.	JOSE DE TOGORES	Emporium Films	Drama
1916	- FLOR DE ARROYO	2000m.	JOSE DE TOGORES	Emporium Films	Drama
1916	- POLLO TEJADA, EL	1500m.	JOSE DE TOGORES	Segre Films	Comedia
1916	- PRUEBA TRAGICA, LA	1800m.	JOSE DE TOGORES	Emporium Films	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1916	- SELLO DE ORO, EL (Fanatismo de una secta)	1600m.	JOSE DE TOGORES	Segre Films	Aventuras
1916 ?	- ANDALUCIA PINTOESCA		(?)	Barcinógrafo	Documental
1916	- CARNAVAL EN BARCELONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1916	- CORRIDA DE TOROS EN LAS ARENAS		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1916	- CHARLOT II Y SU FAMILIA	800m.	(?)	Argos Films	Cómico
1916	- EXCURSION POR LOS PIRINEOS CATALANES	125m.	(?)	(?)	Documental
1916	- FIESTA DE LA UNIDAD CATALANA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1916	- INAUGURACION DEL MONUMENTO A ACISCLE SOLER EN LA PLAZA SAN AGUSTIN		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1916	- PAISAJES DE CATALUÑA	115m.	(?)	(?)	Documental
1917	- CORTINA VERDE, LA		RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1917	- JUAN JOSE		RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1917	- SOMBRA DEL POLACO, LA		RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Aventuras

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1917	- VIDA DE CRISTOBAL COLON Y SU DESCUBRIMIENTO DE AMERICA	2000m.	EMILE BOURGEOIS	Argos Films	Histórico
1917	- DOCTOR ROJO, EL	2000m.	RAMON CARALT	Boreal Films	Aventuras
1917	- ¿QUIEN ME HARA OLVIDAR SIN MORIR?	1600m.	MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1917	- AVENTURAS DEL "NOI DE TONA"	-	M. CATALAN	Falcó Films	Comedia
1917	- HUMANIDAD	3000m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1917	- REGENERACION	1600m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1917	- SINO MANDA, EL	2500m.	FRUCTUOS GELABERT	Boreal Films	Drama
1917	- MANUSCRITO DE UNA MADRE, EL		ALBERT MARRO	Hispano Films	Drama
1917	- TESTAMENTO DE DIEGO ROCAFORT, EL	7200m.	ALBERT MARRO	Hispano Films	Aventuras
1917	- VICTIMAS DE LA FATALIDAD		ALBERT MARRO	Hispano Films	Aventuras
1917	- VERDAD, LA	1700m.	J. MASSO I VENTOS	Mundial Films	Comedia
1917	- EN POS DE LA ILUSION		GODOFREDO MATELDI	Cabot Films	Drama
1917	- PERO EL AMOR VENCIO		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Drama
1917	- NUBES DE VERANO (El verano de las Pelaez)		MONTFALCON Y JEMZARREN	Niké Films	Comedia

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1917	- BOTARATE Y LA ANDALUZA		MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Cómico
1917	- EXPOSITO, EL		MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Drama
1917	- TRIBULACIONES DE QUERUBIN		MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Cómico
1917	- ENCONOS		VALENTIN RODRIGUEZ	Victoria Films	Drama
1917	- MONEDERO DE CIPRIANO, EL		JOSE SANTPERE	MOMO Films	Cómico
1917	- CORRIDA DE TOROS A BENEFICIO DE LA ASOCIACION DE PRENSA	1100m.	J. SOLA - A. FONTANALS	Studio Films	Reportaje actualidad
1917	- CORRIDA DE TOROS BENEFICIO BALLESTEROS	1100m.	J. SOLA - A. FONTANALS	Studio Films	Reportaje actualidad
1917	- SECRETOS DEL MAR		JOSE DE TOGORES	Emporium Films	Drama - Aventuras
1917	- CIPRIANO, BAILARIN A PESAR SUYO		ALFONSO TORMO	Momo Films	Cómico
1917	- ¡VAYA UN REMOJON!	400m.	ALFONSO TORMO	Momo Films	Cómico
1917	- AVENTURAS DE JIN-TROT, LÁS	254m.	JOAQUIN XAURADO	Momo Films	Cómico
1917	- VENENOS DE BOMBAY, LOS		JOAQUIN XAURADO	Momo Films	Cómico
1917	- COSTA BRAVA, LA	75m.	(?)	Gaumont Barna	Documental
1917	- ENTREGA DE UN ALBUM DE CATALUNA AL GENERAL JOFFRE	1250m.	(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1917	- GRATITUD	1250m.	(?)	(?)	Aventuras
1917	- MUERTE DE PRAT DE LA RIBA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1917	- PELICULAS CIENTIFICAS SOBRE FISILOGIA		(?)	Barcinógrafo	Documental
<hr/>					
1918	- AUSTRALIANA, LA		H. ANGLADA CAMARASA	(?)	Comedia
1918	- OPERACIONES QUIRURGICAS DEL DR. CARDE- NAL		RAMON DE BAÑOS	(?)	Documental
1918	- FUERZA Y NOBLEZA	8000m.	RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Aventuras
1918	- NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO	300m.	ARTURO CARBALLO	Condal Films	Histórico
1918	- ALCALDE DE CHILINDRINA, EL	300m.	SALVADOR CASTELLO	Falcó Films	Cómico
1918	- HERENCIA DEL DIABLO, LA	6500m.	D. CERET Y J. SOLA	Studio Films	Aventuras
1918	- CODICIA	9500m.	JUAN M. CODINA	Studio Films	Aventuras
1918	- MEFISTO	9500m.	J. CODINA Y J. SOLA	Studio Films	Aventuras
1918	- PERFIDIA		ELDA	Armando Films	Aventuras
1918	- THAIS		ELENA JORDI	(?)	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	MEIRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1918	- AMOR PARRICIDA		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Drama
1918	- AVENTUREROS DEL CRIMEN, LOS		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Aventuras
1918	- BASTARDO, EL		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Drama
1918	- CULPA Y EXPIACION		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Drama
1918	- MANO ROJA, LA		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Aventuras
1918	- NOBLEZA DE ALMA		GODOFREDO MATELDI	Estrella Films	Drama
1918	- VINDICATOR		MAGIN MURIA	Barcinógrafo	Aventuras
1918	- REVISTA STUDIO (Noticario semanal de actualidad gráfica)	250m.	J.SOLA - A.FONTANALS	Studio Films	Documental-actualidad
1918	- TIO DE AMERICA, EL	350m.	JUAN SOLA MESTRES	Studio Films	Cómico
1918	- GOLFO, EL (El último beso)	2000m.	JOSE DE TOGORES	Dessy Films	Drama
1918	- INTRUSA, LA		ALFONSO TORMO	Cabot Films	Drama
1918	- ASPECTOS DEL HIPODROMO		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1918	- BARCELONA: AUTORIDADES MUNICIPALES EN LA FUTURA EXPOSICION ELECTRICA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- BUSTO DE PRAT DE LA RIBA EN EL PATIO DE LOS NARANJOS DE LA DIPUTACION		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1918	- CASTELLTERÇOL: PRIMERA PIEDRA DEL MONUMENTO A PRAT DE LA RIBA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- CUERPO DE BAILE DE PAULETA PAMIES		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- ENTIERRO DEL VIZCONDE DE GUELL. PARQUE GUELL Y S. JOSE DE LA MONTAÑA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- FABRICACION DE MONEDEROS EN MAHON		(?)	Gaumont Barna	Documental
1918	- JURA DE BANDERA EN BARCELONA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- MODA BARCELONESA, LA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- QUINTA DE LA SALUD "LA ALIANZA": HOMENAJE AL DOCTOR CARDENAL		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- RETIRADA DEL CADAVER DE UN AHOOGADO EN BARCELONA		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- REVISTA DE VOLUNTARIOS DE LA CRUZ ROJA		(?)	(?)	(?)
1918	- RUBI: PRIMERA PIEDRA DEL MONUMENTO AL DR. PEARSON		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad
1918	- SEPTIMO CENTENARIO DE LA MERCED		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1918	- ¿SERÁ UNA HISTORIA COMO HAY MUCHAS?		(?)	Falcó Films	Drama (?)
1918	- SUBMARINO ALEMAN EN EL PUERTO DE BARNÀ		(?)	Gaumont Barna	Reportaje actualidad

3. 1. 2. EMPRESAS PRODUCTORAS Y REALIZADORES

Ya se ha dicho que durante la I Guerra Mundial el cine barcelonés experimentó un desarrollo importante; pero hemos de añadir inmediatamente que este desarrollo no fue coherente y con perspectivas de futuro, sino en gran medida anárquico y oportunista. (En esto el cine tampoco fue una excepción con respecto a otros muchos negocios que en aquella época tuvieron vida fugaz). El momento de auge para nuestro cine se presentó entonces en forma de hervidero o de efímera floración, más que como el crecimiento de un vigoroso árbol.

Por este motivo, al iniciar el apartado en que resumiremos la labor de casas productoras y realizadores, lo primero que haremos será poner en claro la maraña de la producción, para poder buscar aquellos puntos donde parecen observarse las aportaciones más valiosas y más consistentes dentro de este continuo nacer y morir de empresas cinematográficas. Unas 25 casas productoras y otros tantos directores entrecruzan una producción de unos 200 films (identificados) durante el corto período de cinco años... Es necesario organizar tan extenso material para conseguir una visión de conjunto que, sin caer en detallismo entorpecedor, nos permita el análisis de lo fundamental. Los cuadros que siguen responden a este propósito de una primera ordenación: En primer lugar, las casas productoras que funcionaron durante el período y la producción de cada una de ellas en cada año; en segundo lugar, los realizadores de esta época y su vinculación a las diferentes casas productoras.

EMPRESAS PRODUCTORAS Y SU PRODUCCION DURANTE EL PERIODO1914 - 1918

	1914	1915	1916	1917	1918	TOTAL
ADRIA		1				1
ARGOS	1	1	1	1		1
ARMANDO					1	1
BARCINOGRAFO	8	5	5	5	1	24
BOREAL		2		2		4
CABOT	1	1	3	1	1	7
CONDAL		3			1	4
CONDOR	1					1
DESSY					1	1
ECLAIR-BARNA			2			2
EMPORIUM			3	1		4
ESTRELLA					6	6
EXCELSA			5	1		6
FALCO		3		1	2	6
GAUMONT-BARNA		2		3	12	17
HISPANO	7	12	5	3		27
MOMO				5		5
MUNDIAL				1		1
NIKE				1		1
PATHE-BARNA		1				1
ROYAL			1	3	1	5
SEGRE	1	5	3			9
STUDIO		11	30	4	30	75
VICTORIA				1		1

OBSERVACIONES AL CUADRO ANTERIOR

1ª.- No se contabilizan aquellas películas incluídas en el cuadro general de producción de las que no consta cuál fue la casa productora. Por tanto, la suma total de films aquí registrados no coincide con el total de las películas editadas durante estos años.

2ª.- En la columna correspondiente al año 1914 faltan todas aquellas películas que, por haberlas considerado dentro de la orientación del cine de la etapa de 1910 a 1914, han sido estudiadas en el capítulo anterior. Concretamente se trata de la producción correspondiente a Gelabert antes de la creación de "Boreal Films" y a las casas "Alhambra", "Film de Arte Español", "Solà-Peña" y "Tibidabo".

3ª.- Sólo se contabilizan aquellos films cuyos títulos y referencias concretas constan expresamente en la documentación de que hemos podido disponer. En las películas argumentales creemos que la diferencia entre el número de films reseñados y la producción real es muy escasa. Pero en la información sobre las cintas documentales hay un gran vacío en estos años, debido no a la desaparición del reportaje cinematográfico, sino precisamente a su normalización dentro de noticiarios o revistas filmadas. La casa "Studio Films" editó en los años 1918-1919 unos 50 números de la llamada "Revista Studio"; aunque no nos consta la regularidad de su aparición ni sus contenidos concretos, podemos suponer que en 1918 aparecieron por lo menos 25 números.

DIRECTORES DE LAS DIFERENTES CASAS PRODUCTORAS DURANTE EL PERIODO 1914 - 1918

PRODUCTORAS

DIRECTORES

EN UNA PROD. EN DOS PROD. EN TRES PROD. EN CUATRO PROD. EN CINCO PROD.

ADRIA	(?)				
ARGOS					J. TOGORES (1914)
ARMANDO	ELDA (1918)				
BARCINOGRAFO	A. GUAL (1914-1916)	J. SANTIPERE (1917)			
	M. MURIA (1915-1918)				
	F. GELABERT (1915-17)				
	R. CARALT (1917)				
CABOT		A. TORMO (1918)	G. MATELDI (1916-17)		
CONDAL	A. CARBALLO (1918)		J. M. CODINA (1915)		
CONDOR					J. TOGORES (1914)
DESSY					J. TOGORES (1918)
ECLAIR-BARNA	F. ELIAS (1916)				
EMPORIUM					J. TOGORES (1916)
ESTRELLA			G. MATELDI (1917-18)		
EXCELSA	M. CASERINI (1916-17)				
FALCO	M. CATALAN (1915-17)				
	J. CASTIELLO (1918)				
GAUMONT-BARNA	F. PUIGVERT (1915)				

PRODUCTORAS

DIRECTORES

EN UNA PROD. EN DOS PROD. EN TRES PROD. EN CUATRO PROD. EN CINCO PROD.

	EN UNA PROD.	EN DOS PROD.	EN TRES PROD.	EN CUATRO PROD.	EN CINCO PROD.
HISPANO	A. MARRO (1914-17)	R. BAÑOS (1914)	J. M. CODINA (1916)		
MOMO	J. XAURADO (1917)	J. SANTPERE (1917) A. TORMO (1917)			
MUNDIAL	MASSO I VENTOS (1917)				
NIKE	MONTFALCON (1917) JEMZARREL (1917)				
PATHE-BARNA	(?)				
ROYAL		R. BAÑOS (1916-18)			
SEGRE			G. MATELDI (1916)		J. TOGORES (1914-16)
STUDIO	D. CERET (1915-17) A. FONTANALS (1915-18) J. SOLA (1915-18)		J. M. CODINA (1918)		
VICTORIA	V. RODRIGUEZ (1917)				

OBSERVACIONES: 1ª) El año que se indica entre paréntesis detrás del nombre de cada director corresponde al año en que fue editada alguna película dirigida por él en la correspondiente casa productora. Normalmente coincide con el año en que trabajó para aquella casa; pero, dado que algunas películas se estrenaron un año diferente al que fueron realizadas, puede darse el caso de que en el año que aquí consta ya aquel director hubiese dejado de trabajar allí.

2ª) No están incluidos los directores técnicos. Si se hubieran incluido, el cuadro resultaría más variado tanto en nombres como en la movilidad de éstos entre las diferentes productoras.

De la observación de los cuadros anteriores se deduce a primera vista que en estos años se despertó en Barcelona la fiebre de hacer cine, pero que no se planteó la creación de una base industrial sólida para nuestra cinematografía. El cine fue una tentación fugaz para muchos de los directores, actores y empresarios. En muchos casos no se pensaba en crear una verdadera empresa, sino en emprender una aventura. Las cifras hablan con claridad: de veinticinco productoras radicadas en Barcelona durante el período 1914-1918, sólo tres llegaron a hacer más de diez películas de argumento ("HISPANO FILMS", "BARCINÓGRAFO" y "STUDIO FILMS"); mientras que seis casas, según nuestros datos, sólo hicieron un film cada una. Si quisiéramos ser más estrictos, teniendo en cuenta sólo los datos de los cuadros precedentes, ya se podría afirmar que sólo la casa "Studio Films" parecía llevar una trayectoria que le permitiera subsistir en la postguerra.

Ante tanta variedad de empresas y realizadores se nos plantea una primera dificultad: ¿cómo agruparlos para su estudio? Hemos optado por una clasificación algo heterogénea, pero que quizás sea la que mejor responda a los hechos. En primer lugar, tomaremos como punto de partida las principales casas productoras ("Hispano Films", "Barcinógrafo" y "Studio Films") y en ellas observaremos el trabajo de sus directores (Marro, Baños, Gual, Murià, Solà, Fontanals, Ceret y Codina); en segundo lugar, nos centraremos en los directores que trabajaron en esta época para varias empresas y que representan mejor el influjo del cine italiano (José de Togores y Godofredo Mateldi), teniendo así oportunidad de referirnos a las productoras correspondientes ("Argos", "Segre", "Cóndor", "Emporium", "Cabot", "Estrella"); y finalmente daremos noticia de realizadores y em-

presas de trayectoria más efímera.

A. LAS PRINCIPALES PRODUCTORAS Y SUS DIRECTORES

a) "Hispano Films" (A. MARRO) y "Royal" (R. BAÑOS)

Hasta aquí hemos venido comprobando cómo la casa "Hispano Films" había sido la productora barcelonesa más fuerte, la única que desde 1906 se mantuvo con una producción ininterrumpida hasta los años de la guerra mundial. La dirección compartida por Albert MARRO y Ricardo de BAÑOS había sabido en todo momento adaptarse a las circunstancias tanto en la selección de los asuntos filmados, como en la contratación de actores, las técnicas de laboratorio y los sistemas de comercialización. En medio de inexperiencias, vacilaciones y dificultades de todo tipo es innegable que MARRO-BAÑOS consiguieron consolidar una empresa cinematográfica modesta, como únicamente era posible en aquellas circunstancias, pero sólida y bien orientada. Para ello habían tenido que abrir la gama de su producción desde los documentales y cortos cómicos hasta obras literarias castellanas y catalanas importantes, pasando por todas las modas francesas e italianas. Quizás esta diversidad en la producción pueda convertirse para la "Hispano" en una acusación de falta de coherencia; pero, vistas a distancia las circunstancias históricas y la suerte que corrieron otras productoras que intentaron una línea más uniforme, a nosotros nos parece un acierto el haber buscado primero la solidez económica de la empresa para contar con la posibilidad de producir obras de calidad y coste elevado de

vez en cuando.

De esta manera "Hispano Films" pudo salir airoso de la crisis que en los años 1911-1913 había amenazado a la producción nacional. Pero las dificultades que se evidenciaron en la filmación de "**Sacrificio**" en 1914 nos indican que la casa no salía del todo ilesa de aquel bache y que se avecinaban conflictos en su dirección. Efectivamente, la separación de Albert Marro y Ricardo de Baños, que ya se había anunciado en mayo de 1914, se consumó en diciembre del mismo año (3). ¿Por qué? No lo sabemos con exactitud. Sospechamos que se produjo una falta de acuerdo en asuntos que concernían a la orientación de la casa productora y esto, agravado por dificultades económicas y por tratarse de dos temperamentos fuertes, llevó a Ricardo de Baños a abandonar la empresa. No fue mucho más explícito el mismo Albert Marro cuando comentaba a José del Castillo: "jamás comprendí los motivos que tenía para romper nuestra relación. Si se debía a cuestiones de dinero, el asunto podía solucionarse entre nosotros. Hablando se entiende la gente. Yo en esta cuestión más bien creo que su hermano le venía hinchando la cabeza. Después me enteré por un amigo que había dicho que conmigo no se podía trabajar. Esto era una excusa que no tenía ningún fundamento, una razón que no podía convencer a nadie. Eran muchos los años que habíamos trabajado juntos... No recuerdo cuándo tuvo lugar la creación de la "Royal Films". Ésta era la nueva productora de los Baños; lo que me dio en pensar que lo que verdadera-

(3) "La Vida Gráfica" Nº 23 (15-5-1914) pag. 11 - "Arte y Cinematografía" Nº 98 (15-12-1914) pag. 10 y 35.

mente quería era independizarse". (4)

Aunque la ruptura entre los dos directores fuera definitiva desde finales del año 1914, en un espacio de más de un año que tardó en fundarse la "Royal Films" aparecieron, al menos, un par de películas realizadas por Ricardo de Baños que la prensa de la época sigue atribuyendo a la casa "Hispano Films". La primera de ellas, pasada en pruebas el 30 de diciembre de 1914 y estrenada en el cine Ideal los primeros días de 1915, fue filmada en septiembre de 1914, cuando la sociedad Marro-Baños todavía no se había disuelto, aunque parece que la realización corrió a cargo exclusivamente de Ricardo de Baños. Se trata de "La Malquerida" (1600 metros), versión cinematográfica del drama de Jacinto Benavente. Al parecer, la importante casa distribuidora de José y Francisco Muntañola no sólo tomó la exclusiva de la distribución, sino que participó directamente en la edición de esta película: fue Muntañola quien obtuvo el permiso de filmación de Jacinto Benavente, quien encargó a "Hispano Films" la realización de la película y probablemente quien contrató la compañía de actores. Para la versión cinematográfica se recurrió a la misma compañía teatral que la representaba en el Teatro Romea y que tenía la exclusiva del autor para la representación por toda España, la Compañía de Paco Fuentes y Antonia Arévalo. La fama de la obra dramática y de su autor junto con la buena realización cinematográfica y la campaña publicitaria que la acompañó hicieron de "La Malquerida" una película de las de mayor

(4) José del Castillo: trabajo mecanuscrito sobre Albert Marro y la "Hispano Films", pag. 22.

éxito (5). Preguntándose Miguel Porter por los motivos de que **"La Malquerida"** de Baños tuviera mayor resonancia que **"Misteri de dolor"** de Adrià Gual, siendo ésta última la obra original en que "se inspiró" Benavente y siendo además la de Gual cuidada estéticamente hasta en los menores detalles, establece la siguiente hipótesis comparativa: "D'una banda Gual, home culturalment format, insisteix massa, per a la mentalitat de l'època, en troballes de tipus estètic. De l'altra, Baños té el do del dinamisme, amb tota la riquesa emocional que comporta un ritme mogut. En canvi, l'examen psicològic dels personatges és més feble en l'obra de Baños i això, presentant un argument sense tant d'esforç per a aconseguir trascendència, facilita la comprensió, bé que superficial, a l'espectador mitjà". (6)

Más tarde, en septiembre de 1915, Ricardo de Baños realizó **"Los Cascabeles Fantasma"** (2000 metros), estrenada en diciembre del mismo año, que estaba basada en la zarzuela **"Los Cascabeles"**, inspirada a su vez en **"El judío polonés"** de Erckmann-Chatrion. El guión de **"Los Cascabeles Fantasma"** era de J. Firmat Noguera, fundador y propietario de la revista **"Arte y Cinematografía"**, y de A. Mundet Alvarez, corriendo

(5) Véase por ejemplo, la crítica elogiosa de **"Arte y Cinematografía"** con ocasión de su estreno en pruebas (nº 99, 30-12-1914, pag. 53) o el comentario que en la misma fecha haría el diario **"La Veu de Catalunya"** y que concluía: "La cinta aquesta, feta aquí amb artistes d'aquí, competeix amb ventatja amb les més respectades de l'estranger". (**La Veu de Catalunya**, 30-XII-1914, pag. 3).

(6) M. PORTER I MOIX. **"Història del Cinema Català"**, o.c. pag. 126.

a cargo de la actriz Angelina Vilar la interpretación como protagonista. En notas de prensa esta película aparece todavía atribuida a la productora "Hispano Films" porque, a pesar de la salida de Baños de esta casa unos meses antes, todavía no se había producido la partición legal y utilizó los estudios y laboratorios de dicha casa para su filmación. Otras películas de Baños anunciadas en marzo de 1915 -"El hombre sin cara" y "Trata de Blancas"- probablemente no se llegaron a estrenar.

"Hispano Films", a pesar de la voluntad de seguir adelante que demostró Albert Marro, llegaba a los años dorados de 1915-1918 debilitada por la marcha de uno de los directores que más empuje y éxitos había proporcionado al cine barcelonés, Ricardo de Baños. No obstante, Marro buscó nuevos créditos y nuevos colaboradores para que la empresa siguiera su trayectoria con el mismo entusiasmo de siempre. Incorporó como socio capitalista a su amigo CAPSIR (el padre de la que fue famosa soprano, Mercè Capsir) y como operador a Jordi ROBERT. Capsir se hizo cargo de la dirección financiera y comercial, en tanto que Marro se dedicó preferentemente a las tareas de director artístico y realizador. La "Hispano" iniciaba así una nueva etapa, sin abandonar la orientación que hasta entonces había tenido.

En la etapa final de la productora "Hispano Films" hay que destacar como obras más importantes, entre otras, "Diego Corrientes o Corazón de bandido" en 1914, la serie de Jaume Borràs ("Los muertos hablan", "El león de la sierra", "Los misterios de Barcelona"), "Elva" en 1916, y "El testamento de Diego Rocafort" en 1917.

Sigue manifestándose la obra de Marro como el reflejo más claro del paso de las influencias extranjeras por el cine de nuestro país. Si hubiera que estudiar los cambios de orientación que experimentó el cine barcelonés en los veinte primeros años de su existencia, ninguna muestra sería tan completa y tan representativa como la trayectoria de la producción de "Hispano Films". Los directores de esta casa siempre demostraron ser hombres pendientes de los aires que corrían por el mercado; no fueron destacados por su creatividad, pero destacaron por responder con calidad a las demandas del público. Por ello, en la última etapa de Marro como director artístico se observa con toda claridad un nuevo cambio de rumbo: del drama y del folletón romántico se pasa de manera paulatina, pero decidida, al film de aventuras en episodios. La "Hispano" de nuevo cogía la onda que llegaba de los próximos países mediterráneos, y estamos convencidos de que hubiera también sabido conectar con las posteriores corrientes norteamericanas si el lamentable accidente de un incendio no hubiese truncado repentinamente su esforzado caminar.

Se inaugura esta última etapa de "Hispano Films" bajo la dirección de Albert Marro con una cinta que responde a la moda del período anterior: **"Diego Corrientes o Corazón de bandido"**. Post-romanticismo popular con resonancias libertarias y épicas de bandido-héroe, marginado y generoso, caballero con trabuco, cuyas aventuras corrían de mano en mano en recosidos cuadernillos por entregas, leídos a trompicones a la luz oscilante de viejos hogares campesinos. Y tras haber transformado al galán Jaume Borràs -no tan famoso como su hermano Enric, pero no menos galán que él- en bandido de Sierra Morena, sigue con el mismo actor una serie más "urbana": la pomposamente llamada "Serie de Oro del Arte Trági-

co". El primer film de esta serie despertaría gran animación entre el público. Se titulaba "Los muertos hablan", tenía 1450 metros, fue presentado en pruebas el 9 de abril de 1915 y tenía como tema el alcoholismo y sus desastrosos efectos. El guión era del periodista Casimiro Giralt: El eco que esta película suscitó entre el cinéfilo público barcelonés debió ser sonado. En primer lugar, su estreno en el cine Cataluña fue discutido por saberse que la censura había cortado algunas escenas en que Jaume Borràs se lucía interpretando el "delirium tremens"; no obstante, el reestreno en el cine Ideal, una semana más tarde, permitió por fin admirar aquellas secuencias que habían sido censuradas. En segundo lugar, los médicos adoptaron la película casi como una muestra de sesión clínica y moral al mismo tiempo: se proyectó en el Colegio de Médicos y el Dr. Comet dio una conferencia sobre "los desastres del alcohol", e incluso hubo un médico, el Dr. A. Pujol i Borull, que desde las columnas de "La Publicidad" lanzó en tono decimonónico un extenso artículo sobre el alcoholismo, titulado "El cinematógrafo como escuela popular". No resistimos la tentación de transcribir de aquel pintoresco artículo un párrafo que se refiere más directamente a la película:

"La película objeto de estos comentarios se titula "Los muertos hablan"... Un hombre inteligente, laborioso y honrado, condiciones suficientes para ser un valor social estimable, vuélvese alcohólico y el veneno apaga su inteligencia, lo priva de la aptitud para el trabajo y le convierte en criminal; este ser desgraciado, al morir en pleno "delirium tremens", pasando por el furor alcohólico agudo, durante el cual estrangula a su esposa, deja un hijo, el cual hereda, junto con la inteligencia de su padre, el germen de su enfermedad,

empeorada por el envenenamiento alcohólico que más tarde traidoramente, cuando la vida debiera mostrarse esplendorosa en plena edad adulta, estalla en forma de locura, pagando indebidamente él mismo y la familia que ha creado, las culpas de su padre.

Jaime Borràs interpreta primeramente el papel del padre alcoholizado que paulatinamente ve apagarse su inteligencia con manifestaciones amnésicas cada vez más acentuadas; su irascibilidad crece y por ella explota el drama al llegar al "furor maniaco agudo" que lo incita al crimen. La escena del "delirium tremens" es de una verdad que horroriza, quedando hondamente grabada en la imaginación del espectador." (7)

No puede extrañarnos el carácter moralizador del argumento de esta cinta de la "Hispano" si tenemos en cuenta que por entonces el cine se sumó con mucha frecuencia a las campañas contra el alcoholismo y hay abundantes muestras de ello, sobre todo en el cine americano. En cuanto al simplismo argumental del film tampoco puede ser objeto de extrañeza si lo comparamos, sin ir más lejos, con películas actuales que cada día llegan a millones de espectadores a través de los programas de televisión. Por otra parte, la interpretación, la fotografía, toda la realización de "Los muertos hablan" debió ser realmente buena, teniendo en cuenta que los críticos sobrepasaron en mucho el cupo normal de sus alabanzas. (8)

(7) Dr. A. Pujol y Brull: "El cinematógrafo como escuela popular": "La Publicidad", 6-6-1915.

(8) Véase, por ejemplo, "Arte y Cinematografía". 15-4-1915, pag. 44.

Por los derroteros del drama con leves toques de aventuras transcurrió, pues, la producción de "Hispano Films" durante el año 1915. Albert Marro, apoyándose en los conocimientos que sobre el film dramático había acumulado en los años precedentes y en el buen cartel de los actores Jaime Borràs y Luisa Oliván, prefirió comenzar sus primeras películas sin Baños pisando lo que para él era terreno firme y conocido. Sin embargo, la crítica empezaba a reclamar asuntos más reales e interpretaciones menos teatrales. He aquí una muestra de cómo reaccionó la crítica contemporánea a propósito de las películas de la "Serie de Oro del Arte Trágico":

"... vàrem veure la prova de les pel·lícules "El lleó de la serra" i "La tragèdia del destí" de la casa barcelonesa "Hispano Films". La primera és d'un argument ultrafolletinesc i del tot inversemblant, malgrat lo qual s'han tret molts bons efectes fotogràfics, i més ho foren a tenir una cura en ajustar-los a la realitat. Perquè, per exemple, aquell detall dels soldats que persegueixen uns malfactors i van per una muntanya formats i marcant el pas... Però, com ja hem dit, en conjunt va bé.

El protagonista és en Jaume Borràs, qui ha adoptat el gènere pantomímic que exagera els gestos tant com pot. És un gènere que practicaren anys enrera els actors cinematogràfics francesos i del que ara, amb bon acert, en prescindeixen, preferint la naturalitat en el gest i l'expressió. (9)

(9) "La Veu de Catalunya" 23-10-1915, pag. 2. En términos muy semejantes se manifiestan los comentaristas de "El diluvio" (28-10-1915, pag.42) refiriéndose a la misma serie dramática de Jaume Borràs.

Precedió a la serie de Borràs el mismo año 1915, la filmación de "Entre Naranjos" (o "La tierra de los naranjos"). La adaptación de la obra original fue de su mismo autor, Vicente BLASCO IBAÑEZ, quien participó también en la dirección del film junto a Albert Marro. La interpretación corrió a cargo de Juan Argelagués, Marina González y Conchita Gasch, como artistas principales. No obtuvo esta película el éxito de la que más tarde realizó el mismo Blasco Ibañez sobre otra de sus novelas, "Sangre y Arena", (filmada en 1916 y estrenada en 1917); pero fue sin duda una obra bien cuidada, de argumento sencillo y claro, y buena fotografía (10). Además, seguía la línea de la casa de llevar a la pantalla de vez en cuando alguna obra de autores clásicos o contemporáneos importantes y populares.

El gran éxito de Marro y de "Hispano Films" en esta etapa fue, sin duda alguna, "Los Misterios de Barcelona" (o "Barcelona y sus misterios"), comenzada en el verano de 1915 y estrenada en junio de 1916. Alcanzaba los 8.000 metros, divididos en ocho jornadas o episodios que eran proyectados en semanas sucesivas. La dirección fue compartida por Juan M^a Codina y Albert Marro y la fotografía era de Jordi ROBERT. Los precedentes cinematográficos más inmediatos de este film estaban en el cine francés: "Les Mystères de Paris" de Denola (1912) y la serie de "Fantômas" de Feuillade (1913-1914). Las fuentes literarias, no obstante, eran más lejanas: el folletón en dos tomos de Antoni ALTADILL titulado

(10) Así se lee en la crítica de "Arte y Cinematografía" del 15-4-1915, pag. 44.

"Barcelona y sus misterios" y publicado con sugestivas litografías de Eusebi Planas en 1880, que a su vez era una refundición de "Los Misterios de Barcelona" de José Nicasio MILÀ DE LA ROCA (Barcelona 1844) junto con escenas tomadas de "El Conde de Montecristo" de Dumas, y que tenía su primer punto de partida en "Les Mystères de Paris" de Eugène Sue.

La "Hispano Films" con "Los Misterios de Barcelona" se colocaba de nuevo a la cabeza de la renovación del cine barcelonés al editar la primera obra importante en episodios realizada en nuestro país. Daba el paso del cine histórico y de los dramas burgueses en ambientes aristocráticos al cine de aventuras, donde lo que cuenta es la acción y la intriga combinada con ingredientes dramáticos: contrabandistas, sectas secretas, detectives, falsificadores, hombres y mujeres misteriosos, robos y asesinatos, inocentes perseguidos, malvados tramando maldades en habitaciones destartaladas o en tabernuchos de los barrios bajos, persecuciones, detenciones y justicia final entraron de la mano de "Hispano Films" en la producción cinematográfica nacional.

"Los Misterios de Barcelona", además, resultó una película rentable y tuvo una extraordinaria acogida popular. Basta examinar las notas cinematográficas de la prensa barcelonesa en el verano de 1916 para comprobar cómo se proyectó en las principales poblaciones de toda Cataluña. Así lo confirma el testimonio directo de su autor:

"Esta película fue un auténtico éxito de público y crítica. Gané en aquel entonces la suma de 60.000 pts., cantidad muy importante para el tiempo que corríamos.

Esto me animó a realizar una segunda parte, pero ésta no resultó todo lo afortunada que yo esperaba. Clara Wilson interpretaba el principal papel femenino, un personaje hasta cierto punto misterioso, que estaba inspirado en el de "Fantomas" (11).

Uno de los mejores críticos españoles anteriores a la guerra civil, Juan PIQUERAS -que además juzgó con especial dureza la producción de los años a que nos estamos refiriendo- destacaba casi exclusivamente en este período a **"Barcelona y sus misterios"** diciendo: "Este film... marca una fecha en nuestro cinema. Es el más popular de todos los films españoles y se recuerda con el mismo regocijo emocional con que se recuerdan **"Los Misterios de Nueva York"**, **"La mano que aprieta"**, **"Judez"** y **"La Moneda rota"** (12).

En **"Los Misterios de Barcelona"**, junto a importantes figuras de la pantalla (Joaquín Carrasco, Juan Argelagués, Juan y José Durany, José Balaguer, Clara Wilson, Emilia de la Mata, ...), aparecía una niña, ALEXIA VENTURA, que se convirtió en la verdadera estrella de "Hispano Films" durante este período. A crítica y público sorprendió aquella niña que interpretaba con gestos naturales y muy expresivos matices sentimentales que no conseguían expresar otros actores adultos. Así lo reconoce el

(11) José del Castillo: notas mecanografiadas de sus conversaciones con A. Marro, pag. 31.

(12) Juan PIQUERAS: Panorama del cine hispánico, en la revista "Nuestro Cinema", nº 2 (julio 1932), pag. 45.

mismo Marro: "Yo, a mi manera, también dí al cinema catalán una diva... La diva de mis películas fue una niña: Alexia Ventura... Ella fue la actriz prodigio de la "Hispano". Aún me parece verla. Encandiló al público" (13). La niña Alexia actuó prácticamente en todas las películas de la "Hispano" en esta época, pero quizás su actuación más elogiada fue en "Elva" (1916), donde interpretaba como protagonista el personaje de una niña afectada de meningitis.

Albert Marro se decidió a continuar el film de aventuras en episodios. A finales del mismo año 1916 salió en pruebas "La secta de los misterios" o "La Secta mora" (en 3 episodios), interpretada por casi todos los principales actores que habían actuado en "**Barcelona y sus misterios**", con temática referida en este caso al mundo árabe, leyendas, tesoros y sultanes incluidos. Con el mismo elenco comenzó a rodar en abril o mayo de 1917 "El Testamento de Diego Rocafort" que se presentaba como una segunda parte de "**Los Misterios de Barcelona**". También en este caso se hizo un film de larga duración (7.200 m.), dividido en 6 episodios, pasado en pruebas los días 19 y 20 de diciembre del mismo año en el cine Diorama. Los títulos de sus episodios o jornadas nos dan idea de su contenido: "**El secuestro**", "**Los enmascarados**", "**El duelo**", "**Los monederos falsos**", "**Los esponsales**" y "**En Montserrat**". A las numerosas secuencias tomadas en las calles de la Ciudad Condal (tan bien fotografiadas que el comentarista de "El Diluvio" proponía a la Sociedad de Atracción de Forasteros que promocionasen esta cinta como propaganda de la ciudad) se añadi-

ría el atractivo infalible de los paisajes de Montserrat. La película debió estar bien realizada y resultar interesante pues, aunque un comentario elogioso en aquella época puede ser puesto en cuestión, la coincidencia unánime de todos los críticos en las alabanzas y el tono de éstas no dejan lugar a dudas sobre la calidad de la cinta (14). He aquí una muestra de la crítica:

"... una verdadera obra de arte, en la que se ve en igual abundancia el sugestivo interés del argumento y la esplendidez y justeza de la 'mise en scène', la sobriedad y tino de los intérpretes y el esmerado acierto de los escenarios, realizados por una fotografía insuperable, nítida..." (15).

"Està clar que tot sovint l'argument adopta caràcter ultra-folletinesc a lo Ponson du Terrail i s'hi veu sacrificada la versemblança, però també s'ha de dir que la realitat aproximada de les coses hi apareix incomparablement més cuidada que la tirallonga d'obres similars que ens venen de l'estranger, especialment de Nord Amèrica, i que tant d'èxit han assolit. En resum, la "Hispano Films" ha encertat... ben demostrat queda que aquí hi ha personal i hi ha elements superior als de més anomenada de l'estranger." (16)

(14) Puede verse, por ejemplo, "El Mundo Cinematográfico", nº 28 (22-12-1917) y nº 29 (29-12-1917). "La Veu de Catalunya" (23-12-1917).

(15) "El Mundo Cinematográfico", nº 29 (29-12-1917), pag. 14.

(16) "La Veu de Catalunya", 23-12-1917, pag. 10.

Pero aunque "El testamento de Diego Rocafort" tuviera muy buena acogida por parte de la crítica, los beneficios para la "Hispano" no fueron tan sustanciosos como se esperaba y el mismo Albert Marro manifestó haber quedado insatisfecho del rendimiento económico.

La desgracia definitiva para "Hispano Films" llegó con un incendio el 8 de junio de 1918 a las 7 de la tarde. La más antigua productora barcelonesa moría no de muerte natural sino de accidente. Cuando Marro aquella tarde se disponía a cerrar la puerta del pabellón que daba a la calle Craywinckel fue sorprendido por el fuego que había dado comienzo en el almacén de decorados, se extendió rápidamente por la galería y llegó hasta el laboratorio, provocando una fuerte explosión. Entró Albert Marro desesperado, y afortunadamente pudo ayudar a salvarse a su amigo Capsir, que estaba dentro; pero nada pudo hacer por detener las llamas. Salió de allí herido de quemaduras y con la angustia de haber asistido impotente al hundimiento de una empresa en que se contenía toda su larga carrera de veinte años en la primera fila del cine barcelonés. Así lo comentaba años más tarde:

"Este es el más terrible de los recuerdos que poseo. Siempre me he preguntado cómo pudo ocurrir aquel incendio que arrasó para siempre los estudios. Fue un golpe muy bajo del que tardé en salir. Allí ardió mi pasado y mi vida. Todo fue pasto de las llamas: decorados, copias y negativos." (17)

Cuando, después del incendio, Marro buscó apoyo económico para volver a levantar su empresa, encontró todas las puertas cerradas. Fue tal el desengaño que esta experiencia le produjo que definitivamente dejó la producción de películas y se retiró a vivir de un pequeño negocio de fotografía en medio de un olvido social cada vez más completo. Con modestia y clarividencia resumiría su obra cinematográfica con estas palabras: "Yo hice un cine altamente popular, que llegara a todos los públicos. Jamás me aparté de esta idea." (18)

Fue esta misma línea la que mantuvo también Ricardo de BAÑOS en su nueva productora, "Royal Films", instalada en Gracia (c/ Asturias nº 7) en abril de 1916. La primera película que realizó esta productora fue "El Idiota" (o "El Idiota de Sevilla"), interpretada por Capsir, Juan Argelagués y la Srta. Tressols, que fue distribuida por "Pathé Frères". A continuación se filmó "La cortina verde" del dramaturgo portugués Julio Dantas y "Juan José", el famoso drama original de Joaquín Dicenta, que fueron estrenados en febrero de 1917. "Juan José" era obra que contaba con la aceptación popular por la mezcla de elementos melodramáticos en un ambiente de lucha social, en que un obrero sufre la cárcel y la pérdida de su novia por carecer de dinero para poder hacer frente a la rivalidad del maestro de obras. La versión cinematográfica fue muy cuidada, especialmente la fotografía, consiguiendo un realismo elogiado por la prensa. Destacó la interpretación de Ramón Quadreny, que era por entonces uno de los primeros galanes de nuestra pantalla.

(18) Ibidem, pag. 35.

En noviembre de 1916, unos meses después de la fundación de "Royal Films", Ricardo de Baños promovió la creación de una importante empresa cinematográfica, llamada "Magna Films", con sede en San Sebastián (c/ Echaide, 3) y Barcelona (c/ Asturias, 7). "Magna Films" fue concebida como una casa gemela de la "Royal" y tenía como finalidad ampliar la producción y distribución a la rica zona industrial del País Vasco. Se anunciaba como una "magna" empresa, con un capital inicial de 5.000.000 de pesetas, (aunque no creemos que esta cifra representara una cantidad real). Formaban el consejo de administración el ingeniero D. Carlos Montañés (Presidente), D. Ricardo de Baños (gerente), D. Raimundo Colomer (secretario), D. Arturo Albadalejo (secretario), y los vocales D. Emilio Junoy (senador y director de "La Publicidad"), D. José J. Herrero (senador), D. Máximo Llompar (marqués de Belmonte), D. Luis Llanza (conde de Centelles), D. Alberto Compte y D. Salvador Alarma. En realidad parece que se trató de un intento de ampliar la productora "Royal Films" utilizando un nombre diferente, no sabemos bien por qué; pero esta casa filial o hermana no fue mucho más allá del proyecto. Cuatro miembros del Consejo de Administración de "Magna" formaban parte, a la vez, del Consejo de Administración de "Royal", que a comienzos de 1918 estaba compuesto así: Presidente: D. Carlos Montañés; vice-presidente: D. Alberto Compte; secretario: D. Luis Riera i Soler; vocales: D. Juan Navarro Reverter i Gomis, D. Raimundo Colomer, D. Daniel Boixeda y D. Ricardo de Baños.

El film que más ingresos de taquilla y más popularidad dio a "Royal Films" y a su director Ricardo de Baños fue "Fuerza y Nobleza", realizado en 1917 y estrenado en febrero de 1918. Se trataba de una película de largo metraje (8.000 m.) dividida en una serie de 4 episodios. Era

la típica película de aventuras, protagonizada por un negro boxeador -Jack Johnson- y su bella pareja, Lucille, junto a otros conocidos representantes de nuestra escena como Francisco Aguiló, Miguel del Llano y Fernando Delgado. Baños estaba dispuesto a no desaprovechar la oportunidad que le brindaba el cine de aventuras que, pasado en episodios durante varias semanas consecutivas, aseguraba un público fijo durante más de un mes. No se escatimó ningún ingrediente propio de este tipo de films en el guión de **"Fuerza y Nobleza"** (cuyo autor desconocemos, aunque no sería extraño que se tratase del mismo Ricardo de Baños). La acción pasaba de un palacio oriental en la fabulosa ciudad de Osmalia a los estudios de filmación de la "Royal Films", (que, por cierto, utilizaba los de Cabot Films) donde vinieron a parar y encontrarse la princesa heredera Lucille, convertida en primera actriz de cine, y el defensor y justiciero Jack Johnson como galán; después de haber superado mil asechanzas por parte de los que querían usurpar el trono de aquella ciudad oriental (entre las cuales destacaba una escena de lucha con los leones), Jack vencía al impostor y Lucille volvía a su palacio a casarse con el príncipe Federico. Intriga constante, acción rápida y ambientes exóticos, mantienen las emociones del espectador pendientes de la pantalla. Si la realización, como sucedió en este caso, era buena y si había dinero suficiente para no ahorrar lujos de todo tipo y comparsaría, el éxito prácticamente estaba garantizado. La propaganda que acompañó a **"Fuerza y Nobleza"** fue inusitada para una productora de nuestro país, ocupando páginas en la prensa cinematográfica durante un año (desde el anuncio de filmación en primavera de 1917 hasta su estreno en febrero de 1918); los carteles fueron realizados por el famoso dibujante e ilustrador Joan JUNCEDA y fueron acompañados de series de fotogramas, folletos con el argumento, objetos decorados con motivos del

film y hasta algún ingenioso móvil de cartón. La distribución de esta cinta estuvo en primer lugar en manos de la casa SANZ, S.A. pero antes de su estreno fue adquirida por "Empresa Cinematográfica" de Gurt y Gené, que, según hemos dicho, obtuvo de ello un buen rendimiento económico.

Dejamos aquí a Ricardo de Baños, cuya labor como director de cine se adentra en los años que estudiaremos en la segunda parte de este capítulo. Pero no podemos dejar de hacer mención del trabajo realizado por RAMON DE BAÑOS en este período. A su regreso de Brasil se reincorporó como operador y encargado de laboratorio en "Hispano Films" y fue "cameraman" de Togores en "**La Danza fatal**" (realizada para "Argos Films" en 1914). Cuando más tarde Ricardo fundó la "Royal Films", Ramón abandonó la "Hispano" y pasó a trabajar con su hermano en la nueva empresa, haciendo de fotógrafo en todas sus películas. Filmó también en los años 1916-1918 una serie de documentales científicos sobre operaciones quirúrgicas de famosos médicos de Barcelona y en algunas ocasiones trabajó como operador fuera de la "Royal", destacando su participación en la importante película "**La Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América**" (1917) y en la serie cómica de Cipriano que "Momo Films" editó en el mismo año 1917 bajo la dirección de José Santpere y Alfonso Tormo. Si Ramón de Baños no alcanzó en el cine barcelonés un primer puesto como director, sí que lo tuvo indiscutiblemente como fotógrafo y experto en todas las técnicas de laboratorio; y conviene insistir en ello porque con frecuencia la sombra de su hermano Ricardo se ha proyectado sobre la figura de Ramón dejando a éste en un olvido injusto.

b) "Barcinógrafo" (ADRIÀ GUAL Y MAGIN MURIÀ)

Si "Hispano Films", según hemos visto, se había mantenido y desarrollado dejándose flotar sobre las olas de las corrientes extranjeras y de los gustos del público (con el peligro evidente de andar a la deriva), la casa productora "BARCINÓGRAFO", por el contrario, tuvo un rumbo fijo desde su concepción en diciembre de 1913 y su nacimiento al mundo del film en el verano de 1914. El rumbo venía marcado por la idea del cine que tenía su primer director artístico, Adrià GUAL, quien se había manifestado ya en 1911 con absoluta claridad:

"... El cinematògraf, lluny d'ésser atacable i menyspreable per sistema, és al contrari, un espectacle criat a fins elevats, quan caigui per complet en mans de qui el sàpiga aprofitar be per la cultura pública, com de fet ja es manifesta a poc a poc; perquè serà tant més artístic i educatiu com més artistes hi col.laborin". (19)

Casi siempre los intelectuales que criticaban al cinematógrafo insistían -junto con otras objeciones de carácter moral- en que las películas carecían de un nivel artístico aceptable (20). Tales críticas no estaban faltas en general de razón, aunque obedecían a una actitud radical de

(19) Citado por Miquel PORTER en "Història del Cinema Català", o.c. pag. 116. Los subrayados son nuestros.

(20) Véase en el capítulo anterior el apartado 2.3.

desprecio por el cine y no de positiva reforma. Adrià Gual, que, por su amplia formación modernista, era un hombre abierto a todas las manifestaciones artísticas (dibujo, música, poesía, teatro, cine...) y a la conjugación de todas ellas en un espectáculo "total", lamentó también la ramplonería que amenazaba al cine en su dimensión estética, pero se aplicó a ser uno de los primeros que aportaran soluciones desde dentro. Ya en 1905 había tenido la osadía de introducir el cine, colaborando con el gran creador Segundo de Chomón, en los "Espectáculos Graner" de la sala Mercè. Pero ahora, en momentos en que el cine catalán estaba sufriendo la crisis provocada por la competencia del film de arte dramático extranjero, Gual vio que su aportación directa a la cinematografía podía ser oportuna y gratificante.

Que la iniciativa de Adrià Gual en la fundación de la casa "Barcinógrafo" fue determinante es un hecho que queda claro, sobre todo, a partir del conocimiento de un carnet de notas que escribió durante una larga estancia en París el año 1913 por motivos relacionados con su actividad teatral y que Miguel Porter comenta en su tesis doctoral (21). Adrià Gual en dicho viaje estableció contactos con la casa Gaumont y comentó en sus notas algunas películas que tuvo oportunidad de ver en la capital francesa. No hay duda que ya tenía el propósito decidido de emprender la filmación de algunos films de arte en Barcelona.

(21) Miguel PORTER I MOIX: "El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual". Tesis doctoral presentada en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona el año 1975 (pp. 210-212).

Ya hemos comentado más arriba que al cine barcelonés le faltaba dinero, pero, sobre todo, le faltaba el apoyo de una voluntad política asumida por las fuerzas vivas del país que hubiesen comprendido el papel del cine como medio de comunicación y de arte de extraordinaria extensión popular. Adrià Gual podía convencer con más facilidad que ningún otro a los grupos que entonces tenían el poder económico y el poder político, pues su figura había conseguido un merecido prestigio en la consolidación del teatro catalán con un protagonismo que ya tenía la garantía de quince años. Además, acababa de ser nombrado director de la recién creada "Escola Catalana d'Art Dramàtic" (que dirigiría hasta 1932). Con el apoyo de su amigo Llorenç MATA I JULIÀ, perteneciente a familia de rai-gambre industrial y financiera, pronto encontró valedores entre la burguesía próxima a la "Lliga" y a las esferas de poder, según refleja el primer Consejo de administración, creado en diciembre de 1913 y constituido por los señores: Raymundo y Luis Duran y Ventosa, Pius Cabañes y Font, Rafael Folch y Capdevila, Evaristo y Laureano Larramendi y Esclús, Lorenzo Mata y Julià y Adrià Gual y Queralt. Los dos últimos quedaban encargados de la dirección de la empresa: L. Mata como director gerente y A. Gual como director artístico.

Por primera vez parecían confluír voluntad artística, voluntad política y voluntad económica en un mismo proyecto cinematográfico: la "Barcinógrafo". ¿Hasta dónde llegaría la aventura?

Por fortuna la primera época de "Barcinógrafo" es en la actualidad uno de los momentos del cine catalán mejor conocidos. La tesis doctoral de Miquel PORTER estudia con toda amplitud y profundidad la o-

bra realizada por Adrià Gual como director de las primeras películas producidas por "Barcinógrafo". Esta circunstancia nos permite a nosotros prescindir de detalles en la consideración de cada uno de sus films y pasar más directamente a una visión de conjunto, que responde a los objetivos marcados en nuestro trabajo. (22)

En la obra de Adrià Gual para "Barcinógrafo" se pueden distinguir dos fases: la primera se extiende de agosto a octubre de 1914 y comprende las películas "El Alcalde de Zalamea", "Misteri de dolor", "Fridolín", "La Gitanilla" y "Los Cabellos blancos"; la segunda va de octubre de 1914 a enero de 1915, con la filmación de "Linito quiere ser torero", "El calvario de un héroe" y "Un drama de amor". La diferencia entre una y otra fase viene marcada por un cambio de orientación de la casa productora. En los primeros films Gual gozó de completa libertad de creación y esto le permitió hacer un cine ecléctico y selecto, basado siempre en obras literarias importantes, cuidado en los detalles mínimos para conseguir cuadros plásticos de perfecta composición... Es decir, un cine con las mismas características de su teatro. En la segunda fase, por el contrario, Gual tuvo que contar con las exigencias de la productora tanto en la e

(22) El estudio pormenorizado de la producción de A. Gual se puede ver en la citada tesis de M. Porter, en las páginas 231 a 367. En estas más de cien páginas se analizan las ocho primeras películas de "Barcinógrafo" dirigidas por Gual, detallando ampliamente ficha técnica, argumento, guión, presupuesto, reparto, otros datos y conclusiones sobre cada una de ellas. Un resumen de los datos técnicos y artísticos más importantes puede verse también en el apéndice de fichas de films que incluimos al final del presente trabajo.

lección de los asuntos como en la realización de los mismos. El cine implacablemente imponía sus condiciones: obra de arte sí, pero popular y rentable. Este fue el problema que obligó a Gual a cambiar primero de rumbo en la orientación de su cine y a dejar más tarde la "Barcinógrafo" y definitivamente la realización cinematográfica (por más que en varias ocasiones posteriores confesó haber sentido la tentación de volver). El cine no podía quedar reducido a un pequeño grupo de iniciados en el arte si quería ser un negocio industrial. Pero conjugar arte y popularidad no estaba reservado a un hombre como Gual, formado en las exquisiteces del simbolismo de Maeterlinck.

Cuando Adrià Gual, ilusionado, se disponía a comenzar su trabajo de director de cine ya había preparado cuidadosamente su proyecto de filmación. Pretendía claramente pasar al cine obras literarias de autores importantes que atrayesen al público culto y no apartasen al público habitual. En realidad, era éste el mismo objetivo de su teatro: educar al pueblo en el gusto de obras de calidad. Sólo en un punto importante se apartó Gual de la trayectoria que solía marcar a sus programas teatrales; y es que las obras seleccionadas para el cine no tenían una orientación ni tan catalana ni tan modernista como las que seleccionaba para el teatro. ¿Por qué esta diferencia de criterio en la selección? Probablemente porque tuvo en cuenta que el cine tenía que rebasar los límites de Cataluña y gozar de un cierto internacionalismo y porque la cuestión lingüística poco importaba en un cine no hablado, en que sólo se incluían algunos rótulos explicativos.

Pensó al principio en cintas de 500 ó 600 metros, y para este

modelo de película corta esbozó la adaptación de unas obras, que no se llegaron a filmar pero que reflejan cuál era su propósito desde el principio: "El diablo cojuelo" de Vélez de Guevara, "A buen juez, mejor testigo" de Zorrilla y "Margaridó" de Apelles Mestres. Estos proyectos de filmación prefiguran ya el tipo de asuntos que tratará en sus películas: tendencia a obras literarias ambientadas en el pasado histórico, con particular preferencia por el Siglo de Oro español. Aquellas primeras sinopsis no se hicieron realidad porque pronto comprendió Gual que el cine dramático en el año 1914 debía tener un metraje y una complejidad mayor que lo que él había previsto.

Además de la orientación temática, Gual se preocupó de cuidar la calidad técnica y artística de su cine. Contrató para ello a dos extraordinarios técnicos que, después de dejar la "Barcinógrafo", pasarían a formar y ser los sostenedores de "Studio Films", la más importante empresa productora de todo el período que estudiamos. Nos estamos refiriendo a Juan Solà Mestres y Alfredo Fontanals, operador el primero y técnico de laboratorio el segundo, ambos formados en la casa "Pathé". Con ellos entró, como administrador de producción, Román Solà Mestres. Este equipo de colaboradores, que estuvo en "Barcinógrafo" todo el tiempo que Gual fue su director artístico, aseguraba con creces la calidad de la fotografía y todos los cometidos de una buena dirección técnica.

Se cuidó igualmente que la compañía de actores estuviera integrada por personas de la entera confianza del director, casi todos ellos antiguos colaboradores de Gual desde los tiempos del "Teatre Íntim" y con experiencia cinematográfica previa. Destacan en este grupo de actores,

que trabajaron en casi todos los films de Gual, Enric Giménez, Joaquín Carrasco, Carles Capdevila, Gerardo Peña, J. Munt Roses, Lluís Munt (que sería también ayudante de dirección) y, entre las actrices, Emilia y Aurora Baró.

Una vez establecido el programa de filmación y seleccionada la compañía de actores y técnicos, entre agosto y octubre de 1914 Adrià Gual realizó para "Barcinógrafo" las siguientes películas: "El alcalde de Zalamea" (1028 m. en tres partes) sobre la obra de Pedro Calderón de la Barca, con un coste de producción de más de 8.000 pts.; "Misteri de dolor" (922 m.), pieza teatral del mismo Gual según la línea del drama rural guimeraniano, filmada con sentido no teatral, con abundancia de exteriores y ritmo bastante ágil (23); "Fridolin" (691 metros), según un poema dramático de Schiller ambientado en la Edad Media; "La Gitanilla" (1000 m. en tres partes), sobre la novela ejemplar de Miguel de Cervantes adaptada al cine por Rafael Marquina; y "Los cabellos blancos", basada en una narración de León Tolstoi adaptada por Adrià Gual. Tres obras de origen teatral y dos de corte narrativo novelístico. Todas ellas obedecen al propósito inicial de su dirección artística que, según hemos dicho, quería hacer un "film de arte" basado en obras cuidadosamente seleccionadas y presentadas con el mayor rigor artístico que le permitiera este nuevo medio de expresión.

(23) Hay una reconstrucción completa del guión técnico de este film en la tesis doctoral de Miquel Porter (o.c. pp. 245-265).

Pero si se tuvo muy en cuenta todo lo concerniente a la producción, no se pensó tanto en la distribución y venta del producto. Estos primeros films de la "Barcinógrafo" durmieron demasiadas noches en el almacén de la productora y se acercaba final de año con un balance muy negativo para la empresa. El consejo de administración y el director gerente, Lorenzo Mata, vieron conveniente advertir al director artístico, Adrià Gual, que debía atender más a los gustos del público. Así es como Gual, sin duda a pesar suyo, tuvo que declinar hacia lo cómico y el dramón folletinesco en los meses finales del año 1914. La primera película "de concepción" fue una cómica, "Linito quiere ser torero", con un hilo argumental muy pobre, apoyada en las peripecias de un infeliz que por caprichos del amor se ve en la difícil situación de hacerse torero contra su voluntad; hubo que vestir de luces a la compañía dramática de Gual y contratar a un actor cómico conocido, Domènec Ceret, que después sería director con "Studio Films". Siguió la adaptación de un folletón, "El calvario de un héroe", según argumento de Valentín Gómez y Felix González Llanas, que estaba tomado del melodrama "El soldado de San Marcial"; (24) en esta película es notable la utilización abundante de procedimientos netamente cinematográficos ("cuts", combinación de diferentes encuadres, montaje alterna-nte y de coincidencia, "flash-back", sobreimpresiones, etc.). Y la obra cinematográfica de Adrià Gual se cierra con "Un drama de amor" (1.100

(24) Sobre la misma obra realizó José de Togores otra película para la "Segre" sólo un mes más tarde. La de la "Segre" se tituló "El cuervo del campamento". Miquel Porter ha conseguido reconstruir el guión técnico completo de "El calvario de un héroe" de la "Barcinógrafo" (ver tesis doctoral citada, pp. 316-341).

m.), con argumento y guión del mismo Gual, filmada a finales del año 1914; es la película más en consonancia con el tipo de drama cinematográfico que se estilaba en aquella época: infidelidades matrimoniales en la alta sociedad, crímenes y suicidios pasionales (25). La trayectoria inicial había sido desviada hacia otros rumbos que ya no eran los previstos por Adrià Gual.

Resumiendo la aventura cinematográfica de Gual en la "Barcinógrafo", podemos decir que se inserta en la línea de aproximar el arte al pueblo utilizando como medio el espectáculo entonces más popular, el cine. En cierto modo, obedece a los principios del "Film d'Art" y en nuestro país entronca con los intentos de los "Espectáculos Graner", de Gelabert en "Films Barcelona" y de otros directores -Baños, Cuyàs y Togores...- en producciones más dispersas. Desde el punto de vista de la expresión fílmica conviene notar que sus películas manifiestan avances e investigaciones importantes en el cine de la época, cuidando con toda minuciosidad los

(25) Según Porter, ésta fue la última película de Adrià Gual para "Barcinógrafo", que además quedaría inacabada. Así lo confirman también nuestros datos. Por tanto, creo que la atribución a Gual de un film titulado "La hija del mar" en 1915 que hacen Carlos FERNANDEZ CUENCA ("Fructuós Gelabert" Madrid, Filmoteca Nacional, 1957, pag. 41) y Fernando MENDEZ LEITE ("Historia del cine español". Madrid, Rialp, 1965, vol. II, pp. 128 y 153) es un error. La fuente de este error, a mi parecer, consiste en haber mezclado la afirmación (incorrecta) de Gelabert en sus Memorias de que Gual filmó en 1915-1918 esta obra, con la información de J.A. Cabero (o.c. p.268) en que se dice que Marina Torres interpretó en cine "La hija del mar" en 1928.

encuadres (se conservan bastantes bocetos para la disposición de las tomas) y diferentes técnicas de montaje. Es interesante comprobar que Gual, hombre de teatro, fue plenamente consciente de que el cine era un medio de expresión diferente, con recursos expresivos propios.

Sin embargo, parece cierto que las películas de Adrià Gual no fueron debidamente valoradas ni por el público ni por la crítica de la época. Esto determinó que la casa productora, a través del director gerente Lorenzo Mata, decidiera intervenir más directamente, no sólo en la selección de los asuntos, sino también en el mismo proceso de realización; práctica ésta que era habitual ya en el cine de entonces. Pero Gual, celoso y orgulloso de su dirección única -al estilo de las representaciones teatrales-, no pudo aguantar tales intromisiones y presentó la dimisión en febrero o marzo de 1915 (26).

Poco más tarde, en abril, también dejaría la gerencia de "Barcinógrafo" Lorenzo Mata. Se iniciaba una nueva época para la productora, lejos de los propósitos iniciales, ligada a las vicisitudes del mercado y a los avatares de la moda. El protagonista de esta nueva etapa fue MAGÍN MURIA I TORNÉ, periodista y novelista ocasional, que pasó a ocupar la dirección administrativa y la dirección artística de la casa.

Los cambios en la "Barcinógrafo" fueron radicales. Junto a

(26) Se conservan documentos que atestiguan estas tensiones entre Adrià Gual y la empresa, analizados detenidamente por Miquel Porter (o.c., pp. 368-390).

sus directores marcharon también el excelente tandem de operador-técnico que constituían Juan Solà y Alfredo Fontanals y la compañía de actores que encabezaba Enric Giménez. La empresa, que sabía bien cómo una de las claves del éxito estaba en un buen operador, contrató en primer lugar a Fructuós Gelabert (1915) y después a Salvador Castelló (1916) y Giovanni Doria (1917-1918). Y para empezar, la figura de Margarita Xirgu sustituyó a la de Giménez.

Las películas protagonizadas por Margarita Xirgu para "Barcinógrafo" bajo la dirección de Magín Murià fueron las siguientes: "El nocturno de Chopin" (1.700 m.), sobre guión del periodista Julio López de Castilla y "El amor hace justicia" (1.200 m.), filmados en los meses de septiembre y diciembre de 1915 respectivamente; (27) de 1916 son los films "Alma torturada" (1.500 m.), "La reina joven" (1.200 m.), basada en el drama de signo modernista de Angel Guimerà, y "El beso de la muerte". El carácter común de todos ellos es su vinculación al tipo italiano de drama de alta sociedad, drama "de salón y diván", que tan extendido estaba en la época. Era, pues, un cine correcto de factura, pero falto de originalidad. No obstante, la crítica cinematográfica del momento tributó u-

(27) Prueba de que la casa "Barcinógrafo" en esta segunda etapa buscaba la rentabilidad ante todo es que "El nocturno de Chopin" -película de largo-metraje que fue vendida en Francia, Alemania, Suiza, Italia, Portugal, Rusia y otros países extranjeros- fue filmada en tan sólo cuatro días, teniendo que utilizar las galerías de Boreal, Cabot e Hispano para no perder tiempo cambiando los decorados. De esta manera pudo resultar una película de extraordinario rendimiento económico.

na acogida a estas películas -particularmente, a "El nocturno de Chopin" y "La reina joven"- mucho más calurosa que la que había manifestado ante las de Gual.

A los dramas de la Xirgu siguió una serie de films cómicos que confirman la orientación comercial de la empresa bajo la dirección de Magín Murià: "El ovillo" (225 m.) en 1915, "Botarate y la andaluza" y "Las tribulaciones de Querubín" en 1917, protagonizadas las dos últimas por José Santpere. También ofreció la casa algunas cintas documentales, como "La Costa Brava" de J. Pons, "Andalucía pintoresca" y la filmación de algunas operaciones quirúrgicas.

Con Murià llegó a la "Barcinógrafo" un breve período de desahogo económico. Es significativo que el ejercicio económico se cerró en diciembre de 1915 con resultados positivos y hubo reparto de beneficios en marzo de 1916. Confirman igualmente esta recuperación económica las palabras de Ruiz Margarit, crítico de "Arte y Cinematografía", quien afirmaba: "... me dá grandes esperanzas ver que una marca española corre el mundo de parte a parte y que sus películas se proyecten en Egipto, en la Abisinia, en el Turquestán, en Siam, en el Japón, en Manila, en Sidney, en Panamá, en Santiago de Chile, en la Patagonia, en Buenos Aires, en Río Janeiro, en La Habana, en Puerto Rico, en Cabo Town, etc., etc., porque eso es testimonio de más y mayor interés que yo y que todo lo que yo pueda decir... Y con la "Barcinógrafo" sucede eso. Sus películas corren el mundo entero, hoy que apenas se puede ni andar, sus éxitos son notorios y 'El beso de la muerte', 'Alma torturada' y 'La Reina joven', las tres últimas producciones de la serie Margarita Xirgu están vendidas, y a buen

precio, y para varios países de los nombrados y otros por nombrar". (28)

Pero este canto triunfal corresponde al año eufórico para nuestro cine, 1916. Un año más tarde las cosas no iban tan bien para la casa productora. La producción del año 1917 fue floja y poco rentable. Por fin, el año 1918, "Barcinógrafo" entonaría su canto de cisne: una película de aventuras en series, "Vindicator", (10 episodios, divididos cada uno en dos partes) con argumento original del mismo Magín Murià, cuya filmación costó nueve largos meses, de febrero a octubre de 1918. No fue, sin embargo, el parto de los montes, pues el film resultó interesante, bien tramado, bien dirigido y bien interpretado, por un reparto que encabezaban Prou de Vendrell, Margarita Miró, Conchita Porres y Julián de la Cantera. He aquí unos fragmentos de la crítica insertada en "El Noticiero Universal" a raíz de su pase en pruebas:

"Por esta vez podemos decir que "Vindicator" es la mejor cinta, sin disputa, que ha producido nuestra industria cinematográfica y que, sin temor a ser desmentidos, puede codearse con la mayoría de cintas de episodios que nos mandan del extranjero.

En el desarrollo del asunto se ha procurado con gran maestría conservar la curiosidad del espectador hasta el final de la película (...) Otro acierto de "Vindicator" es la interpretación (...) La presentación muy bien cuidada y la fotografía buenísima. Felicitamos

(28) "Arte y Cinematografía", a. VII, nº 140, 15-9-1916, pag. 7.

de veras al señor Muntañola, propietario de "**Vindicator**" para todo el mundo, lo mismo que a la casa editora "Barcinógrafo", por haber producido un film que es digno de verse". (29)

De todas maneras, aunque "**Vindicator**" fue creada y dirigida por Murià, y filmada en los estudios y laboratorios de "Barcinógrafo", debió faltar dinero durante su rodaje y hubo que recurrir a uno de los grandes de la distribución, José Muntañola, quien acabó siendo el editor de la película. Todo se hizo en la casa "Barcinógrafo", allí nació y se produjo el film; pero la mayor parte de los gastos corrieron a cuenta de Muntañola y él fue el verdadero propietario de la película. Así se entiende la rectificación que hizo "El Noticiero Universal" una semana más tarde de la crítica antes citada: "... equivocadamente decíamos que había sido editada dicha cinta por la casa 'Barcinógrafo'. '**Vindicator**' ha sido editada sólo y exclusivamente por cuenta de D. José Muntañola, quien tiene la exclusiva para todo el mundo". (30)

Lo cierto es que "**Vindicator**" cierra la producción de "Barcinógrafo", que con esta cinta la empresa cierra sus puertas ante la llegada de nuevos aires todavía más duros que soplarían devastadores en la postguerra, y que Magín Murià dejó la aventura de la producción para amparar

(29) El Noticiero Universal, 24 octubre 1918. Crítica elogiosa fue también la de "Film-o-Meno" en "Arte y Cinematografía", 31 octubre y 15 noviembre de 1918, pp. 18-19.

(30) El Noticiero Universal, 31 octubre 1918.

se en el puerto seguro de la compra y venta de films extranjeros.

c) "Studio Films" (JUAN SOLÀ, DOMÈNEC CERET Y JUAN M. CODINA)

En la primavera de 1915 nació modestamente "Studio Films" como un laboratorio especializado en cinematografía en los bajos del número 13 de la calle Universidad. Fueron sus fundadores y directores Juan SOLÀ MESTRES y Alfredo FONTANALS. Durante los primeros meses la empresa se dedicó al tiraje de copias y elaboración de títulos en el no muy amplio laboratorio de que disponía.

De tan sencillos principios se iría formando poco a poco la casa que en estos años se manifestará como la más sólida y la mejor orientada comercialmente de todas las productoras barcelonesas.

Quizás la clave del éxito de "Studio Films" consista en que la dirección administrativa, técnica y artística siempre estuvo en manos de personas experimentadas en el mundo del cine, profesionales que, antes de entrar en la "Studio", habían trabajado varios años en otras empresas cinematográficas. Esto les dio un sentido de la oportunidad en la programación y un desarrollo gradualmente progresivo en la complejidad de sus films, que les permitió llegar más lejos que ninguna otra empresa de la época.

Juan SOLÀ y Alfredo FONTANALS fueron dos extraordina-

rios técnicos y dos amigos que siempre trabajaron juntos. Iniciaron ambos su carrera cinematográfica en la casa "Pathé" de Barcelona hacia el año 1908. En esta tan prestigiosa empresa pronto destacaron, especializándose más Solà en el manejo de la cámara y Fontanals en los trabajos de laboratorio. Llegaron a ser respectivamente Director del Noticiero "Pathé" en Barcelona (el famoso "Pathé Journal") y Jefe de Laboratorio, cuando el encargado de la sucursal barcelonesa era M. Louis Garnier. Una larga escuela de cinco años, constantemente tras la máquina tomavistas, impresionando y revelando films sobre todos los acontecimientos de actualidad que iban a figurar en el primer y más difundido periódico filmado del mundo. Casi la totalidad de los reportajes de Solà y Fontanals con la Pathé hoy nos son desconocidos, y los pocos que quedan forman parte del "Pathé Journal" (31). Se podría destacar de esta época la filmación de una película cómica titulada "Max Linder torero", bufonada a la española filmada con motivo de la venida a Barcelona del famoso cómico francés en septiembre de 1912, que obtuvo bastante éxito.

A comienzos de 1914 Juan Solà y Alfredo Fontanals dejaron la casa "Pathé" y encontramos a Solà como operador en "La festa del blat", película dirigida por José de Togores para una de tantas productoras-meteoro, la "Cóndor Films". Un primer intento de establecerse como

(31) Tenemos noticias de algunas cintas documentales filmadas en los años 1912-1913: "Excursión a Montserrat", "Fiesta de aviación en Tarragona", "Costas barcelonesas" y "Andalucía pintoresca". Pero sin duda alguna la obra de Solà como fotógrafo de Pathé-Barcelona fue mucho más amplia.

productor hizo Juan Solà en junio-julio de 1914 asociándose con el actor Gerardo Peña, y fruto de aquella experiencia fue la dirección de dos películas: "En lucha contra el destino" y "A muerte por una mujer". Mas las huellas más profundas en los futuros directores de "Studio Films", por lo que se refiere al aspecto artístico, debieron ser sin duda las de Adrià Gual, bajo cuya dirección trabajaron en todas las cintas editadas por "Barcinógrafo" de agosto de 1914 a febrero de 1915.

En la crisis que sufrió "Barcinógrafo" la primavera de 1915 salieron de esta casa Solà y Fontanals para crear, según hemos dicho, "Studio Films", donde alcanzaron la cima de su actividad cinematográfica. Al mismo tiempo que ponían en marcha los laboratorios que iban a ser la cuna de la "Studio", Juan Solà actuó como fotógrafo bajo la dirección de Juan M. CODINA para la casa "CONDAL FILMS" en las películas protagonizadas por la popular actriz de variedades Tórtola de Valencia ("La pasionaria" y "Pacto de lágrimas") y en "El signo de la tribu", film muy elogiado precisamente por la calidad de su fotografía.

En agosto de aquel año 1915 se iniciaría la producción de la "Studio" con una primera cinta de aventuras titulada "La emboscada trágica" (900 m.), dirigida por Solà y Fontanals. Probablemente de este mismo verano -la datación no es cierta- sea una película titulada "El apache de Londres", cómica, que tiene la interesante particularidad de ser una de las primeras realizadas en dibujos animados, siguiendo un género que en nuestro país hasta entonces sólo había tenido como representante al creativo realizador Segundo de Chomón.

El 15 de octubre de 1915 "Studio Films" contrató a DOMÈNEC CERET como director y protagonista de una serie de cortometrajes cómicos (32). Dado que la serie obtuvo éxito pronto, Ceret pasó a ser director de escena de las películas que la casa editó a partir de esta fecha hasta finales del año 1917.

Como en el caso de "Barcinógrafo", podemos contar con una investigación reciente y bastante completa sobre la primera época de "Studio Films", presentada como tesina de Licenciatura en la Universidad de Barcelona (33). Ello nos permite no entrar aquí en detalles y proceder a una visión más globalizada del tema.

Domènec CERET i VILÀ, el nuevo director artístico de "Studio Films" había nacido de una familia modesta en Sabadell el año 1865. Tras unos primeros trabajos como dependiente de comercio y viajante, la

(32) El contrato de Ceret es un ejemplo de la penuria de medios económicos con que funcionaba nuestro cine. El sueldo era de 10 pts. por día de pose más 4 céntimos por metro de positivo vendido. Si la serie alcanzaba éxito, entonces el sueldo subiría a 25 pts. por día de pose y 4 céntimos por metro de positivo en aquellas películas en que actuara de director de escena.

(33) Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ: "Domingo Ceret y Studio Films (contribución a la historia del cine español, 1915-1920)". Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. 1973. Al repasar este trabajo, realizado por mí hace ya diez años, me sigue pareciendo totalmente válido en su información y en lo sustancial de sus interpretaciones y valoraciones.

primera noticia cierta que tenemos de su dedicación al teatro como profesional es de 1903. Cultivó, sobre todo, el género lírico y el cómico. Era lo que entonces se llamaba un actor "genérico". La temporada 1907-1908 fue el comienzo de una larga actuación en el Tívoli, que probablemente se prolongó hasta su incorporación al mundo del cine. El calificativo con el que más frecuentemente se le distinguía en las crónicas teatrales de la época era el de actor "popular". Ceret llevaría después al cine el ambiente de un teatro bastante escaso en valores artísticos pero del agrado de un numeroso grupo de espectadores. Su especialidad fue siempre el género cómico, aunque su voluntariosa dedicación le llevará a dirigir algunas películas dramáticas de interés (34).

La primera actuación de Ceret en cine de la que tenemos constancia fue en noviembre de 1912 en la película **"Mala Raza"** dirigida por F. Gelabert. Se conserva también un contrato con D. Juan Bautista Esteve según el cual Domènec Ceret se debía hacer cargo de la dirección artística y confección de guiones para una Compañía Cinematográfica que debía comenzar en enero de 1914; pero no hemos conseguido identificar tal compañía y pensamos que probablemente se trata de uno de tantos proyectos frustrados. Sí es seguro, sin embargo, que en el verano de aquel año actuó con Juan Solà Mestres en dos películas editadas por la casa Solà-Peña (**"En lucha contra el destino"** y **"A muerte por una mujer"**), donde

(34) Debo la mayor parte de la información sobre Domènec Ceret al testimonio directo de su yerno, D. Domingo Montón, y sobre todo, a la documentación que la hija de aquel, Doña Sabina Ceret, legó a la Cinemateca Catalana y que el Sr. Miquel Porter tuvo la gentileza de dejarme consultar.

se cimentaría un conocimiento mutuo que más tarde le llevó a la casa "Studio". Pasó después fugazmente por la "Barcinógrafo" de Gual en la cinta cómica **"Linito quiere ser torero"**.

Pero de todos modos, el influjo más determinante en la obra cinematográfica de Ceret vino seguramente de José de TOGORES, con el que trabajó primero para la casa "Argos" en **"La danza fatal"** y después para "Segre Films" en las películas **"La pescadora de Tossa"**, **"El cuervo del campamento"**, **"La otra Carmen"**, **"Los muertos viven"**, **"El pollo Tejada"** y **"El sello de oro o fanatismo de una secta"**, realizadas todas ellas entre diciembre de 1914 y agosto de 1915. A Togores le debe Ceret la inclinación por el estilo de drama italiano con ambientes de alta sociedad y diva incluída, según se manifestará después en la serie de Lola París y Consuelo Hidalgo con la "Studio".

Domènec Ceret entró con buen pie en la casa "Studio Films" en octubre de 1915. Hemos podido comprobar cómo el género cómico corto había pasado en nuestro cine un bache importante desde que las películas alcanzaron el largo metraje y los programas de los cines dejaron de ser una sucesión de números breves al estilo de las variedades. Pero la eficacia del corto cómico para satisfacer el gusto del público no había desaparecido, y buena prueba de ello era el éxito rotundo que en todas partes despertaban los films de Chaplin. Esto lo sabían muy bien los experimentados cineastas Solà y Fontanals, quienes tuvieron el acierto de lanzar su productora al mercado con películas de este tipo. Recurrieron a Ceret, hombre avezado en el género, y éste se transformó en el tío Isidro, alcalde de Villajiloca, -con su perímetro abdominal era imposible convertirlo en

un Charlot-, protagonista de "Los cuentos baturros". La base de esta serie eran cuentos o chascarrillos muy simples y no poco burdos, con larga y ancha transmisión oral entre el público de la época. Domènec Ceret, además de encarnar al tío Isidro -personaje tan suspicaz como inocentón y bruto-, fue el director de escena y el autor de los guiones. Integraron la serie 17 números, agrupados los nueve primeros en cuadernos de dos o tres episodios, y con una extensión de 400 a 600 m. por cuaderno. La filmación de cada uno de estos números duraba normalmente un par de días y el coste ascendía a unas 2.500 pesetas, de las cuáles sólo 327 pts. correspondían a gastos de actores y el resto a la adquisición de película virgen y gastos de operador y laboratorios. Los primeros cuadernos se estrenaron en noviembre de 1915 y la serie siguió editándose durante la primera mitad del año siguiente, llegándose a vender más de 20.000 metros en copias. A pesar de los reparos de algún crítico, "**Los Cuentos baturros**" tuvieron una inusitada acogida por el público en España e Hispanoamérica y significaron el lanzamiento al mercado de la marca "Studio Films".

Ante el éxito cosechado por "**Cuentos Baturros**" Solà y Fontanals se decidieron a iniciar una nueva serie cómica, a finales de 1915, dirigida por Ceret y protagonizada por Héctor Quintanilla y Pilar España. Se trataba en este caso de ampararse a la sombra de los films de Charlot y directamente imitarlo, lanzando un personaje denominado "Cardo", pero que todo el mundo conocía como "el Charlot de la Studio". Ésta fue la "Serie Excéntrica Cardo", de la que hemos conseguido localizar diez títulos y cuyos guiones, aunque no nos son conocidos, suponemos serían arreglos más o menos plagiados de las películas de Chaplin.

Hubo también en marzo de 1916 un intento de imitación paródica de películas policíacas: la serie que llevaría el título genérico de "Calínez y Gedeón detectives", y de la cual sólo se filmó el primer número, titulado "El príncipe fingido". En la propaganda se podía leer: "Parodia de las películas de serie, sociedades secretas, robos, asesinatos y fieras malas".

Tan bien le iba el negocio a la "Studio" con aquellos primeros cortos cómicos que el paso a la filmación de películas largas fue algo normal en el desarrollo de la empresa. Ni siquiera se cuestionó la dirección artística para este nuevo tipo de films: si Ceret había conseguido buenos resultados hasta el momento, Ceret podría encargarse también de dirigir películas más complejas. Y así en febrero de 1916 se filmó "A la pesca de los 45 millones", comedia de medio metraje (800 m.) sobre argumento de Ardevol adaptado al cine por Solà y Ceret.

El elenco de actores de los primeros films de la "Studio" se iba configurando con predominio de figuras llegadas del teatro cómico, del vodevil y del género chico. Entre ellas destacaban el mismo Domènec Ceret, Pepe Font, Pepe Alfonso, Héctor Quintanilla, Pepe Usall y Alfonso Tormo, así como las actrices Pilar España, Teresita Mas, Visitación López y Lolita Arellano. Confirman estos nombres la línea de popularidad que buscó la productora en sus inicios.

Para dar el paso al cine dramático propio de la época, Ceret recurrió a una actriz que había trabajado con él en las películas de Togo- res para "Segre Films", LOLITA PARIS. La París iba a ser la primera es-

trella de "Studio Films", apta para papeles dramáticos, pero particularmente sobresaliente en la encarnación de un tipo de joven dinámica, aventurera y desenvuelta. Representó la imagen de una de las primeras "divas" de nuestro cine (35). Con ella se inició en el cine Consuelo HIDALGO en una serie de la "Studio" que llevó el título de "Serie París-Hidalgo" y que se compuso de las películas "Pasa el ideal" (1.100 m.), "La duda" (1.100 m.), "La razón social Castro y Ferrant" (1.150 m.) y "Un ejemplo" (1.200 m.), realizadas las cuatro en los meses de mayo y junio de 1916. La serie tuvo un éxito mediano (ocho copias se hicieron de cada film, destinadas a España, Francia, Italia y Argentina), pero no significó ninguna novedad, a pesar de que uno de los films, "La duda", era la adaptación de una de las últimas y más famosas obras dramáticas de Pérez Galdós, "El abuelo". Fue una muestra más del influjo del cine italiano entre nosotros.

Siguieron dentro del mismo estilo "Las joyas de la condesa" (1.600 m.) y "Amar es sufrir"; la primera, basada en una obra de Tom Clanders, es una mezcla de drama y film de aventuras, y la segunda un melodrama con guión original de Lola París.

Las mejores películas dirigidas por Domènec Ceret corresponden al período del otoño e invierno de 1916. En esta temporada realizó

(35) Por pura casualidad acabo de saber que Lola París murió en Barcelona hace unos tres años sola y olvidada como tantas otras figuras de nuestro primer cine. Sus recuerdos, que tan valiosos hubieran sido para conocer mejor aquel mundo de la pantalla, se han marchado con ella.

"La loca del monasterio" (1.200 m.), "Los saltimbanquis" (1.225 m.), "Regeneración" (1.600 m.) y "Humanidad" (3.000 m.). Era ésta la cima a la que consiguió llegar un director modesto, guiado por la observación del cine habitual en la época y formado como director en la escuela de su propia experiencia. En las películas que acabamos de citar, se observa que la "Studio" adoptaba una línea narrativa basada en un tipo de asuntos dramáticos y moralizadores, con ribetes de drama "social", y filmados en una gran proporción en exteriores, lejos del marco cerrado y teatral de los estudios. Era apartarse de la teatralidad para entrar por los caminos de la narrativa cinematográfica. En "La loca del monasterio" la acción transcurría en los bellos parajes de Montserrat y su argumento se asemeja a un tipo de leyenda rural que atraía por su fuerza y su misterio. En "Los saltimbanquis" Ceret recurrió también a los escenarios naturales y utilizó la técnica narrativa del montaje alternante y convergente de dos historias. "Regeneración", como indica su título, tenía un sentido moralizante muy en consonancia con otros films de la época: el joven casquivano y vicioso, que arruina a su familia, consigue regenerarse mediante la huida a América y el trabajo en una granja.

El más ambicioso de estos films fue "Humanidad", sobre un argumento de S. Ardevol: tomaron parte en él un total de setenta actores profesionales y más de tres mil figurantes de comparsaría, acercándose el presupuesto de filmación a las 100.000 pesetas. Quería ser una verdadera superproducción. Si "Los misterios de Barcelona" de Marro fue en 1916 la película que mejor representaba el film de aventuras, "Humanidad" de Ceret -estrenada en marzo de 1917- fue la mejor representante del drama social. Estaba ambientada esta película en los barrios obreros de la ciudad

y consiguió entrelazar con crudo realismo las vidas de un grupo de delin-
cuentes que se abrían paso en condiciones sociales adversas, para concluir
con una solución inverosímil y un alegato en favor de la protección a la in-
fancia desvalida. La cámara de Juan Solà fue tan realista en la descrip-
ción del ambiente que la censura tuvo serias dificultades para digerir el
film. Así lo atestigua Ruiz Margarit en "Arte y Cinematografía":

"... Y la Studio sometió la película a la censu-
ra. Aquí somos muy complacientes.

Y pasó la película una vez. Después otra, y luego
dos veces más, y luego otra vez y otra y otra.

¡Dios mío...!

Y les pareció la primera vez pecaminosa. Luego
dijeron que no; después, que algunas escenas; luego,
que algún nombre; luego, que había demasiado realismo,
y más tarde...

Pero... ¿es que tantos hombres de cultura como la
han visto, desde el primer momento no han podido decir
si había infracción de algún artículo del Código Penal?

¿Que hay muchas situaciones vividas? Pues es cla-
ro (...)

La tendencia, el fin principalmente perseguido
por el asuntista es evidenciar que el hampa, la vagan-
cia, la golfería es una llaga social de la cual se pue-
de redimir (...)

La Studio ha hecho una obra de altura, un film e-

ducativo, una cinta que, poniendo al descubierto la llaga social, evidencia la necesidad de curarla (...)

Yo estimo que la Studio ha dado un gran paso y que merece el aplauso de todos. Y en primer lugar, de la Junta de Protección a la Infancia". (36)

Para estas películas el elenco de actores de "Studio Films" se había ensanchado, contando en sus filas, junto a Pepe Font y la estrella Lola Paris, con otras primeras figuras de la escena muda como las famosas hermanas Elena y Tina Jordi, Alberto Martínez, Ernesto Treves, Baltasar Banquells, Julián de la Cantera, Trino Cruz, Carolina López y la niña Reiggini.

En 1917 "Studio Films", como el resto de las productoras, produjo poco (37): se estrenaron "Regeneración" y "Humanidad" (filmadas el año anterior), y un par de reportajes sobre corridas de toros. "La herencia del diablo" fue realizada en 1917, pero no se estrenó hasta febrero de 1918.

(36) "Arte y Cinematografía", nº 150-151 (15 y 28-2-1917) pag. 9.

(37) Creemos que la baja generalizada de producción de films en 1917 fue debida a dos factores: primero, la serie de importantes conflictos sociales y políticos que vivió Barcelona en aquel año y que debieron afectar al ritmo de trabajo en las empresas cinematográficas; segundo, las dificultades para la adquisición de película virgen.

Después de un recorrido ascendente por los géneros cinematográficos del momento -que iba desde el corto cómico hasta el drama social, pasando por la comedia y el melodrama-, a "Studio Films" sólo le faltaba llegar al cine de aventuras en episodios. Los directores de la casa y Domènec Ceret lo intentaron en la última película que éste dirigió para "Studio Films": "La herencia del diablo". Alcanzó este film los 6.500 m., repartidos en 8 episodios. El argumento de S. Ardevol se presentaba como continuación de "La loca del monasterio", por más que el hilo de continuidad era muy débil. Aunque su filmación se hiciera en poco tiempo (febrero-marzo de 1917), su presentación al público se demoró casi un año. Para colmo, a la semana del estreno en el Salón Cataluña, hubo de ser retirada por orden gubernativa por haber dado el nombre de "Adolfo Marsillach", conocido político radical anticatalanista, al más malvado de la película. Probablemente volvió a las pantallas una vez subsanado el problema que ocasionó la prohibición gubernativa. Pero lo cierto es que "Studio Films" evidenciaba una primera crisis de producción en 1917 y que Domènec Ceret parecía haber llegado al límite de sus posibilidades como director de cine.

A finales de 1917 Domènec Ceret abandonó la "Studio" y concluyó su carrera como director de cine, reintegrándose con toda probabilidad al mundo del teatro (38). Su figura ha pasado con poco relieve a las historias de nuestro cine. Pero ya es hora de reconocer que, aunque no pasó de ser un actor y realizador modesto, su obra cinematográfica fue fun-

(38) Domènec Ceret murió en Barcelona de un ataque de hipertensión el día 27 de noviembre de 1922, a los cincuenta y siete años de edad.

damental para la cimentación de la más sólida empresa productora de aquellos años.

Después de la crisis de producción del año 1917, "Studio Films" decidió una reestructuración a fondo de la empresa y un relanzamiento de su cine. Bien se puede hablar con este motivo de una "segunda etapa de la 'Studio'". Dejó Ceret la dirección artística e inmediatamente Solà y Fontanals contrataron a uno de los más prestigiosos directores catalanes de entonces: Juan María CODINA (39). Su trayectoria en el cine barcelonés por entonces ya era larga y su experiencia como director estaba de sobras garantizada.

Juan María CODINA desde 1905 se dedicaba en Barcelona a la venta de películas, especialmente las de los Cuesta de Valencia. Esta casa valenciana fue probablemente la que primero le propuso el camino de la realización cinematográfica, llamándole a participar en la dirección de

(39) En los libros de historia del cine existe confusión sobre el nombre de CODINA: José María o Juan María. En la mayoría de los casos se le cita como "José M^a"; pero en los documentos de la época, aunque no deja de darse la misma confusión, predomina el nombre de "Juan M^a" y así se refieren a él las personas más allegadas; por eso yo he optado por llamarlo siempre con este nombre. Pero es ésta, cuestión de poca monta. Aprovechemos la ocasión para dejar constancia de que la figura de CODINA en nuestro primer cine necesita y merece un estudio monográfico a fondo.

"El ciego de la aldea" (1906) y "El pastorcillo del torrente" (1908) (40).

En Barcelona Codina durante los años 1908-1910 debió mantener estrecha relación con la empresa Diorama. Era amigo del director de esta casa, José M^a Bosch, quien le propuso compartir la dirección de algunas películas con Fructuós Gelabert. De esta manera "Films Barcelona" (de la empresa Diorama) separaba dirección técnica y dirección artística con el fin de cuidar la realización de obras con carácter de arte. Juan M^a CODINA se encargó entonces de la dirección artística en "María Rosa" (1908) y "Amor que mata" (1909), en colaboración con Gelabert.

De nuevo en Valencia, trabajó en la dirección de bastantes films producidos por la casa Cuesta en los años 1910-1914: "Los siete niños de Ecija" y "La lucha por la divisa" en 1910 (o 1912); "La barrera número 13", "El lobo de la sierra", "Amor de bestia" y "Caín moderno" en 1913; y, entre otros documentales y reportajes, una famosa cinta taurina que recoge largamente el mano a mano de Joselito y Belmonte del año

(40) Sobre este punto hay discrepancia entre los historiadores: En "Breu Història del cinema primitiu a Catalunya" del "Equipo Fructuós Gelabert" (Barcelona, Ed. Robrenyo, 1977, p. 48) se pone a J.M. Codina como director de "El ciego de la aldea" (1906), y se mantiene la misma opinión en un artículo de A. ABELY M. ROELENS en el que analizan dicha película en "Cahiers de la Cinémathèque", nº 29 (Perpignan: Hiver, 1979, pp. 170-172). En cambio, Ricard BLASCO en "Introducció a la Història del Cine Valencià" (Ajuntament de València 1981, pp. 15-16) da como autor de "El ciego de la aldea" a Antonio Cuesta y data la primera película de Codina para Cuesta en 1910.

1914 en la Plaza de Valencia.

Cae fuera de nuestro objetivo comentar la producción de los Cuesta en Valencia y la labor que con ellos realizó Juan M^a Codina. No obstante, para dar una idea sobre el estilo y la orientación del cine de este director, he aquí lo que, según Porter, pudo muy bien asimilar de los rasgos propios de la productora valenciana en que trabajó: "La producció dels Cuesta tenia dos qualitats reflectides en els dos tipus de films que realitzaren. Des dels primers documentals se'ns mostren com un mirall de les coses del País Valencià. Aquest amor per les coses pròximes ajudà a la consecució d'un realisme emparentat amb la novel·lística valenciana. Per altra banda, s'enfocava encertadament la col·locació comercial de les cintes..." (41)

En 1914 Codina, como representante de la casa Cuesta, participó en la empresa barcelonesa "CATALÒNIA" (domicilio social: c/ Tallers, 76), que fue un intento fallido de apoyar algunas productoras que a duras penas pudieron sobrepasar la crisis de los años 1911-1913. Entre ellas, junto a "Cuesta", se encontraban también "Films Barcelona", "Solà-Peña" y "Tibidabo Films". Pero "Catalònia" ni pudo mantenerse como empresa productora ni como distribuidora.

En febrero de 1915 Arturo CARBALLO y Bernardo PRADES fundaron la casa editora "CONDAL FILMS", que instaló sus dependencias

(41) M. PORTER. Història del cinema català. o.c. pag. 91-92.

en una céntrica torre situada en Diagonal, 482, casi frente a Rambla de Cataluña. Esta casa contrató como director artístico a Juan M^a Codina, quien realizó en el verano de aquel año dos películas dramáticas cuya protagonista fue la famosa bailarina y artista de variedades Tórtola de Valencia: "La Pasionaria" y "Pacto de Lágrimas". Se hizo de ellas un importante despliegue propagandístico y sus estrenos fueron favorablemente comentados por la crítica. Más popularidad dio a Codina "El signo de la tribu" (4.500 m.), filmada también con "Condal Films" en otoño de 1915 y una de las primeras películas de episodios realizadas en nuestro país (42). El operador de los films de la "Condal" fue Juan Solà Mestres -precisamente la fotografía fue el aspecto más elogiado por los comentaristas- y el haber trabajado juntos influyó sin duda en que Juan Solà -más tarde, ya al frente de "Studio Films"-, confiara a Codina la dirección artística en la segunda etapa de esta productora.

En 1916 Codina dejó la "Condal Films" y con su marcha se cerró la actividad productora de esta casa (aunque la liquidación total de las existencias no se llevó a cabo hasta abril de 1919). El mismo año, J.M. Codina pasó a colaborar con Albert Marro en la dirección de la importante obra de "Hispano Films" "Los Misterios de Barcelona", a la que ya nos hemos referido más arriba. Con "El signo de la tribu" y "Los Misterios de Barcelona", Codina se acreditaba como el director más experto en "films de serie", es decir, como el más experimentado realizador

(42) Una crítica muy elogiosa de esta cinta puede leerse en "Arte y Cinematografía", nº 121 (30-11-1915), pag. 42.

del tipo de películas que por entonces estaban de moda y proporcionaban más beneficios económicos. Bien explicable es que, en el momento en que Ceret hubo dejado "Studio Films" -finales de 1917-, Solà recurriera a J.M. Codina para que se hiciera cargo de la dirección artística. Con él comenzaría la fase más brillante de esta productora.

En plena expansión comercial "Studio Films" adquirió por unas veinte mil pesetas las galerías y laboratorio "Boreal Films" de Fructuós Gelabert, situados en la calle de Sants, nº 106. Era un nuevo paso importante en la línea de renovación que emprendía la productora. La inauguración de la nueva galería de la "Studio" tuvo lugar el 22 de mayo de 1918 con asistencia de una amplia representación del cine barcelonés. La coyuntura histórica en aquellas fechas era un verdadero reto para el entusiasmo que se manifestaba: la guerra concluía y la crisis para la industria catalana acechaba tras la puerta.

Signo de los altos vuelos comerciales que tomó la empresa fue también la fundación de "Monopol Films", firma filial que se encargó de la venta de las películas de la "Studio" y que estuvo dirigida por Román SOLÀ MESTRES. Román Solà había tenido a su cargo la distribución de "Hispano Films" desde 1912 y también había desempeñado un papel importante en la administración de "Barcinógrafo". Durante la guerra había viajado por el extranjero, abriendo un amplio mercado a nuestro cine en los países europeos y sudamericanos. La organización comercial de la "Studio" estaba, sin duda, en buenas manos. Pronto dispondría de una extensa

red de agentes y representantes en España y en el extranjero (43).

Si buenos habían sido los comienzos de la primera etapa de "Studio Films", mejores lo fueron en la segunda etapa. Juan Solà -que, como hemos dicho, había estado al frente de "Pathé Journal" en Barcelona- tuvo la feliz idea y el atrevimiento de lanzarse a editar la "Revista Studio", informativo cinematográfico que apareció en enero de 1918 con periodicidad semanal (en sus primeros números) y que llegó hasta 1920. La acogida fue extraordinaria. Juan Solà efectivamente estaba demostrando que entendía de cine, que sabía por dónde había que caminar y que tenía el coraje de ir abriendo paso en medio de una producción nacional que ciertamente no destacaba por su atrevimiento. En unos dos años de existencia la "Revista Studio" alcanzó más de cincuenta números. No son muchos -y desgraciadamente casi ninguno se conserva-, pero son más que suficientes para testimoniar un esfuerzo importantísimo por actualizar nuestro cine documental según modelos que las grandes firmas extranjeras hacía tiempo que venían explotando (44).

(43) Una lista de agentes y representantes de "Studio Films" en diferentes poblaciones puede verse en mi tesina de Licenciatura (o.c. pag. 102-103). Román Solà estuvo al frente de esta red comercial hasta que cerró la "Studio", y después fue jefe de distribución en España de las casas "Goldwyn Corporation", "Metro Goldwyn Mayer" (1924-26), "Exclusivas Diana" (1926) e "Hispano-American Films Universal" (1931).

(44) Puede verse información sobre el contenido y algunas características de "Revista Studio" en "Arte y Cinematografía" nº 172 (15-1-1918), pp. 30-31.

La labor de Juan M^a Codina con "Studio Films" se inició con dos largas películas de serie, estrenadas en octubre de 1918, "Codicia" (9.500 m. en 14 episodios) y "Mefisto" (9.500 m. en 12 episodios). Dos superproducciones, diríamos hoy, que obedecían a los cánones del film de aventuras, tan extendido en la época. De ellas afirma Miquel Porter que "representaren els encerts comercials més importants i les obres més aconseguides del gènere en el cinema català. Dosificats els efectes i perfeccionats els elements de presentació, les inversemblances cediren davant la boníssima interpretació i el ritme estudiat. El públic reaccionà a favor de la Studio i durant molt de temps li atorgà el mateix crèdit que tenien les firmes estrangeres". (45)

El público de entonces, tan fiel al cine, se encargaba de asegurar el rendimiento económico de estas cintas, acudiendo semana tras semana a contemplar cómo los malvados parecían triunfar, hasta que se imponía por medio de un héroe justiciero la razón del bien, que siempre era la razón del débil.

En los nuevos films de la "Studio" empezaron a aparecer también nuevos actores, que progresivamente iban desplazando a los anteriores. Todavía seguía de primera estrella Lola Paris, pero ya empezaban a apuntar los astros de una nueva constelación, entre los que destacaban Bianca VALORIS, Baltasar BANQUELLS, Ramón QUADRENY, Julián de la CANTERA y Silvia MARIATEGUI.

(45) Miquel PORTER, "Història del cinema català", o.c. pag. 149.

... Y aquí dejamos por ahora a "Studio Films", acabado el año 1918, el año de su renovación, para volvernos a encontrar con ella en la próxima -y última- etapa de nuestro estudio. Pero no queremos cerrar este apartado sin reproducir unas citas que nos dan la semblanza del que fue su director artístico en aquella fase de esforzados intentos y merecidos triunfos, Juan M^a Codina. Helas aquí:

"J.M. Codina fou l'introductor d'una dinàmica fins aleshores desconeguda al nostre cinema. Les seves cintes tenen un nervi especial. Home realista, com ja ho havia demostrat en els films elaborats per a la Cuesta..." (46)

"El señor don J.M. Codina es un señor todo nervios, todo genio y todo entusiasmo por la cinematografía. El señor Codina es un hombre bastante conocido en el mundo de los films, que ve las películas con claridad de entendimiento, que se halla adornado de una vista tan fina, tan sutil y tan clara, que ni un solo detalle, por muy insignificante que sea, se le pasa inadvertido. Conoce bastante la técnica, maneja la idea con facilidad y enjuicia bastante bien las obras". (47)

"Pequeño, flaco, desaliñado en el vestir, mal peinado siempre, la color macilenta, los ojos saltones, el bello colgante y como sediento bajo el hirsuto bigo-

(46) Miquel PORTER, o.c. pág. 95.

(47) RUIZ MARGARIT en "Arte y Cinematografía", nº 103 (28-2-1915) pag. 42.

te recortado según la moda yanqui, la voz amistosa y regañona a la vez; este Codina es un admirable director de teatro. Puesto a trabajar, sus nervios se desatan y todo su cuerpo se alebra, se estira, se retuerce en una indescriptible torsión de músculos. Visto desde lejos, los brazos en alto, el cuerpo inclinado hacia adelante y las piernas en flexión, más que dirigir un ensayo, parece tirar al florete. No contento con decirle a los actores cuanto deben hacer, les sigue paso a paso en todas sus expresiones y actitudes, afligiéndose, llorando o indignándose o forcejeando, etc., etc. según las circunstancias. Estas tempestades emotivas, prolongadas durante tres o cuatro horas, le acaloran y deprimen..."

(48)

B. OTROS REALIZADORES Y PRODUCTORAS.

- a) Realizadores italianos en Barcelona: Godofredo MATELDI ("Cabot Films" y "Estrella Films") y Mario CASERINI ("Excelsa Films").

Ya hemos dicho que la producción cinematográfica barcelonesa empezó la Guerra Mundial bajo el signo del influjo italiano y la acabó

- (48) Eduardo ZAMACOIS -que había trabajado con Codina en la filmación de su novela "El otro" (1919)- traza este retrato en un artículo titulado "Yo, actor", publicado en "El Mundo Cinematográfico", nº 11 (11-3-1920), pag. 13.

con los primeros síntomas de la invasión del cine americano. Junto a las grandes productoras de que hemos tratado en el apartado anterior ("Hispano Films", "Barcinógrafo" y "Studio Film"), que se mostraron sincretistas en su producción, hubo otras que fueron más fielmente imitadores del cine italiano. A éstas y a sus directores artísticos nos referimos brevemente aquí para verificar hasta qué punto el influjo del cine italiano se realizó de manera directa.

En 1913, según vimos en el capítulo anterior, la casa romana "Cines" estableció una filial en Barcelona, la "Film de Arte español" para filmar películas de ambiente español según el estilo italiano. En aquella ocasión vinieron dos personas que continuaron trabajando en casas barcelonesas durante los años de la guerra: Giovanni DORIA, director y operador, y Godofredo MATELDI, actor y, más tarde, director. Doria durante el período que ahora estamos estudiando fue el fotógrafo de las películas de José de TOGORES con "Segre" y "Emporium Films", y en 1916, después de Salvador Castelló, trabajó con Murià en las últimas cintas de "Barcinógrafo". Godofredo MATELDI pasó de actor a director de escena tras la breve experiencia de la casa "Cines" en nuestro país.

Las primeras películas dirigidas por MATELDI fueron producidas por la casa "CABOT FILMS", que llevaba bastante tiempo inactiva -como productora, no como distribuidora- desde su interesante lanzamiento con Narcís Cuyàs (en 1910) y Fructuós Gelabert (en 1911). La ocasión de la guerra también tentó a Andreu Cabot i Puig, quien abrió su magnífica galería de filmación en Aragón 249 en abril de 1915 y contrató como director artístico a Godofredo MATELDI. Pero no fueron muchas ni

de especial interés las películas que editó la casa "Cabot" en su reaparición: En otoño de 1915 se hizo "Redención"; durante 1916, "La mejor venganza" y "El secreto de una madre"; y a comienzos de 1917, "En pos de la ilusión". Todas ellas, dentro de los cánones del melodrama, pasaron sin pena ni gloria, destacándose la interpretación de Carmen VILLASAN y Ramón QUADRENY, que protagonizaron estos films.

A comienzos de 1917 Godofredo MATELDI dejó la casa "Cabot" y se puso al frente de una "Academia Cinematográfica" que abrió "Segre Films" en la calle Lauria nº 12. Por aquellas fechas se había extendido por Barcelona la fiebre de las "academias cinematográficas", donde acudían los jóvenes deslumbrados por las glorias del cinematógrafo. La de Mateldi no cabe duda que se distinguió por su enseñanza "a la italiana" en todos los detalles de ambientación e interpretación o "pose". Lo más curioso es que se garantizaba trabajo a todos los alumnos matriculados en el curso. Ello se conseguía mediante el sistema de fundar una productora, "ESTRELLA FILMS", que sólo se dedicaba a realizar películas interpretadas por los alumnos de la Academia, encabezando siempre el reparto Margarita Marín, la alumna más aventajada del grupo. La dirección, por supuesto, estuvo siempre en manos de Mateldi.

"Estrella Films" en 1917-1918 editó algunos films melodramáticos cargados de tópicos, propios de un género que ya estaba pasando de moda: "Pero el amor venció", "Amor parricida", "Los aventureros del crimen", "El bastardo", "Culpa y expiación", "La mano roja" y "Nobleza de alma". Algún crítico llegó a quejarse de que estas cintas, no sólo tenían los defectos propios de la falta de profesionalidad de sus intérpre-

tes, sino que además estaban poco cuidadas en la redacción de sus rótulos. A nosotros nos interesan como muestra del influjo directo italiano sobre el cine barcelonés de esta época.

Pero mucho más interés tiene el hecho de que un importante director italiano, MARIO CASERINI, pasara una temporada en Barcelona filmando seis películas con una productora que se fundó a tal efecto, la "EXCELSA Films". Italia había entrado en guerra en mayo de 1915 sumándose a los aliados. Por este motivo la producción cinematográfica se veía con muy graves dificultades en aquel país, y se entiende que Mario Caserini, al frente de un cuadro artístico encabezado por la famosísima Leda Gys e integrado por otras figuras como Maria Caserini Gasparini, Paolo Rosmino y Ernestina Paretto, aprovechase de buen grado la oportunidad de venir a trabajar a Barcelona. "Excelsa Films" se puede considerar con pleno derecho en sus primeras producciones una casa barcelonesa, puesto que contó con capital catalán para su financiación, con directores gerentes de aquí -B. Prades y R. Minguella i Piñol- y con algunos actores también de nuestra tierra (49).

Mario CASERINI se había iniciado en la casa "Ambrosio" de Milán, pasó más tarde a la "Cines" de Roma con Carlo Rossi y Enrico

(49) Que "Excelsa Films" es una empresa barcelonesa en su fundación y que Caserini y su compañía vinieron contratados por esta empresa, fundada por B. Prades y R. Minguella, queda repetidamente de manifiesto en las páginas de la Revista "Arte y Cinematografía". Véase, por ejemplo, nº 120 (15-11-1915) pag. 17; nº 121 (30-11-1915) pag. 1, y nº 124 (15-1-1916) pag. 44.

Guazzoni y fue, junto con este último, el más importante director italiano de los años 1910-1920. Cuando llegó a Barcelona, en noviembre de 1915, ya era conocido por nuestro público en obras como **"Los últimos días de Pompeya"** (1913) y **"La Gorgona"** (1914). Su llegada despertó interés, pero fue poco el tiempo que permaneció aquí. En cuatro meses -de noviembre de 1915 a febrero de 1916- filmó seis películas y regresó seguidamente a Italia donde, al parecer, hizo el montaje definitivo de estos films, que volvieron para ser proyectados en nuestras pantallas bastante más italianos de lo que habían salido. Sus títulos eran: **"Amor enemigo"**, **"Pero tu amor me redime"**, **"¡Como aquel día!"**, **"Flor de otoño"**, **"La vida y la muerte"** y **"¿Quién me hará olvidar sin morir?"**. En todos ellos fue el operador Angelo Scalenghe.

A Italia se marchó también Ramón MINGUELLA PIÑOL y a Italia (Turín: vía Magenta, 23) se trasladó la central de la casa "Excelsa", dejando en Barcelona una sucursal en Consejo de Ciento 355. Minguella -que ya desde antiguo era representante en Barcelona de la casa italiana "Savoia Films"- estableció en Turín un importante puente por donde pasaron películas españolas hacia Italia y películas italianas hacia España. Así lo confirman los anuncios de propaganda insertos en las revistas especializadas barcelonesas y una nota del comentarista de "Arte y Cinematografía" en que se dice: "De cuanto me dijo deduzco que el señor Minguella ha constituido algo que es muy necesario en el comercio cinematográfico italo-español. Fundó su 'Excelsa Films' y vino a Italia con dos importantes fines: tirar aquí la estampación y universalizar en lo posible la marca, ha-

ciendo de Torino el centro de exportación" (50). Además de una importante labor de distribución, "Excelsa Films" continuó en Italia produciendo películas propias, italianizándose por completo cuando en el verano de 1918 cerró la sucursal barcelonesa.

b) La influencia italiana en José de TOGORES ("Cóndor", "Segre", "Argos", "Empòrium" y "Dessy Films").

La imitación más fiel del cine italiano de la época en lo que tenía de lujo, de presuntuosa grandeza y de recurso a "divas" y primeras figuras de la escena, corresponde en nuestro país a la obra cinematográfica de José de Togores.

José de TOGORES I MUNTADAS (Barcelona 1868-Saint Tropez 1926), el padre del pintor "noucentista" José de Togores, después de haber sido deportista, coleccionista y mecenas, se dedicó a dirigir películas. Su actividad como cineasta se extiende de 1914 a 1917, con un total de quince films.

Vaya por delante el juicio global que sobre su obra da Miguel Porter en la "Història del cinema català":

(50) "Arte y Cinematografía", 15 y 30-9-1917, pag. 36. Los anuncios a que me refiero pueden verse en la misma revista, nº 159 (30-6-1917) pp. 36-37 y nº 184 (15-7-1918) pp. 28-29.

"... el conjunt de l'obra de Josep Togores es posà sota el signe de la qualitat. Cercà sempre els millors actors per a papers de majors ambicions. Intentà el film d'altas esferes i de salons i es cregué cridat a empreses extraordinàries. I, malgrat tot, no aconseguí pas superar les gestes dels contemporanis. Gairebé, jutjat a distància, quedà a menys altura, ya que, amb una tècnica no pas superior, es serví de temes poc reals o, si es vol, poc cinematogràfics, i el conjunt resultà en evident desarmonia d'intencions i solucions. Malgrat això, l'interés de la seva obra és innegable" (51).

Completamente de acuerdo con esta valoración de Miguel Porter. José de Togores pretendió muy altos vuelos, se lanzó a la búsqueda de grandes figuras, gastó mucho dinero en sus films, trasladó toda la compañía por Cataluña, Andalucía y Madrid, consumió muchos metros de película... pero los resultados económicos y artísticos no respondieron a tan elevadas pretensiones.

Su primera película fue filmada en febrero o marzo de 1914. Se trata de la versión cinematográfica de la obra de teatro de Angel Guimerà titulada "La festa del blat" (1800 m.), única producción de la firma "CÓNDOR FILMS" (o "España Gráfica"). Este film mereció calurosos elogios el día de su estreno de gala en el cine Ideal, el 2 de julio de aquel mismo año, al que asistieron el autor de la obra, Santiago Rusiñol y Enric Borràs. Ya hemos comentado cómo Guimerà en aquella ocasión escribió a Togores una carta expresándole su satisfacción y su felicitación por la pe-

lícula. Sin duda, la labor fotográfica de Juan Solà contribuyó al éxito del film.

Pero Togores abandonó enseguida el camino de un cine nacional y sus exigencias temáticas y estéticas, para precipitarse en los brazos de un cine melodramático sensacionalista. Con "ARGOS FILMS" realizó en 1914 "La danza fatal" (1200 m.), cuyo truculento argumento ya nos dice bien a las claras cuál será el tipo de cine que cultivará en los años siguientes (52). Encabezaba el reparto la célebre bailarina Pastora Imperio, y seguía una lista de nombres destacados como Lola Arquimbau, Consuelo Soriano, Emma Mariotti, Edouard Giraudier, Alfonso Tormo, José Vico, Domènec Ceret, Argelagués, etc...

Acabada la filmación, hubo problemas entre Togores y el director de la "Argos", José Carreras, y aquél se negó a reconocer como suya "La danza fatal" porque no se la había dejado ultimarla a su gusto, debiendo encargarse el operador Ramón de Baños del montaje definitivo. Con "La danza fatal" empezó y acabó la vida de "Argos Films".

(52) Tras la muerte de un contrabandista y su mujer, sus tres hijos pasan a manos de un malvado "hércules" de un circo, de quien consiguen escapar: una, haciéndose artista, otra, bailaora, y el niño, ahijado por un marqués. El reencuentro es en un music-hall, donde una hermana acude a felicitar a la otra por su éxito y el hermano -claro está, ignorante de la verdadera situación- va a solicitar la mano de su hermana artista. Finalmente, la bailaora muere, la artista se casa con un médico y el marquesito entra en un convento.

Dos películas y dos productoras había acabado Togores, cuando nació en octubre de 1914 la productora que parecía hecha a la medida de este director: "SEGRE FILMS". Eran socios fundadores los señores Pau Nobell, Alfons Chopitea, Mauricio Donoso Cortés y Francesc Estrada. Mientras trabajó Togores con la "Segre", fue gerente de la empresa Alfonso CHOPITEA.

La primera película de "Segre Films" fue "La pescadora de Tossa" o "Amor de pescadora", dirigida por José de Togores y fotografiada por Giovanni Doria en noviembre de 1914. Estaba acabada en enero de 1915 y, después de algunos retoques, se pasó en pruebas definitivas en abril de este año. El asunto era un drama ambientado en un pueblo marinerero sobre argumento de Marquina, y los actores principales fueron Lola Paris, Gerardo Peña, Lola Ojeda, Domènec Ceret y Luis Alcalde. Comenzaba con esta cinta la relación de Togores con el operador italiano Giovanni Doria, que marcaría prácticamente toda la producción en adelante. Comenzaba también la costumbre de esta casa de salir fuera de Barcelona a filmar sus películas en ambientes naturales.

• Poco o nada tuvo que ver Togores en la segunda película de la "Segre", cuya filmación fue confiada excepcionalmente a Fructuós Gelabert al margen de lo que estaban haciendo Togores y Doria (53). Era "El cuervo del campamento" (1900 m.), basada en un melodrama de Valentín

(53) Así lo afirma expresamente Gelabert en sus memorias (cap. X: revista "Primer Plano", 26-1-1941).

Gómez y Félix González Llana titulado "El soldado de San Marcial" que contaba un episodio novelesco de la guerra de la Independencia. El asunto, un drama histórico, distaba del tipo de cine que pretendía Togores y, en cambio, respondía por completo al estilo de Gelabert. El esfuerzo de vestuario y ambientación (doscientos soldados pertrechados con armas y trajes de la época, incendio de un antiguo pueblo junto a Balaguer, etc...) fue considerable y demuestra que la productora contaba con medios económicos para hacer cine de elevado coste. Lo curioso del caso es que en las mismas fechas o quizás unos días antes (noviembre de 1914) Adrià Gual estaba filmando el mismo asunto para "Barcinógrafo" bajo el título de **"El calvario de un héroe"**. ¿Cómo y por qué esta coincidencia? No lo he conseguido averiguar.

Todavía no se habían vendido las dos primeras cintas de "Segre Films", cuando Togores, Doria y su "troupe" se desplazaron a Andalucía para realizar un par de películas ambientadas en aquellas tierras. Algunos comentaron públicamente que el viaje fue más de turismo y placer que de trabajo. No nos corresponde a nosotros dilucidarlo (54). Pero lo cierto es que en "El Noticiero Granadino" del 4 de febrero de 1915 apareció la siguiente nota:

"Traen los periódicos de casa varias notas, una de las cuales me resisto a dejar sin comentario. La im-

(54) Véase sobre el particular el sabroso y cáustico artículo de Ruiz Margarit en "Arte y Cinematografía", nº 102 (15-2-1915) pp. 28-31, que, sin duda, molestó enormemente a Togores.

presión de la película "Cañí" en mitad de la Acera del Casino.

¡Señor don Luis Soler, respetable amigo y excelente gobernador civil! ¿No puede usted, como ha hecho su compañero de Córdoba, impedir que las costumbres andaluzas se involucren al sacarnos en "cinta" vestidos a lo terno, bailando en los velatorios y cortando el pescuezo al prójimo con tamaña navaja de muelles afilada al pie de la Torre? ¡Señor Gobernador! Granada no quiere hacer el ridículo y esa catalana "gente" de las cintas 'cañises' ofreció confeccionar 'exclusivamente' películas de paisaje. ¡Valiente paisaje!

El testimonio es bastante significativo -y para mí, andaluza de nacimiento, doblemente interesante-. Las películas de que se trata fueron "La otra Carmen" (recuérdese que Doria con "Films de Arte Español" había realizado ya una "Carmen" en 1913, aparecida a comienzos de 1914) y "Más allá de la muerte". Poco rentables fueron para la productora, y a finales de septiembre de 1915 todavía dormían sus negativos en los laboratorios de la casa.

A la excursión por Andalucía siguió el contrato de la famosísima pareja de actores madrileños María GUERRERO y Fernando DIAZ DE MENDOZA, los más cotizados de la época. Ellos protagonizaron bajo la dirección de Togores dos películas para la "Segre" en la primavera de 1915: "El regalo de bodas" y "Los muertos viven" (o "Un sólo corazón"), la segunda con argumento y co-dirección del dramaturgo y poeta Eduardo MARQUINA. Alcanzaba Togores la cima de sus aspiraciones en el mundo del celuloide; llegaba a la meta del más suntuoso cine italiano. Buena

prueba de ello es un comentario que hace de "Los muertos viven" la revista barcelonesa "El mundo cinematográfico" en el que se nos informa que el insigne Sorolla (¿el pintor?) había puesto a disposición de la casa editora su magnífica casa-jardín y que también prestó el duque de Montellano "el magnífico parque de su suntuoso palacio de Madrid", que se filmaron escenas en el Alcázar de Sevilla y en las ruinas de Itálica, que los muebles habían sido realizados al efecto según diseño de la pareja Guerrero-Mendoza, que María Guerrero lucía en la película nada menos que catorce trajes (cuando en aquella época nuestros actores sólo llevaban uno, que era además el suyo propio) diseñados por el famoso modisto parisién Paquin y que el collar que acompañaba a los trajes valía nada menos que 120.000 pesetas... (55). Mas el comentarista de "Arte y Cinematografía" no se dejó encandilar por tanta grandeza y decía: "Había, al pensar en sus nombres, dos cuestiones a probar: ¿Contaba la "Segre" con dinero para responder al legendario boato de la escena de Guerrero-Mendoza o no? ¿Se veían éstos bien o no en la pantalla?... Que nos hablen de trajes, de joyas, de "atrezzo", de condiciones, huelga" (56). Y el resultado fue que la pareja Guerrero-Mendoza "no se veía bien en la pantalla", según ellos mismos tuvieron que reconocer y según manifiesta un artículo publicado en "España Nueva" el 15 de marzo de aquel aquel año, firmado por "El Caballero de Casarroja" (57), del que son los siguientes párrafos: "En 'Regalo

(55) "El mundo cinematográfico", nº 70, (25-4-1915) pag. 9.

(56) "Arte y Cinematografía", nº 107 (30-4-1915) pag. 33.

(57) La referencia y glosa a su artículo, que hace Ruiz Margarit en "Arte y Cinematografía" (15-3-1915), tiene una redacción confusa y ha provocado la confusión de los historiadores del cine, que han considerado "El Caballero Casarroja" como una película (ver J.A.Cabero, p.115; M.Porter, p.143, y F.Méndez Leite p.531)

de 'Bodas' se ve la falta absoluta de asunto marcadamente definido, así como la ausencia de dirección escénica. No hemos de entrar a averiguar si lo que vimos era 'intento' de comedia o drama: salta a la vista que dicho 'trozo' de film era un pretexto no más para reflejar con esa fatal fidelidad fotográfica la actitud, el gesto y la 'pose' de nuestros gloriosos artistas... La "Segre Films", editora de esta película, confiada acaso en la repetida circunstancia de tratarse de un ensayo, ha realizado una vulgaridad fotográfica... Quede esta película en la intimidad y que ningún pretexto pueda servir de justificación a su divulgación...". Algo mejor fue el resultado de "Los muertos viven" o "Un solo corazón", pero tampoco fue halagüeño.

Mal debía andar la organización de la "Segre" cuando Ruiz Margarit comentaba: "Yo estoy ya convencido de que "Segre Films" ha sido la primera empresa de agallas en lo del dinero, aunque no sé si, al constituirse, pensó llegar a donde ha llegado. Y ¿no es lástima que en un año de trabajo artístico no hayamos podido ver más que dos películas? Ahí tiene la mar de metros en negativo y no puede desarrollar su labor... ¿No es esto falta de organización? (58). Se invertía más que en ninguna otra casa, se contrataba a primeras figuras, se filmaba con abundancia de medios... pero no se vendía.

En agosto intentó Togores un nuevo género, la comedia cinematográfica, realizando para "Segre Films" "El pollo Tejada" (1500 m.).

(58) "Arte y Cinematografía" nº 113 (31-7-1915) pag. 7.

El argumento era original de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez: un asunto plagado de inverosimilitudes y astracanas, con ribetes de equívocos eróticos. Para su interpretación se recurrió a otro famoso actor de época, Mariano de Larra, que, junto con Lola Paris, Domènec Ceret y la señorita Arquimbau, constituían lo más sobresaliente del reparto: Pero... también hubo que esperar siete meses (abril de 1916) para su estreno.

Finalmente, la película que quiso ser el broche de oro para la "Segre" se llamó precisamente "El sello de oro" (o "Fanatismo de una secta") (1600 m.) y fue un film de aventuras a la europea. Un nuevo género y una nueva protagonista: Stasia Napierkowska, célebre bailarina rusa que había venido a Barcelona para actuar en algunos programas de ópera (59). Se filmó en agosto de 1915, pero tampoco vio la luz pública hasta un año más tarde.

"Segre Films" fue sin duda, un caso singular en la producción barcelonesa de aquellos años, pues contó con capital para realizar ocho grandes películas en menos de un año, en tanto que sólo había conseguido colocar en el mercado dos de ellas en el mismo tiempo. El resultado era lógico y no se hizo esperar. Así lo resume el crítico Ruiz Margarit en un párrafo cargado de ironía agresiva:

"Habládes ahora a esos señores accionistas de 'cuervos'

(59) Según Luis CABAÑAS GUEVARA ("Biografía del Paralelo"; o.c., pag. 133) la Napierkowska había venido ya antes a Barcelona, en 1912, acompañando a Max Linder.

que les han podido sacar los ojos, de 'pescadoras' de gangas, de 'pollos tísicos', de un 'corazón' que no late ni con el calor del amigo Muntañola, ni aun con el oxígeno de sus pesetas; habladles de ese 'sello' móvil y de toda aquella labor andaluza con piqueros y encerronas, y os dirán: Todo eso está bien, pero estamos parados y a oscuras. Hemos aceptado la dimisión de nuestro director gerente, por imperiosa necesidad de nuestro vivir, y, si triunfadores, como se ha dicho, estamos al fin caídos" (60)

Efectivamente, en septiembre de 1915 llegó la crisis para la empresa. Dejó la gerencia el señor Chopitea (que fue sustituido por D. Mauricio Donoso Cortés) y abandonó la casa Togores y su inseparable operador, Giovanni Doria. El resto ya fue dar salida a las existencias y realizar sólo una nueva cinta ("Amor y lágrimas", dirigida por Mateldi en 1916). En marzo de 1918 se anunciaba la subasta judicial de todos los bienes de la "Segre", entre los que se encontraba el negativo de "Un solo corazón" (61).

José de Togores y Giovanni Doria entraron a continuación, como director artístico y fotógrafo respectivamente, en una nueva productora, de la que eran distribuidores en exclusiva y promotores los hermanos

(60) "Arte y Cinematografía" nº 116-117 (15 y 30-9-1915) pag. 10.

(61) En esta empresa hubo una amplia participación de capital de la ciudad de Balaguer (Lleida), de donde era su principal accionista, el señor Pau Nobell. Sin duda por este motivo se adoptó el nombre de "Segre Films".

Francisco y José MONTAÑOLA, la "EMPORIUM FILMS". Esta nueva empresa se constituyó en diciembre de 1915, con domicilio social en la calle de la Unión nº 22, y su actividad como productora no sobrepasó el verano de 1916. Obsérvese que el nombre de la empresa es de claro sabor "noucentista", de connotaciones greco-mediterráneas.

La primera película de esta nueva casa se tituló "Flor de Arroyo" (2000 m.), fue realizada en enero y estrenada en marzo de 1916 y tuvo buena acogida por parte de la crítica, que destacó particularmente la interpretación de sus protagonistas: Adela Carboné, del teatro de la comedia de Madrid, y Luis del Llano y Emilio Díaz del Romea de Barcelona (62). Parecidas alabanzas obtuvo "La prueba trágica" (1800 m.) en mayo de aquel año, interpretada igualmente por la compañía Llano-Planas del teatro Romea, encabezada por el popular actor Francisco Morano. Siguiéron "Un drama en la montaña" (1800 m.) y "Secretos del mar" (2000 m.), la segunda sobre guión de J. Massó i Ventós (63). Con estas cuatro cintas concluyó la producción de "Emporium Films", empresa que al parecer fue fundada para dar continuidad a la obra de Togores-Doria.

Durante algo más de un año estuvo José de Togores apartado

(62) Véase, por ejemplo, "La Veu de Catalunya" del 25 de enero y 5 de febrero de 1916 (pp. 2 y 4 respectivamente).

(63) Josep Massó i Ventós (Barcelona 1891-1931), poeta, ensayista y autor de teatro, publicó un libro en 1918 con el título "Com es confecciona un film".

de la dirección (del verano de 1916 al de 1917). En esta etapa escribió algunos artículos en la prensa, entre los que destacamos los titulados "Ingerencias equívocas y funestas", para protestar por la falta de confianza de los capitalistas hacia la producción nacional, y "¿Qué debe ser y saber un director artístico?" (64). Este segundo artículo nos da una idea de las elevadas pretensiones de su autor y del ambiente escolar de la Barcelona "noucentista" cuando propone la creación de una "Escuela de Dirección", en la que el futuro director artístico debería cursar los siguientes estudios: "Dos cursos de Fotografía, dos de Lógica y Ética, dos de Geografía e Historia Universal, dos de Historia del Arte, dos de Dibujo Artístico, dos de Arte Escénico y uno de cada una de las materias de Arte decorativo, Escenografía, Arqueología e Indumentaria, estilos, épocas, muebles, etc... Y finalmente, un curso con la máquina de 'prise de vue'". Todo un proyecto ambicioso que quedaría en el papel.

La última película dirigida por Togores de la que tenemos noticia es "El golfo" (o "El último beso") (2000 m.), realizada en el otoño de 1917 y estrenada un año más tarde, de la casa "DESSY FILMS". Esta productora -también de película única, como tantas otras- fue fundada en agosto de 1917 por D. Fernando DESSY MARTOS en Aragón 249, y cerró sus puertas definitivamente en marzo del año siguiente. Participó como actor principal en "El golfo" otra figura conocida del público, Ernesto Vilches.

(64) El primero se publicó en la revista barcelonesa "El cine" (nn. 242 y 243, septiembre 1916, pag. 9) y el segundo en la madrileña "El cine español" (nº 7, septiembre 1916).

Concluye así la obra cinematográfica de José de Togores que, según decíamos al principio de este apartado, se desarrolló bajo el signo de una pretendida grandeza y la imitación del drama "de mundo" italiano. En el fondo trataba de pasar al cine los rasgos propios de la "alta comedia" burguesa, a aquellas alturas ampliamente superada por las vanguardias modernistas.

c) Noticia de estrellas fugaces.

Para completar el panorama que venimos trazando de las empresas productoras barcelonesas y sus directores en el período 1915-1918, hagamos sucinta referencia a otras productoras de corta vida. Ya hemos tenido ocasión de aludir a algunas que no consiguieron sobrepasar la exigua cantidad de cinco films ("Argos", "Condal", "Cóndor", "Dessy", "Emporium"); pero todavía hubo más flores efímeras entre las más de veinticinco casas productoras que existieron en Barcelona durante los años de la I Guerra Mundial.

En 1915 "ADRIÀ FILMS" produjo una sola película, "Noche trágica", pero ni de la película ni de la casa productora tenemos noticia más que la breve alusión de J. A. Cabero en su "Historia de la Cinematografía española" (65).

(65) J. A. Cabero, o.c. pag. 117.

Fructuós GELABERT había construido en 1914 una buena galería de filmación y laboratorios en la carretera de Sants, pero él mismo afirma en sus Memorias que el comienzo de la guerra le fue desfavorable. Fundó "BOREAL FILMS" en 1916 con la colaboración de J.M. Codina, que hizo de agente comercial. De ella sólo conocemos un par de documentales y dos películas realizadas en 1917: "El sino manda" y "El doctor rojo". Los estudios de la "Boreal" se utilizaron en la mayoría de las ocasiones para filmar cintas de otras productoras, y en la primavera de 1918 fueron adquiridos por la casa "Studio Films" en pleno desarrollo. De aquellas fechas hay una nota de prensa en la que se informa que "los señores Gelabert y Marcos han salido para Bilbao para fundar una nueva manufactura de películas: "Gráfica Española Films" (66). Nos consta que Gelabert desde Bilbao realizó reportajes para la "Revista-Studio" de Barcelona.

En junio de 1915 se fundó "FALCÓ FILMS", con laboratorios en la calle Industria, 202, siendo su director artístico M. Catalán, operador Salvador Castelló y administrador Lluís Casademunt. Las primeras cintas editadas por esta casa fueron protagonizadas por Ricardo Calvo y Dorita García el mismo año 1915: "La puerta del mal", "El fantasma negro" y "Pero yo te vengaré". Inmediatamente se dejó de producir y el operador, Salvador Castelló, en 1916 marchó una temporada con Murià a "Barcinógrafo" para pasar después a Madrid con Blasco Ibáñez a filmar "Sangre y arena". En 1917 y 1918 dio la "Falcó" sus últimas señales de vida con dos films cómicos: "Aventuras del 'Noi' de Tona" y "El alcalde

(66) "Arte y Cinematografía" nn. 175-176 (28-II - 15-III 1918) pag.

de Chilindrina".

Especializada en películas cómicas fue la casa "MOMO FILMS" en 1917, que editó una serie del personaje "Cipriano" interpretada por el actor cómico Miguel Mas y dirigida por otros dos populares actores, José Santpere y Alfonso Tormo. A esta serie pertenecen "El monedero de Cipriano", "Cipriano bailarín a pesar suyo" y "¡Vaya un remojón!", que están inspiradas en números cómicos de revistas y variedades. Más interés tienen dos películas de dibujos animados que realizó para la misma casa el famoso caricaturista Joaquín Xaudaró aquel año: "Las aventuras de Jin-Trot" y "Los venenos de Bombay". Se trata de una de las escasas muestras del dibujo animado en nuestro cine.

De 1917 es otra productora, la "MUNDIAL FILMS", que fue creada por Narciso Zaragoza para editar una única película, "La verdad", escrita y dirigida por Josep Massó i Ventós e interpretada por Blanquita Suárez y Pepe Portes.

Dos pintores también se animaron a realizar una película cómica titulada "Nubes de verano" o "El veraneo de las de Peláez", estrenada en febrero de 1917. Uno de ellos, Montfalcón, hizo de director de la empresa, y otro, Jemzarrén, de director de escena, en la productora que a tal efecto crearon, y que llevó el sonoro nombre griego de "NIKÉ FILMS". Hizo de operador Giovanni Doria.

Apenas sabemos nada de otra casa creada en el fecundo año 1917 y que llevaba el mismo nombre de la anterior, pero en versión hispa-

na, "VICTORIA FILMS". Sólo tenemos la breve noticia de que su director fue Valentín Rodríguez, el operador Lorenzo Canut y su primera -y única- película se tituló "Enconos".

La "SOCIEDAD ANONIMA SANZ" debió ser una continuación de la conocida "Argos Films". Estuvo situada en Paseo de Gracia 103 y fue dirigida por los señores Sanz y Castelló. Editó una película, "Voluntad que vence", y compró la exclusiva de otras, como "El doctor rojo" y "La verdad".

Todavía en 1917 hay referencias de que una nueva casa, "SO-
LER Y CALSINA", preparaba la edición de un noticiario que se llamaría "Información Española" y que probablemente no se llegó a realizar. Se decía también que aparecería una nueva casa productora llamada "MAGNA FILMS" y que Francisco Peris Mencheta, el destacado periodista fundador del "Noticiario Universal", proyectaba fundar otra con el nombre de "O-
LYMPIA FILMS", domiciliada en Rambla del Centro nº 7, cuyo operador sería Alfredo Gil.

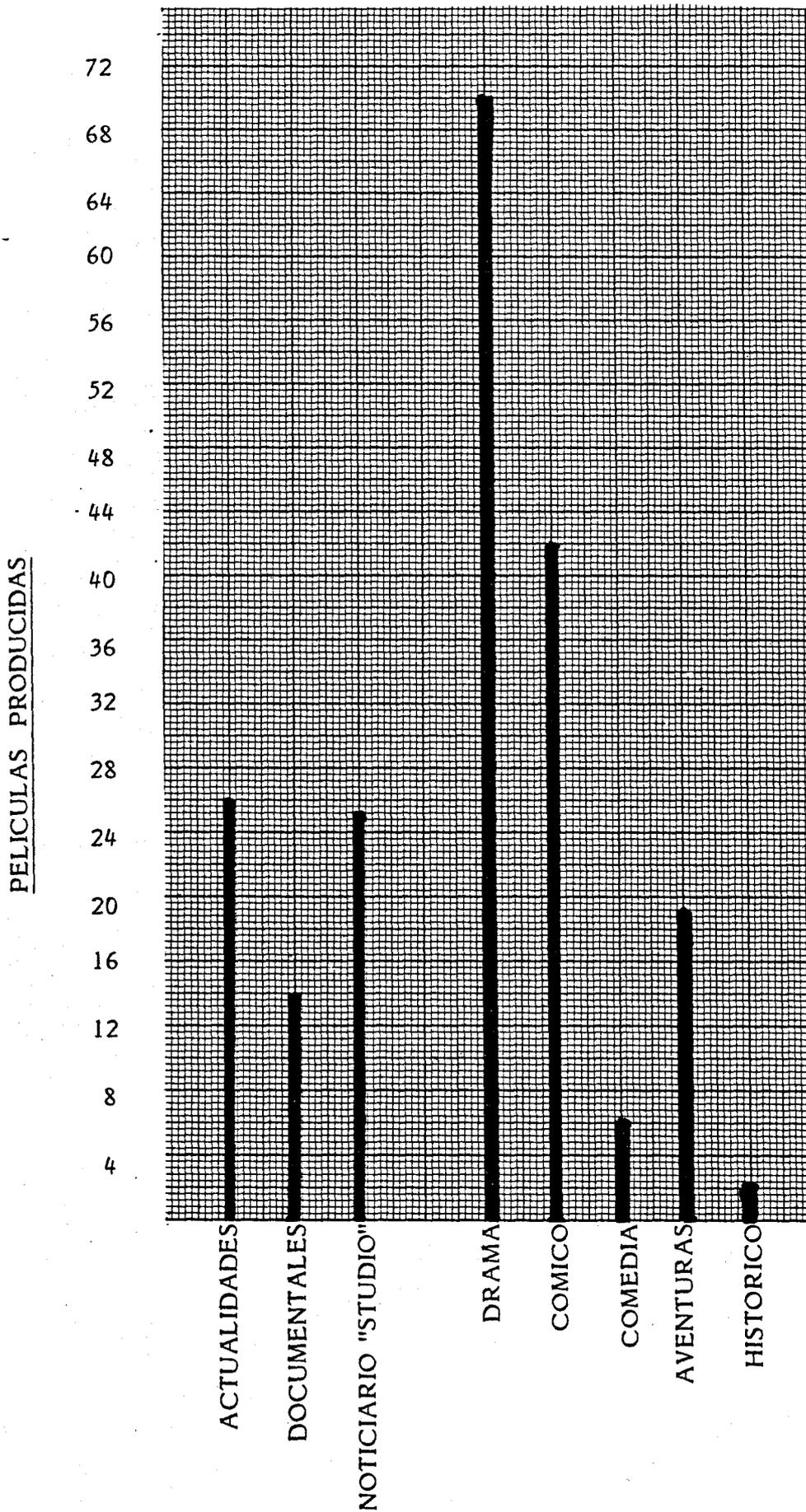
"ARMANDO FILMS" produjo en 1918 una película titulada "Perfidia". Y por las mismas fechas, noviembre de 1918, se fundó la casa "LOTOS FILMS", cuyas producciones pertenecen al período que estudiaremos en la segunda parte de este capítulo.

Llegados a este punto, si miramos hacia atrás y repasamos lo que llevamos dicho sobre la producción en este período y si echamos una ojeada a los apéndices correspondientes, quedaremos sorprendidos y proba-

blemente convencidos de que ésta fue una época dorada para la cinematografía barcelonesa. Pero al mismo tiempo que desfila ante nuestros ojos tan numerosa representación de productoras y directores, se va mostrando igualmente la debilidad y falta de originalidad de muchas empresas. Hay que evitar el doble peligro de olvidar tantos intentos como se hicieron o de sobrevalorarlos, y tenemos que preguntarnos: ¿Cómo es posible que en esta etapa no cuajara una cinematografía sólida y bien orientada? Por más que la respuesta ya se pueda deducir de lo dicho, dejemos aquí la cuestión apuntada y abierta para ser abordada en la visión de conjunto que hemos de hacer al final de este estudio.

3. 1. 3. LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS

A.- VISION DE CONJUNTO PERIODO 1915-1918



	1915	1916	1917	1918	TOTAL
ACTUALIDADES					
Políticas y militares	2	1	2	3	8
Fiestas populares	3	1	-	-	4
Deportivas	1	-	-	-	1
Taurinas	-	2	2	-	4
Otros sucesos	-	1	-	8	9
TOTAL	6	5	4	11	26
DOCUMENTALES					
Regiones y comarcas	1	3	1	-	5
Ciudades y momumentos	1	-	-	-	1
Técnico Industrial	-	-	-	1	1
Científico	1	2	2	2	7
TOTAL	3	5	3	3	14
NOTICIARIO CINEMATOGRAFICO					
	-	-	-	25	25
COMICO	11	22	7	2	42
COMEDIA	-	2	3	1	6
DRAMA					
Drama actual	22	26	12	8	68
Drama Histórico	2	-	-	-	2
TOTAL	24	26	12	8	70
AVENTURAS	2	4	5	8	19
HISTORICO	-	-	1	1	2

Pasando ahora a hacer una visión de conjunto de la producción en el período 1915-1918 según los géneros cinematográficos, si observamos los cuadros anteriores, lo primero que vemos es una inversión en la relación documental-argumental con respecto a las etapas anteriores. Después de un período inicial (1897-1905) en que el predominio del cine documental es claro, continuó la preponderancia del documental sobre el cine de argumento en las dos etapas posteriores: en el período 1906-1910 el reportaje cinematográfico equivalía al 62,4 % de la producción total reseñada y en el período 1911-1914 todavía representaba más de la mitad del total (54,5 %). En cambio, en la fase que ahora consideramos (1915-1918) el cine documental sólo representa un 31,8 % del total, es decir, una cantidad que corresponde aproximadamente a la mitad de los argumentales y la tercera parte de la producción.

Se hacen, pues, más películas de argumento, casi tantas en estos cuatro años como en los veinte años anteriores. Ello confirma bien a las claras que se trata de un "momento de auge", según hemos calificado este período. En cambio, lo que una tabla numérica no nos puede dar es si este "auge" está o no cimentado en unas bases sólidas desde el punto de vista económico y de calidad.

Dentro del cine argumental sigue dándose un acentuado predominio del género "drama" sobre los demás, pues representa exactamente la mitad de los films argumentales (70 películas sobre 139). Junto con el predominio de los dramas, cabe destacar la recuperación del género cómico -tanto el cómico corto como la comedia- que en las etapas inmediatamente anteriores había sufrido un eclipse parcial: el género cómico, natu-

ralmente, no había desaparecido del gusto de los espectadores; sólo hacía falta encontrar la fórmula adecuada para pasar de la simplicidad de las películas primitivas al grado de madurez que había conseguido el cine en los años de la I Guerra Mundial. Finalmente, señalemos cómo los films de aventuras según el modelo europeo van ganando terreno en esta fase, aunque todavía distan mucho de alcanzar al drama, o mejor, melodrama, que continúa siendo el género más cultivado.

B.- ACTUALIDADES Y DOCUMENTALES SE CONVIERTEN EN "NOTICIA- RIO".

¿Qué ha pasado con los documentales?, cabría preguntar al observar el cuadro-resumen de este período. Hay pocos, efectivamente, demasiado pocos.

En primer lugar, sucede que ya no se hace tanta mención de ellos en la prensa, en las revistas especializadas y en los documentos que han quedado de los realizadores. En cierto modo, parece como si el reportaje cinematográfico hubiera obtenido una consideración de hecho "normal", una aceptación de suceso cotidiano, vinculado ya al quehacer anónimo de la sociedad, y esto explicaría por qué no era necesario reseñar títulos y comentarlos como obras singulares. Por este motivo, estamos convencidos, debieron existir muchos reportajes de los que no se ha conservado noticia ni copia. En concreto, creemos que en estos años se hicieron bastantes documentales de carácter científico y técnico, pues el ambiente

cultural de Cataluña, abierto a las innovaciones pedagógicas en los centros de enseñanza, era favorable a la introducción del cine en muchos sectores de las instituciones educativas (67).

Por otra parte, el público ya no acudía al cine, como en los primeros años, para ver una procesión, una llegada o salida de barcos del puerto o un baile de sardanas, sino que iba a los cines en cierta manera como se iba al teatro, para ver una obra de ficción. Sólo algunos documentales y determinadas noticias de actualidad despertaban el interés. Añádese a esto el que los programas de cine se montaban de manera diferente: del "ramillete" de films de 100 a 250 metros, se pasaba a programar una o dos cintas de más de 2000 metros o incluso un solo episodio de una película "de serie", que se podía prolongar en otros cinco u ocho episodios más, de manera que ocupaba la cartelera del local durante un mes. Es evidente que en estas condiciones el reportaje cinematográfico dejaba de ser plato fuerte en una sesión y sólo tenía el papel de entremés.

Es un hecho que tanto empresas como público empezaba a desinteresarse por la cinta documental, y esto se refleja bien claro en el siguiente comentario de la revista "Arte y Cinematografía": "... no son los

(67) Animada por esta idea, he acudido a la Escuela Industrial esperando encontrar rastros de este cine documental perdido. Efectivamente, allí he podido localizar alguna cinta, alguna máquina de proyección antigua y referencias a la importancia que tuvo el cine como medio de enseñanza en aquel centro; pero desgraciadamente no se conserva casi nada del material fílmico y bibliográfico que se utilizó sin duda en aquella época.

alquiladores los que imponen los programas a las empresas; sino las empresas las que, entre tanto como se les ofrece, eligen lo que estiman del gusto del público y para cuando lo estiman ellos necesario. Y se da el caso (...) que las más hermosas naturales y documentarias duermen el sueño de los justos en los almacenes de los alquiladores. Nuestras casas de Barcelona tienen todo lo científico que se produce en el mundo; lo que hay es que el público no lo admite como asunto de espectáculo. Las casas "Pathé", "Gaumont" y "Cines" y muchas más de Europa tienen de todo lo necesario para el 'cine educador'. Las empresas, rara es la que pone más de una cinta panorámica en cada semana, y muchas, en cada mes". (68)

En todo el mundo se estaba experimentando cómo el cine-reportaje se desplazaba del cine-espectáculo para pasar progresivamente a ser una rama importante del periodismo gráfico. En Cataluña esto se sabía como en los otros países, pero hasta ahora Pathé y Gaumont habían mantenido la exclusiva de nuestro mercado en la nueva modalidad de "noticiero cinematográfico". Lo cual era explicable si tenemos en cuenta que, junto a una extensa red internacional de reporteros, contaban estas casas con sucursales muy arraigadas desde antiguo en Barcelona, que suministraban información del interior del país. Pero la guerra -ya lo hemos dicho- hizo que la plana mayor de Gaumont y Pathé en Barcelona tuviera que marchar al frente y que los informativos del exterior llegasen con gran di-

ficultad (69). Esto significaba una ocasión excelente para editar un noticiario cinematográfico realizado aquí. Estaba hecho el hueco en el mercado, sólo faltaba llenarlo.

No obstante, realizar un noticiario con periodicidad semanal o quincenal no era asunto fácil. Se requería un montaje de empresa y unos medios técnicos y económicos que no eran habituales en las productoras españolas. Ya a comienzos de 1917 se habló de que una nueva casa, "Soler y Calsina", proyectaba la edición de un noticiario cinematográfico que se llamaría "Información española"; pero el asunto no pasó de ser un proyecto. La aventura parecía a la medida para dos hombres como Alfredo Fontanals y Juan Solà Mestres, los directores de "STUDIO FILMS", que, además de poseer vista comercial y ambición, tenían una amplia experiencia en la dirección de la "Revista Pathé" en Barcelona. Efectivamente, a finales de 1917 estaba preparada la "Revista Studio", que salió a las pantallas públicas en enero del nuevo año. Sabemos que se editaron más de cincuenta números de este noticiario en los años 1918-1920 -lo que supone un éxito y un esfuerzo mantenido en condiciones difíciles-, aunque desgraciadamente no queda casi nada de aquel material informativo. Ca-

(69) Es significativo el hecho de que prácticamente estaban prohibidas por censura gubernativa todas las películas de la guerra. El motivo que se alegó fue la "neutralidad" española en el conflicto, ya que los espectadores aplaudían o protestaban estos documentales según sus preferencias políticas, y tales actitudes podían llegar más allá de los aplausos o los silbidos (véase "Arte y Cinematografía", nn. 152-153, marzo 1917, que reproduce un artículo de "Cine Mundial" del mismo mes y año).

sualmente se conserva el "Sumario" de lo que fue probablemente el primer número de este noticiario cinematográfico. He aquí la gacetilla de prensa, que reproducimos íntegra:

"NUEVA E INTERESANTE REVISTA DE ACTUALIDADES.

- La "Studio Films" ha presentado con brillante éxito su primera "Información Gráfico-Española". He aquí el cuestionario: Modas, por la señorita Ofelia Briones, que hace un precioso maniquí. Bellezas de España: Toledo famoso e histórico puente de Alcántara. Un partido entre A.F.C. Español y F.C. Madrid.

Madrid en Navidad.- S.M. la Reina Victoria en el reparto de ropas de la Inclusa.- Tres niñas.

Carabanchel.- S.M. el Rey y el Ministro de la Guerra asisten a los ejercicios de tiro de cañón y fusilería contra aviones.- Grupo de S.M., el general Weyler y el Ministro de la Guerra, exclusivo para "Studio".

ARTE FOTOGRAFICO.- Sol de invierno en el Mediterráneo.

Carnet taurino.- Notas de la última temporada de Gallito, etc., etc.

Felicitemos muy sinceramente a la "Studio" (70).

Es evidente que no se puede hablar de desaparición del reportaje cinematográfico en su doble vertiente de noticiario (o actualidades) y de documental. La "Revista Studio" acogió en sus muchos metros de celuloide una extensa información filmada.

Dentro del cine documental de este período se pueden destacar algunas cintas sobre temas de Medicina: las operaciones del ilustre oftalmólogo Dr. Barraquer filmadas por Francesc Puigvert de la casa "Gaumont", una serie de documentales realizados por Ramón de Baños en 1916 sobre operaciones quirúrgicas de importantes médicos barceloneses (como los doctores Cardenal, Martínez Vargas, Ferrán, Corachán, Bonafonte, Vanel, Costa y Barraquer) y otros de la casa "Barcinógrafo" filmados en el laboratorio de Fisiología de la Facultad de Medicina el año 1917 sobre trabajos del Dr. Pi i Suñer. De 1916 son unas "Vistas aéreas de Barcelona", tomadas por el extraordinario operador Francesc Elías, que causaron gran admiración entre el público. También la casa "Gaumont" filmó algunas actualidades barcelonesas, entre las que sobresalen "La muerte de Prat de la Riba" en 1917 (71) y algunos reportajes de 1918, que afortunadamente se conservan hoy en el Archivo Histórico "L'Ardiaca" de Barcelona ("Primera piedra del monumento a Prat de la Riba en Castellterçol", "Cuerpo de baile de Pauleta Pàmies", "Entierro del vizconde de Güell", etc.).

(71) Esta película fue adquirida por la "Mancomunitat de Catalunya", según consta en "Mundo Cinematográfico" nº 12 (1-9-1917), pag. 15.

C.- DE NUEVO, EL CINE CÓMICO.

La película cómica corta que, igual que el documental, había tenido en los primeros años del cine un importante desarrollo y un rango de protagonista, pasó a ser en la segunda década del siglo "acompañante" de otros films de largometraje. Pero así como el documental tenía una función informativa y didáctica y encontraba más dificultad en la aceptación del público, el corto cómico tenía la misión de divertir y despertaba más fácilmente las simpatías populares.

El gran descubrimiento en el corto cómico fue la creación de un personaje, que permitía dar continuidad en diferentes episodios. Indudablemente era más fuerte en el espectador la atracción por el personaje que por los episodios en sí, por lo que un personaje acertado se hacía a sí mismo la propaganda de sus películas.

En España por estas fechas ya se habían popularizado algunos extranjeros: desde las series francesas de "Boireau" (André Deed) o "Bebé" (Abeilard) y las italianas de "Cretinetti" (Deed), "Polidor" (Guillaume) y "Robinet" (M. Fabre), hasta los más famosos cómicos franceses de antes de la guerra, "Rigadín" (aquí "Salustiano") y, sobre todo, Max Linder. Pero la Guerra Mundial supuso la revelación del cine cómico americano con las series de "Fatty" y del inmortal "Charlot". Es, por tanto, bien normal que las productoras barcelonesas en auge pretendieran probar suerte imitando este tipo de films, que gozaba de popularidad, bajo costo y alto rendimiento económico.

La casa que con más intensidad y con mejor fortuna intentó la aventura de las series cómicas fue "Studio Films" en su primera fase de lanzamiento. A finales de 1915 puso en el mercado los primeros cuadros de **"Cuentos baturros"**, dirigidos e interpretados por Domènec Ceret. Pretendían crear el personaje del "tío Isidro", figura tomada del tópico "baturro" y difundida en los chistes populares y especialmente en sainetes y obras del llamado "género chico". Ceret, un actor cómico habituado a este género, se acopló bien al personaje y obtuvo con los **"Cuentos baturros"** su mayor popularidad. Pero el humor de aquellos era muy poco fino y los asuntos demasiado simples (72). Simultáneamente a la serie de los **"Cuentos baturros"**, "Studio Films" se dedicó a hacer imitaciones del personaje de Charles Chaplin. El "Charlot de la Studio" (así era conocido) se llamó **"Cardo"** y estuvo encarnado por el actor Héctor Quintanilla, a quien acompañaba como dama Pilar España. No sabemos hasta qué punto los guiones eran originales o simples arreglos de películas del Charlot auténtico (73). El mismo año (1916) y con el mismo actor (Héctor Quintanilla) "Studio Films" intentó la parodia de películas detectivescas de series -al

(72) Pueden verse algunos resúmenes de sus argumentos en las fichas correspondientes de los Apéndices.

(73) He conseguido noticia de diez títulos de esta serie: **"Las alegres modistillas"**, **"Los amores de Cardo"**, **"Cardo se divierte"**, **"Una conquista a la española"**, **"... En Barcelona!"**, **"Kiusi juega una broma a Cardo"**, **"Las patatas fritas"**, **"Sin contrato"**, **"Tenorios modernos"** y **"Todo lo vence el amor"**. Me consta que hubo otro Charlot en la casa "Argos Films", del cual sólo conozco el título de una de sus cintas: **"Charlot II y su familia"** (1916).

estilo de las parodias de Mack Sennett- y lanzó una que llevaba el título genérico de "Calínez y Gedeón detectives"; pero no pasó de su primer título, "El príncipe fingido".

En el año 1917 se creó una productora, "MOMO FILMS", especializada en cine cómico. Lanzó esta casa un personaje que se hizo pronto popular, "Cipriano", encarnado por Miquel MAS, actor, periodista y bailarín, que gozaba de muy buenas cualidades mímicas. La serie de Cipriano fue especialmente cuidada en sus "gags" y en todos los detalles de guión e interpretación. Formaban parte de dicha serie las películas: "Cipriano, bailarín a pesar suyo", "El monedero de Cipriano" y "¡Vaya un remojón!". También de "Momo Films" y de género cómico son las dos películas de dibujos animados realizadas por el dibujante Joaquín Xaudaró, cuyo protagonista era un divertido simio: "Las aventuras de Jin-Trot" y "Los venenos de Bombay".

Es interesante observar cómo empezó por estos años el género de "comedia cinematográfica". Todavía estaba en sus primeros pasos y no llegaría a un desarrollo importante hasta la próxima década. Al principio se trataba de obras que partían del sainete y a veces de la "astracana" para plasmarse en cintas de metraje sensiblemente superior al "corto" cómico. Así sucede, por ejemplo, en "Linito quiere ser torero" (1914) de Adrià Gual, "El pollo Tejada" (1916) de Togores sobre la obra del mismo título de Enrique García Álvarez, "A la pesca de los 45 millones" (1916) de Domènec Ceret sobre argumento de Ardevol y "Nubes de verano" (o "El verano de las de Peláez", 1917) de Montfalcón y Jemzarren. Son películas en sí poco importantes, pero tienen el valor de apuntar en dirección

a vientos renovadores de la expresión fílmica. Ya habían advertido esta novedad los comentaristas de la época según se puede ver en los siguientes párrafos, tomados de la revista "La vida gráfica":

"A la película de "Polidor Sánchez" y otros actores bracanantes (sic) que el público admiraba hace algunos años, ha substituído la nueva comedia cómica, con asunto a veces interesante y bien ordenado (...).

La gran dificultad de este género de films consiste en que la obra pasa fácilmente de lo cómico a lo grotesco, y en que es difícil hallar asuntos y actores que mantengan la tensión de una gracia fina, sin exageraciones de 'clown' durante unos cuantos metros de película. De todos modos, puede considerarse la nueva orientación de la película cómica un progreso de la cinematografía, y en tal sentido tenderá constantemente a perfeccionarse.

Respecto al gusto con que el público recibe el género, no cabe duda que al principio fue acogido con algo de hostilidad, pero que a medida que pasa el tiempo adquiere mayor predicamento en los espectadores"(74).

En el mismo artículo se comenta que "esta evolución, altamente beneficiosa para el arte cinematográfico, se ha hecho paulatinamente y fue iniciada en Francia y mejorada en Dinamarca y Alemania", que

(74) "Las películas cómicas", artículo firmado por "Dr. Dopps", en "La Vida Gráfica", nn. 42-43 (31-8-1915), pag. 21.

los Estados Unidos la habían desarrollado y que en Italia, a pesar del auge que experimentaba su cinematografía, no había conseguido la fortuna que cabía esperar.

D.- DRAMAS Y FILMS DE AVENTURAS.

Dos tercios de las películas argumentales producidas en este período corresponden a los géneros "drama" y "aventuras"; y de estos dos es el género dramático el que predomina ampliamente en cuanto a número de films. Dado que el drama cinematográfico es tan abundante en el período de que nos ocupamos, hagamos un examen de las modalidades o subgéneros que se cultivaron dentro del drama para tener una visión más aproximada de cuáles eran y cómo eran las películas que con más frecuencia se producían entre nosotros. Obtenemos el siguiente cuadro:

<u>DRAMAS.</u>	1914	1915	1916	1917	1918	TOT.
Obras literarias del "Siglo de Oro"	2	-	-	-	-	2
Drama histórico-romántico	2	3	1	-	-	6
Drama rural	3	3	2	-	-	8
Drama de "alta sociedad"	3	9	13	2	5	32
Drama social urbano	-	1	2	3	-	6
Otros (no clasificados)	-	8	8	7	3	26
<u>TOTAL.....</u>	10	24	26	12	8	80

Desde el punto de vista cuantitativo, es el drama de "alta sociedad" -no encuentro otro determinativo que permita mejor caracterizarlo y diferenciarlo de los otros- el que ocupa el primer puesto, muy destacado. Si tenemos en cuenta que de los 26 no clasificados (por falta de referencias sobre su argumento) es de suponer que la mayoría deben pertenecer a este mismo tipo, los dramas "de salón" o "de alta sociedad" representan más de la mitad de la producción de films dramáticos. Se observa igualmente que la tendencia al drama histórico o al drama rural baja considerablemente hasta desaparecer a mediados de este período. En cierto modo, esto significa una desaparición de la corriente neorromántica que había propiciado el Modernismo, mientras se mantiene y reafirma la línea del realismo melodramático burgués. Cabe notar, por último, la presencia de algunas obras con carácter de drama social -no exactamente "obreristas", sino más bien de mirada moralizadora sobre los conflictos de clases- y su coincidencia en torno al año de mayor conflictividad social, 1917.

Desde el punto de vista cualitativo, en cambio, el mayor interés no está en las películas que constituyeron el grupo más numeroso -el drama "de alta sociedad"-, sino en aquellas que pertenecen a los grupos minoritarios. Si tuviéramos que seleccionar en este período los diez dramas más notables por su calidad cinematográfica, muy probablemente no habría entre ellos más de dos "de alta sociedad", en tanto que recurriríamos en mayor medida a películas de temática histórica o rural. La explicación de esto, si bien se mira, no resulta difícil. Los mejores directores de esta época -Gual, Baños, Marro, Gelabert, Togores, Codina-, cuando querían hacer una película "de arte", buscaban un argumento de calidad y recurrían casi siempre a obras literarias de autores importantes, que de or

dinario no acostumbraban a cultivar el melodrama burgués (Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Schiller, El Duque de Rivas, Zorrilla, Tolstoi, Guimerà, Gual, Blasco Ibáñez, Eduardo Marquina, etc...).

Por otra parte, el drama "de salón" ofrecía una dificultad que sólo un director de gran talla podía superar airoso: la reducción a unos espacios cerrados, con escenografía teatral, que fácilmente hacían recaer a todos -director, fotógrafo, actores y público- en la teatralidad, perdiendo la película sus esenciales caracteres cinematográficos de naturalidad, ritmo y movimiento. En cambio, los dramas históricos, rurales, marineros o salpicados de aventuras gozaban de espacios abiertos, que permitían desenvolverse con más libertad a los actores, al cámara e incluso al director, de manera que la película podía tener la libertad, la variedad, la naturalidad y la grandeza que ofrecían gratuitamente los paisajes naturales.

Dos obras literarias importantes del Siglo de Oro adaptó Adrià Gual al cine en 1914, "La Gitanilla" de Cervantes y "El alcalde de Zalamea" de Calderón, y consta que había proyectado también la filmación de "El diablo cojuelo" de Vélez de Guevara. La selección de estas obras demuestra un objetivo muy claro de hacer un cine de carácter culto, pero con la vista puesta en asuntos que se prestasen a una acción dramática variada que pudiese fácilmente captar la atención de los espectadores. Añadido a esto su especial cuidado por los detalles de presentación, interpretación y ritmo, daban unos resultados que bien podían haber constituido la base para una producción autóctona de calidad.

En el drama de carácter histórico-romántico, que había tenido su momento de auge en las etapas anteriores, sobresalen dos películas de 1915: "El león de la sierra" de Albert Marro y "El cuervo del campo" de Fructuós Gelabert. La primera es un drama de venganza pasional, inspirado en un relato de Fray José M^a de Guevara titulado "Narración de la vida e historia de Roberto Montalvo, el León de la Sierra", que fue interpretada por Jaume Borràs. La segunda está basada en un folletón romántico de Valentín Gómez y Félix González Llana que llevaba por título "El soldado de San Marcial" y que estaba ambientado en la guerra de la Independencia; el argumento, cargado de dramatismo y de acción variada y compleja, se prestó para que Gelabert, desplegando una riqueza de medios inusitada, consiguiera uno de sus mejores films de argumento. (Sobre el mismo asunto y en las mismas fechas realizó Adrià Gual otra película titulada "El calvario de un héroe"). En cuanto a "La otra Carmen" (1915) de José de Togores -una de tantas versiones cinematográficas de la obra de Merimée-, fue realizada en escenarios naturales andaluces, pero no sabemos si se consiguió o no una obra de calidad.

Entre los grupos que integran la producción dramática de esta época destaca el "drama rural", por la importancia y calidad de sus películas. "Misteri de dolor" (1914) de Adrià Gual puede considerarse una de las películas de más valores artísticos y cinematográficos en los veinticinco años primeros de nuestro cine. Gran resonancia tuvo también "La Malquerida" de Ricardo de Baños sobre el drama de Benavente, aunque al ser interpretada por la misma compañía que la estaba representando en el teatro, resultaría sin duda mucho más teatral que "Misteri de dolor". Y José Togores, tan entusiasta del drama "de salón" a la italiana, precisamente

consiguió su mejor film con el famoso drama rural de Angel Guimerà, "La festa del blat", realizado para "Cóndor Films" en 1914. "La pescadora de Tossa", dirigida por Togores a finales del mismo año, resultaría un drama de ambiente marinero que, salvando algunas bellas escenas, no estaba a la altura de "La festa del blat". Finalmente, dentro de este grupo, habría que destacar también "Los cabellos blancos" (1914) de Adrià Gual. "Entre naranjos" (1915) de Marro-Blasco Ibáñez y "La loca del monasterio" (1916) de Domènec Ceret. En conjunto, sin duda, el drama rural en esta época es uno de los subgéneros más valiosos, interesantes y originales.

Sin embargo, no se puede decir lo mismo de los dramas "de salón" o "de alta sociedad", que, a pesar de ser los más numerosos, suelen caer en la imitación demasiado literal de películas italianas y en moldes fijos que eran puros tópicos. Aunque es evidente que el público recibía con agrado este tipo de películas y no se mostraba muy crítico ante ellas, de hecho los asuntos que trataban no eran más que fáciles trasposiciones de la moral -y de la inmoralidad- burguesa a unos ambientes socialmente lejanos y emotivamente envidiados. Todo consistía en mezclar atinadamente adulterios, venganzas, bailes de salón y algún que otro desmayo, con la bondad e inocencia angelicales de una dama o de un leal empleado; al final la virtud heroica obtenía una inverosímil recompensa. Entre las películas más aplaudidas de este grupo se pueden citar "La danza fatal" (1914), y "Los muertos viven" (1915) de Togores, "El nocturno de Chopin" (1915) y "El beso de la muerte" (1916) de Magín Murià, "Un ejemplo" (1916) y "Pasa el ideal" (1916) de Domènec Ceret y "¿Quién me hará olvidar sin morir?" (1917) de Mario Caserini. Todas ellas interpretadas por destacadas figuras de la escena, porque ésta era otra

de las claves del éxito.

En ocasiones los aspectos morales y sociales del drama burgués alcanzan un especial desarrollo y el film se sale de los cánones del drama "de alta sociedad" para adquirir valor de drama social, ya sea por el tratamiento de determinados valores importantes de la moral social ya sea por una atenuada presentación de conflictos de clase. En este grupo se pueden incluir películas como "Los muertos hablan" (1915) de Albert Marro, titulada también "Víctimas del alcoholismo" y que suscitó comentarios de prensa y conferencias públicas elogiando el valor social del film, "La duda" (1916) de Domènec Ceret, basada en "El abuelo" de Pérez Galdós y ejemplo de una actitud comprensiva hasta el extremo, "Juan José" (1917) de Ricardo de Baños, sobre el conocido drama de Joaquín Dicenta, y "Humanidad" (1917) de Domènec Ceret, que sufrió varias revisiones de la censura debido a la crudeza de algunas de sus escenas, aunque en el fondo sólo obedecía a un tratamiento paternalista de la delincuencia juvenil en los grupos sociales más pobres. La aparición de estas películas en torno a 1917, año de la Revolución Rusa y de la huelga general en España, quizás no sea del todo casual.

El género que en esta época empezó a coger el relevo en las preferencias del público fue el "FILM DE AVENTURAS". La denominación es en sí amplia y ambigua, pero es la más común; quizás habría que completarla diciendo que se trata de aventuras "detectivescas". Por lo general son películas "de serie" o "episodios", con una amplia trama de crímenes y misterios sostenida sobre una red de delincuencia organizada ("sectas secretas"), un detective a lo "Nick Carter", "Fantomas", "Judex"

(o "James Bond"), "suspense" y mucha acción y violencia. De alguna manera se trata de la transformación de las aventuras románticas rurales (como **"Diego Corrientes o Corazón de Bandido"** de Albert Marro en 1914) en aventuras contemporáneas en la gran ciudad. El cine desbordaba así ampliamente los modelos teatrales e irrumpía con una narrativa nueva, rapidísima, llena de recursos propios (las innumerables posibilidades de planificación, movimiento y montaje) y absolutamente encarnada en la vida ciudadana presente, llegando a cautivar a los escritores y artistas más avanzados; hasta tal punto, que "el film de aventuras" resulta hoy una referencia indispensable para entender determinados aspectos de las vanguardias artísticas.

Observando la producción barcelonesa entre 1915 y 1918 vemos que los films de aventuras no son muy numerosos (unos 20 en total), pero su producción lleva una trayectoria ascendente (3, 4, 5 y 8 películas respectivamente en cada uno de los años de este período). Hay que tener en cuenta además que, al ser por lo general seriales, las películas de este género constituían superproducciones superiores a los 4.000 metros. Y aunque su número no sea importante, sí lo fue su significación, pues hay entre ellas películas de verdadero interés por sus valores intrínsecos y por haber introducido nuevos temas y nuevos recursos expresivos en nuestro cine.

Hay que mencionar entre ellas **"El signo de la tribu"** (1915) de Juan M^a Codina; **"Los misterios de Barcelona"** (1916) de Albert Marro y J.M. Codina, extraordinaria adaptación cinematográfica de la novela de Artadill titulada "Barcelona y sus misterios"; **"El sello de oro"** o **"Fanatismo de una secta"** (1916) de José de Togores; **"El testamento de Die-**

go Rocafort" (1917) de Marro, continuación de "Los misterios de Barcelona" aunque con menos fortuna que ésta; "Fuerza y nobleza" (1918) de Ricardo de Baños, con una complicadísima trama desarrollada en 8.000 metros; "Vindicator" (1918), la última producción importante de Murià en la casa "Barcinógrafo" de Domènec Ceret; y las series de "Studio Films" "La herencia del diablo" de Domènec Ceret, "Mefisto" y "Codicia" de Codina en 1918.

Finalmente -y aunque no se trate de una película de aventuras, sino más bien de un film histórico- debemos destacar "La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América", obra de coproducción hispano-francesa ("Films Cinematographiques Ch. J. Drossner" y "Argos Films") que fue realizada en el verano de 1916 y dirigida por el francés E. Bourgeois. Su estreno, el 20 de mayo de 1917, fue reconocido como uno de los grandes acontecimientos de nuestra cinematografía. Y en verdad, aunque sería injusto olvidar que la dirección (E. Bourgeois y E. Renault) y los principales intérpretes fueron franceses (George Wagne, Leontine Massart, Nadette Darson, Marcel Verdier, etc...), igualmente injusto sería no reconocer que en ella participaban destacadas personas de nuestro cine, como Adrià Gual (asesor de dirección), Salvador Alarma (decorados), R. Borrell (maquetas), Ramón de Baños y J.M. Maristany (cámaras) y Tressols, Bader, E. López (actores), así como la utilización de escenarios naturales y de estudios de nuestro país. La filmación fue lenta, costosa (más de un millón de pesetas) y plagada de dificultades técnicas y malentendidos, pero el resultado fue más que aceptable y, según afirma Miquel Porter, "si no el millor film, representà la més 'grande machine'

realitzada a casa nostra fins a la data" (75).

En conjunto, pues, sobre un fondo de cine comercial demasiado fiel a los modelos extranjeros, se puede destacar en esta etapa fecunda de nuestra cinematografía más de una veintena de películas que podían perfectamente competir con la producción internacional y que demuestran posibilidades y verdadero afán de calidad en nuestros cineastas.

(75) "Historia del Cinema Català", o.c. pag. 129.

3. 1. 4. DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

A.- EL MERCADO EXTERIOR

a) La importación ("agentes" y "representantes")

La entrada de films extranjeros se hacía normalmente por medio de representantes barceloneses, que se podrían considerar los "grandes" del cine en nuestro país. Eran pocas las casas extranjeras que tenían sucursal propia abierta aquí ("Pathé", "Gaumont", "Eclair", "Cines" y "Cox and Co") y en el transcurso de la guerra mundial estas sucursales perdieron progresivamente su importancia, desapareciendo en algunos casos como tales y pasando a ser sólo representadas ("Pathé" fue representada por Vilaseca y Ledesma, "Eclair" por Eduardo Solà y "Cines" por J. Miraglia) hasta que, hacia el final de la guerra, las casas norteamericanas empezaron a establecerse directamente. No obstante, si repasamos la lista de las firmas representadas, podemos comprobar cómo a Barcelona llegaban las películas de todas las productoras más importantes del mundo occidental.

Entre las grandes casas importadoras había algunas que se dedicaban exclusivamente a la representación e importación (S. Bolívar, V. Cabestany, Cabot i Puig, J. Cánovas, Casanovas i Arderius, R. Minguella, Riba, J.B. Turull); pero el caso más frecuente era actuar a la vez como importador y alquilador directo a las empresas de los cines (así Alfonso y Castro, J.M. Bosch, J. Dogliotti, E. Gurt, J. Gurgui, J. Miraglia, F.J. Mun-

tañola, J. Piñot, Ribas y Vila, J. Verdaguer). Estos "representantes" viajaban con frecuencia por los países europeos y americanos, hacían sus pedidos directamente a las productoras y distribuidoras extranjeras y a veces tenían en los centros neurálgicos del mercado internacional sus propios compradores. Una vez las películas en Barcelona -y superada la previa censura-, los representantes pasaban las cintas en salas especiales de "prueba comercial", a la que asistían los compradores-distribuidores que después se encargaban de alquilarlas a los cines. Por lo general, se ponían a la venta de dos a cuatro copias de cada película y en algunos casos se concedía la "exclusiva" de explotación a determinadas empresas.

Con el comienzo de la Guerra Mundial se habló mucho de escasez de películas para la exhibición, pero los datos y todo el ambiente optimista del mercado barcelonés nos muestran que el asunto no fue tan grave como se decía. En verdad que en ocasiones faltó la película virgen Kodak y que aumentó considerablemente su precio (76): pero esto sólo supuso un problema transitorio y no muy grave para las casas productoras. Las voces que anunciaban la escasez de películas sólo intentaban advertir a todos los sectores de nuestro cine para que estuvieran preparados ante un posible peligro, estimulando la producción propia y adoptando otras medidas. De hecho, las dificultades serias para la industria cinematográfica

(76) En el año 1917 los precios corrientes en España de la película Kodak eran de 50 ctms./metro sin perforar y 55 ctms. la perforada (Ver "Arte y Cinematografía", nº 171, 31-12-1917, pag. 99). Sobre la escasez de película virgen, ver "Arte y Cinematografía", 31-12-1915, pag. 63.

en nuestro país no empezarían hasta el último año de la guerra e inmediatamente después.

Que no se produjo interrupción, ni siquiera disminución, en la entrada de películas extranjeras durante los primeros años de la guerra nos lo demuestran con claridad los siguientes datos, emanados de la fuente oficial de Fomento del Trabajo Nacional: La importación de películas en 1913 fue de 224.713 Kg.; en 1914, de 255.141 Kg.; y en 1915, de 267.234 Kg. (77). Aunque los incrementos no son importantes, la importación no parece experimentar ninguna crisis alarmante hasta 1917. Los datos que hemos podido conseguir de 1917 no son fácilmente comparables con los anteriores, porque nos vienen dados en metros de cinta: Helos aquí tal como los reproduce la revista "Arte y Cinematografía":

"Según datos que tenemos a la vista, la importación de películas en 1917 ha resultado disminuída en un 20 % con relación al 1916. En pruebas ordinarias y extraordinarias se han pasado, en números redondos, 725.000 metros. Equivalente, en el supuesto que unas películas con otras tienen tres copias, a 2.275.000 metros.

Sé han estrenado en Barcelona 1.500.000 metros. Fuera de Barcelona, o sea en el resto de España, 326.000. Quedan por estrenar unos 450.000 metros (...). El estreno en Barcelona viene a ser de unos 30.000 metros semanales, resultando que, de estar ahora en el almacén y

(77) "Arte y Cinematografía", nº 127, 29-12-1916, pag. 66.

no recibiendo, por ahora, más películas, contamos con estrenos para quince semanas". (78).

Haciendo un cálculo estimativo y contando cuatro copias de promedio dedicadas al mercado interior, resultaría que la producción barcelonesa representaba aproximadamente un 10 % del total de metros de film estrenados en España... ¡Y esto en los momentos más favorables para nuestro cine!

La entrada de películas francesas había decaído en vísperas de la guerra, pero fue durante ésta cuando se llegó al más bajo nivel de intercambio comercial. Lo mismo sucedió con Alemania: si las relaciones con las casas alemanas habían sido normales y frecuentes, la llegada de la guerra supuso un corte radical del mercado (aunque consta que llegaron documentales de guerra por vías más o menos clandestinas). Pero, rodeando los países que fueron escenario del conflicto, el cine tendió sus circuitos por la periferia europea. Italia, antes de entrar en la guerra e incluso hasta un par de años después, mantuvo una intensa relación comercial con la cinematografía barcelonesa, ocupando la plaza que dejaba vacante el cine francés. Los países escandinavos y Dinamarca incrementaron su comercio con España bien por vía directa o bien, sobre todo, a través de Inglaterra.

La gran beneficiaria de la situación fue Inglaterra, ya que

(78) "Arte y Cinematografía", nº 171 (31-12-1917), pag. 95.

Londres se convirtió en la metrópolis del cine durante estos años. Por una parte, a Londres acudía la debilitada producción europea en busca de mercado; por otra parte, Londres era la plataforma desde la que inició su invasión el cine de Estados Unidos. Tan fuerte fue la presión del cine europeo y americano en Inglaterra, que, a pesar de los beneficios que le dejaba su inicial condición de mercado libre, ésta adoptó medidas proteccionistas con las que esperaba obtener, al mismo tiempo, más beneficios del producto exterior y estímulo para su propia producción. Efectivamente, desde el 29 de octubre de 1915, las películas extranjeras, sea cual sea su procedencia, se vieron gravadas por un impuesto de importación equivalente a 0,33 pts. por metro de película positiva impresa, 2,66 pts. por metro de película negativa y 0,17 pts. por metro de película virgen. Se calculaba por entonces que en Inglaterra entraban unos 30 millones de metros al año (diez veces más de lo que se importaba en España) de los cuales más de un 90% eran de origen norteamericano. Las repercusiones en éste no podían ser graves, debido a que las cintas americanas ya habían sido amortizadas con creces antes de salir de su país. El cine europeo no inglés sí sufrió las consecuencias. (79)

El problema más grave -y definitivamente mortal para la producción barcelonesa de la época- surgió al final de la guerra, cuando Francia e Italia cerraron su mercado al cine español, al mismo tiempo que Estados Unidos desplegaba en nuestro país todas las baterías de su potente

(79) Véanse las crónicas de Londres insertas en la revista "Arte y Cinematografía", en los números de octubre y noviembre de 1915.

industria. Si al despliegue yanqui sucumbieron las más fuertes casas productoras de toda Europa, ¿qué podía hacer nuestra modesta producción? Casi nada. Sólo cerrar sus puertas y esperar tiempos mejores, puesto que ni los grandes de la distribución, ni las empresas de cines ni el Estado tenían el más mínimo interés por salvar una industria nacional a la que nunca estimaron de interés público.

En mayo de 1917 en Italia hubo un decreto prohibiendo la exportación de películas, y medidas restrictivas también se produjeron en Francia por las mismas fechas. Sólo una decidida acción por parte de nuestros representantes -Minguella, Verdaguer, Gurgui, Miraglia, Vila, Prades, Abadal y Turull-, que salieron personalmente en busca de material, pudo salvar aquel bache (80). Pero la actitud más firme de cierre del mercado por parte de estos países se produjo a finales de 1918, cuando Francia e Italia se negaron a comprar y vender a España, al parecer, como represalia por las relaciones comerciales que nuestro país mantuvo con Alemania durante la guerra. En un artículo firmado por M. Muñoz en septiembre de 1918, se hacía sobre este particular el siguiente comentario:

"Ellos sabrán lo que hacen; mas nosotros vemos en el hecho algo que a quien primero, y de modo extraordinario, perjudica es a Italia. Si los programas españoles no se nutren de películas italianas, se nutrirán de películas norteamericanas, y alguien ha dicho que, si

(80) Ver "Arte y Cinematografía" de mayo y junio de 1917, donde aparecen informaciones y comentarios sobre este particular.

donde el caballo de Atila ponía sus cascos no volvía a salir la hierba, comercialmente, donde los americanos llevan su "stock" cinematográfico la producción europea va al fondo. Bien se evidencia en América Latina y comienza a suceder en España, en donde las cintas yanquis van adueñándose de las pantallas". (81)

Este articulista y, en general, todos nuestros cinematografistas tenían bien claro dónde estaba el centro de la cuestión: la invasión del cine americano. Aunque las revistas especializadas barcelonesas de entonces no se hacían mucho eco del cine americano e insistían en la producción propia y en la europea, no dejaron de advertir en repetidas ocasiones sobre la magnitud de la avalancha norteamericana que se venía encima. En febrero de 1916 "Arte y Cinematografía" comentaba cómo la Revista "Cine Mundial", editada en Madrid, -que era la edición española de la neoyorquina "Moving Picture World"- lo que se proponía claramente era difundir el cine americano en los países de habla hispana y en este sentido cita el siguiente párrafo de dicha revista:

"Será nuestro norte llevar al convencimiento del inteligente público de las Repúblicas latinas de este continente los méritos indiscutibles de la producción de los manufactureros americanos, a fin de ganarle en aquellas comunidades el prestigio, el nombre, la popularidad, la aceptación a que es tan dignamente acreedora". (82)

(81) "Arte y Cinematografía", nº 188 (15-9-1918), pag. 13.

(82) M.ABEL: "América para los americanos". "Arte y Cinematografía", nº 127 (29-2-1916), pp. 19-23.

En 1917 obtuvo gran éxito el "programa Ajuria", montado íntegramente a base de películas americanas, y en octubre de aquel año "Arte y Cinematografía", en un artículo editorial titulado "La invasión americana", comentaba cómo, tras unos primeros contactos con el cine de EE.UU. -a través de casas como "Bison", "Lubin", "Biograph", "Edison", "Paramount", "Triangle", "Universal" o "Selig"- se abría una nueva etapa en que las cintas americanas se estaban adueñando de las pantallas de nuestro país. Se decía expresamente: "Con la producción de la 'Famous Player', 'Fox', 'Lasky', 'Vitagraph' -'Cordón Azul'- y 'World', que acababan de instalarse entre nosotros (...), tendremos la casi completa visión de la obra cinematográfica norteamericana, porque desde ahora entramos en una nueva época cinematográfica en la que veremos lo que sólo de referencia conocíamos" (83). Por no extendernos más en este tema, del que la prensa de la época es rica en referencias, concluyamos con un párrafo que con toda claridad muestra la confianza en la producción americana cuando, acabada la guerra mundial, Francia e Italia producían poco y se habían cerrado a nuestro comercio:

"... contamos con un 'stok' de más de 300.000 metros de excelente producción americana que, con las series, dan un interesante margen para poder esperar a que pasen los días de crisis por que atraviesan Italia y Francia, de donde por el cierre de las fronteras se recibe de tarde en tarde y poco a poco algo solamente de lo mucho que hay pedido y pagado. Lo que hay es que la fabricación italiana y francesa no ofrecen muchas se

(83) "Arte y Cinematografía", nº 166 (15-10-1917).

guridades, de momento, pues a la escasez de gente hay que añadir la falta de primeras materias". (84)

b) La exportación

Sobre la exportación de películas desde Barcelona durante la guerra mundial no tenemos cifras globales, ni siquiera aproximadas. Las referencias de la prensa al comercio de explotación suelen consistir en exhortaciones para que se aproveche la buena coyuntura de aquellos años; sólo de vez en cuando se da alguna noticia concreta del éxito cosechado en el exterior por una película determinada o del viaje de un exportador por tales o cuáles países. No obstante, entre un conjunto de referencias fragmentarias se pueden perfilar las líneas principales de la exportación en estos años.

Conviene precisar que en cine y en esta época al hablar de exportación en general no nos referimos sólo a la exportación de productos nacionales propios, sino también -y en mayor medida- a productos extranjeros que, comprados por representantes barceloneses, eran después revendidos a otros países. Barcelona actuaba como mercado intermediario principalmente entre el cine europeo y los países sudamericanos.

(84) "Arte y Cinematografía", nº 175 (28-2 y 15-3 de 1918), pag. 35.

Cuando se trataba de películas de estreno, el escenario de la compra-venta eran las salas de pruebas. Los representantes-importadores pasaban "en pruebas" sus últimas adquisiciones y se concertaban las operaciones de venta directamente a compradores, que eran de dos tipos, los que después distribuían los films por el mercado interior ("alquiladores") y los que lo hacían en el mercado exterior ("exportadores"). Había entre los exportadores, además de las firmas barcelonesas, agentes que representaban a casas portuguesas o latinoamericanas residentes habitualmente en Barcelona.

En cuanto a precios, rondaban las películas de estreno alrededor de una peseta por metro de cinta positiva impresa. Pero no hay que olvidar que con frecuencia se vendían "stocks" de películas a muy bajo precio, que las casas barcelonesas habían acumulado a base de cintas antiguas que a veces estaban deterioradas después de haber pasado por la red de exhibición interior.

Las películas producidas aquí salían al mercado exterior europeo a través de relaciones directas con Francia e Italia y, durante la guerra, también probaron fortuna en Londres, de donde pasaban a otros países europeos y a colonias inglesas. A Norteamérica, aunque había relaciones comerciales, eran pocas las películas españolas que llegaban (85). Sin duda

(85) Durante la guerra cabe destacar la presencia en Norteamérica del conocido operador español José Gaspar, quien, entre otras actividades cinematográficas, hizo de agente comercial de películas producidas en nuestro país.

el mercado más fructífero estaba en los países latinoamericanos y Filipinas. Estos eran los principales exportadores en 1916, con especificación de los países destinatarios (86):

Para ARGENTINA:

CABOT I PUIG, Andreu (Aragón, 249).

HIDALGO, Cayetano (Córcega, 292).

ROBERTO, H.L. (Pelayo, 11, 4º).

VITAL, Jorge (Rambla Sta. Mónica, 19).

Para BRASIL:

RANCATI, Angel (Aragón, 266).

Para COLOMBIA:

BAUTISTA, Patrocinio (Paseo de Gracia, 102).

PALAU Y CIA. (Balmes, 127).

Para CUBA:

GARCIA, Honorio (Diputación, 55).

MORAGAS, P. (Tamarit, 181).

SALA Y TORRES (Rambla de Cataluña, 84).

(86) Fuente: "Anuario Cinematográfico de España", preparado y editado por José SOLÀ GUARDIOLA, director de la revista "El Mundo Cinematográfico" (pag. 198).

Para FILIPINAS:

MARTINEZ, José (Muntaner, 56).

PIÑOT, José (Rambla de Cataluña, 62).

Para MEXICO:

GIRAL, Nicolás (Aragón, 252).

Para PORTUGAL:

CASANOVAS Y PIÑOL (Rambla de Cataluña, 56).

CORTINAS, Lorenzo (Mallorca, 321).

Para SANTO DOMINGO:

FONT Y GINEBRA, A. (Argüelles, 403).

Para VENEZUELA:

SOLA REIG, Buenaventura (Aribau, 133).

La exportación -no hay que hacerse ilusiones- no alcanzó las metas que, aun desde una perspectiva modesta, pudo haber alcanzado. Es verdad que hacia 1916 -el año quizás más fecundo para nuestro cine- se vendió bastante a Hispanoamérica, tanto películas españolas como películas de otros países europeos. Pero se trató de un breve fogonazo ocasional que pronto se iba a debilitar. ¿Causas? Varias y de peso. Dejando a un lado motivos secundarios (como no haber comprendido a tiempo la importancia de la exportación, haber pretendido en ocasiones colocar material en mal estado o no haber instrumentado campañas de propaganda con-

venientes), la causa fundamental de la debilidad del mercado exterior radicaba sustancialmente en la poca competitividad de nuestro cine: se producía poco y caro. En cuanto a la reventa de películas extranjeras, era evidente que en el momento en que otros países tuvieran acceso directo al mercado latinoamericano, Barcelona perdía su papel de intermediaria. Por lo que se refiere a la producción de aquí, ¿cómo podía competir en el extranjero, si dentro de las fronteras veía que otros países le arrebataban su propio mercado? Muy probablemente las cosas podían haber sido algo diferentes si hubiésemos contado con fábrica de película virgen en el interior, con lo cual se habría dado una producción más abundante y barata... Pero el cine no estaba llamado a ser una excepción en medio de un panorama industrial que durante la guerra mundial experimentó un revivir tan fulgurante como inconsistente.

B.- EL MERCADO INTERIOR.

a) "Alquiladores" y "Empresarios".

Los protagonistas principales del mercado cinematográfico interior eran los llamados "alquiladores" y los "empresarios" (aunque ninguna de las dos denominaciones sea adecuada, porque los primeros también vendían y los segundos no eran los únicos empresarios en el mundo del cine). Los alquiladores, después de haber comprado copia de las películas a los "representantes", la explotaban mediante el alquiler a las empresas de exhibición.

Para la distribución por todo el territorio español se contaba con una red de delegaciones regionales, cuyas agencias principales estaban en Barcelona, Madrid, Sevilla, Málaga, Valencia, Bilbao y La Coruña. La red de distribución en España se formó de manera estable a partir de 1910 y fue su principal artífice Louis Garnier, el director de la casa "Pathé" en Barcelona, secundado por Henri Huet de la casa "Gaumont", por más que el alquiler de cintas había sido practicado anteriormente por la empresa "Diorama" y otras casas como las de Macaya, Abadal, Marín y Fuster.

Durante el período de la Guerra Mundial había en Barcelona alrededor de cincuenta casas alquiladoras y unos cien cines. Había empresas que poseían una cadena de salas de proyección en la ciudad, con lo que disfrutaban de una posición de ventaja sobre las que sólo tenían una sala de cine a la hora de negociar el alquiler de las cintas y confeccionar los programas. Las más importantes empresas de exhibición en Barcelona durante esta época fueron: la empresa Cataluña (con los cines "Salón Cataluña", "Kursaal", "Walkiria" y "Príncipe Alfonso") de D. José Vives, la empresa Bohemia (con los cines "Eldorado", "Ideal" (o "Palace"), "Cine", "Bohemia", "Condal" e "Iris Park") de D. Ramón Roca y la empresa Diana de los señores Fábregas y Trilla (con los cines "Diana", "Argentina", "Royal" y "Excelsior"). Estaban en sus manos los cines más céntricos y más lujosos de la ciudad.

Estos cines hacían sesión diaria de tarde y noche, y matinal los domingos. Los programas eran excesivamente largos -de 4.000 a 6.000 metros- y entre las grandes empresas se hacían la competencia ofreciendo al espectador sesiones cada vez más largas (tres y hasta cuatro

horas) a un precio verdaderamente irrisorio. Los empresarios de cine habían conseguido condiciones de alquiler bastante favorables: el metro de película de estreno se alquilaba por 15 o 20 ctms. y, si la película ya había sido estrenada, bajaba el precio a 5 o 10 ctms. por metro; pero hay que tener en cuenta que el alquiler se hacía normalmente por dos o tres días y con derecho a pasar la película en dos o tres cines, con lo que resultaba que por el precio de alquiler que acabamos de indicar una cinta pasaba doce o quince proyecciones.

Parece inconcebible cómo se mantuvo tan bajo el precio de entradas al cine (inferior o igual al de las primeras sesiones, veinte años atrás), cuando en esta época los precios de casi todos los productos experimentaron una importante subida. Lo cierto es que por 10 o 20 céntimos se podía estar tres o cuatro horas viendo cine en una de las mejores salas de Barcelona. Así lo explica Julio López de Castilla, el director de "La Vida Gráfica" en una crónica para el extranjero escrita en francés:

"A Barcelone il y a des salons pour deux ou trois mille personnes et voilà un cas curieux, que ces salons, d'un caractère purement populaire, presque chaque jour sont au complet. Le cinéma est devenu le spectacle préféré et l'amusement quotidien des gens du peuple.

D'ailleurs, les propriétaires de ces cinémas savaient bien résoudre le problème des cinémas a bon marché, d'une façon vraiment extraordinaire. Tout le monde sait qu'en Espagne la vie pour les pauvres est plus chère que dans n'importe quel pays de l'Europe; et voici un paradoxe admirable: aujourd'hui 400 grammes de pommes de terre coutent quinze centimes en Espagne et pour

deux sous on peut voir 4.500 mètres de films des meilleures marques du monde, dans des salons relativement confortables.

Les prix les plus chers qu'on paie a Barcelone dans les cinémas Eldorado et Salón Cataluña, centre de l'aristocratie, son de 60 cts. le fauteuil d'orchestre, et de 30 cts. l'entrée générale. Dans les autres cinémas de deuxième ordre, Ideal Cine, Príncipe Alfonso, etc., les prix sont de 30 à 40 cts. la préférence et de 15 à 20 cts. l'entrée générale; le public s'est habitué à ces prix et il est difficile à le faire payer d'avantage. (...)

Une autre particularité à Barcelone est que dans les cinémas des quartiers populeux, grâce à un public toujours nombreux, à cause de ses prix de 10 et 15 cts., les meilleurs films sont vus en première, et presque toujours après quatre jours vont aux salons aristocratiques. (86)

Alquiladores y empresarios estaban mutuamente obligados por la relación de oferta y demanda, pero por el mismo hecho estaban también enfrentados sus intereses. En el tira y afloja de sus relaciones incidían en esta época las circunstancias de que, por una parte, las existencias de películas no eran muy grandes y, por otra parte, el público llenaba los cines y la demanda era creciente. Los alquiladores se encontraban en situación de ventaja para imponer sus condiciones, pero los empresarios contaban con derechos adquiridos en la etapa anterior, que no era fácil suprimir. Para

disponer de una posición de fuerza, unos y otros formaron sus asociaciones propias.

Los empresarios de cine se habían organizado en el "Sindicato de Empresas Cinematográficas", fundado el 11 de mayo de 1912. Un año más tarde, en abril de 1913, los distribuidores y productores se asociaron también formando la "Unión de Fabricantes, Representantes y Alquiladores". Pero, habiendo llegado a unos primeros acuerdos sobre los problemas que entonces más les afectaban, estas asociaciones dejaron de funcionar en la práctica el año 1914.

Las circunstancias derivadas de la guerra reavivaron viejos conflictos -especialmente el asunto del "pase"- y provocaron que las casas distribuidoras volvieran a agruparse, constituyendo la "Mutua de defensa cinematográfica española" en junio de 1915. En los primeros estatutos, aparte de cuestiones de funcionamiento, no se precisaba sobre sus objetivos, y sólo se decía en el artículo 1º: "El objeto de esta asociación no será otro que la mutua defensa de los intereses de cada uno y de todos los que la forman"(87). Integraron la primera Junta Directiva, D. Juan Verdaguier (presidente), D. Juan Fuster y D. Miguel Querol (vocales) y D. José Aguadé (secretario, y durante años representante de la Mutua en la Co

(87) El reglamento, cuya redacción se debía a Luis Garnier, concesionario de "Pathé" en Barcelona, y Eduardo Solà, director de la sucursal de la casa "Eclair", puede verse reproducido en "Arte y Cinematografía" nº 110 (15-6-1915), pag. 10, y "La Vida Gráfica" nº 39 (10-6-1915), pag. 55.

misión de censura). El 29 de julio del mismo año se elaboró un nuevo reglamento y se nombró nueva junta (88). Dos años más tarde -agosto de 1917- la Mutua reformó otra vez su reglamento, concretándose su actuación en determinados asuntos, como retrasos en los pagos, defensa de los derechos de exclusiva y vigilancia para evitar el deterioro del material (89). La asociación se ramificó en las principales ciudades del Estado constituyendo Mutuas regionales, que eran dependientes en la práctica de la de Barcelona.

Los empresarios de cine mantenían, aunque con poca vitalidad, su "Sindicato de Empresas Cinematográficas", que en esta época estuvo presidido por D. Antonio Rovira. Cuando la Mutua empezó a plantear sus exigencias, también el Sindicato se reanimó, incluyendo en sus filas a empresarios de otros espectáculos, como teatros y music-halls. En agosto de 1918 el Sindicato barcelonés decidió fusionarse con la "Sociedad de Espectáculos" de Madrid (90).

El afán de asociarse prendió también en otros sectores del

(88) Componían esta segunda junta directiva los señores Muntañola, Miraglia, Gurguí y Soriano. El nuevo reglamento se encuentra reproducido en "Arte y Cinematografía" nº 113, (31-7-1915), pp. 3-5.

(89) "Arte y Cinematografía" nº 166 (15-10-1917), pag. 50. Formaron parte de la Junta en esta ocasión los señores Gurgui, Verdaguier, Ledesma, Casanovas Malet, Trián, Alfonso y Muntañola.

(90) "El Noticiero Universal", (7-2-1918 y 15-8-1918).

mundo del cine. A finales de 1917 los periodistas que se dedicaban a escribir sobre cinematografía fundaron la "Asociación de la Prensa Cinematográfica Española" (91). También se habló de mejorar la preparación y las condiciones de los operadores de cabina, y se sugirió que debían asociarse; pero la asociación de los operadores no se produciría hasta unos años más tarde. Curiosamente, en cambio, las casas productoras -que no estaban incluidas en la Mutua- no contaron con una organización similar.

b) Los problemas del mercado interior

- La Censura.

Hemos seguido en el capítulo anterior (apartado 2.2.5.) el proceso que llevó al establecimiento de la Censura previa de films, por Real Orden de 29 de noviembre de 1912. En aquella orden se obligaba a la presentación previa de "títulos y asuntos" que se iban a proyectar -es decir, programas- y además se proponía como facultativa la posibilidad de nombrar una comisión asesora de censura, que estaría a cargo de la Junta de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad. En Barcelona, a pesar de las manifestaciones de protesta que ello desencadenó, se estableció por decreto gubernamental la censura y se confió a dicha Junta la asesoría correspondiente. Pero con el tiempo, se siguió la práctica de que

(91) "El Noticiero Universal", (1-11-1917) y "La Publicidad" (5-11-1917).

tanto las casas productoras como los representantes o importadores presentaban a censura sólo aquellas cintas que a su juicio podían ser susceptibles de reparos morales.

Nuevas presiones lograron que el gobernador de Barcelona, D. Rafael Andrade, dirigiera una circular a los responsables de la cinematografía en abril de 1915 imponiendo medidas mucha más severas en el asunto de la censura de películas. Junto a otras disposiciones restrictivas, destacan los apartados 1º y 3º. El 1º se refiere a los representantes, y dice taxativamente: "No se podrá proyectar ninguna película que previamente no haya sido inspeccionada por la comisión de censura". El 3º afectaba a los empresarios de cine, obligándoles a dar cuenta previa al Gobierno Civil de todos los programas, con especificación de la fecha en que cada film había sido censurado y aprobado. Obsérvese que se imponía la censura para todas las películas, que la comisión encargada de ello ya no era asesora, sino "censora", y que la obligación de que los cines dieran cuenta de cada uno de sus programas -cuando estos solían cambiar con una frecuencia de tres o cuatro días- resultaba una condición difícil y casi impracticable. Más lógica tiene -hay que reconocerlo- que, a diferencia de los primeros decretos de censura, en éste se contemplaba el hecho de "visionar" los films y no solamente de conocer sus títulos y asuntos. (92)

Hasta entonces la proyección de películas para su censura se

(92) Véase el articulado en "Arte y Cinematografía" del 15-4-1915, pag. 13.

venía haciendo en el cine Kursaal. A partir de estas disposiciones se habilitó una sala, para ello, en el Hospital Clínico, donde, al parecer, tenía su sede la Junta de Protección a la Infancia (lo cual se prestó a innumerables chistes y comentarios jocosos). Y -¡detalle típicamente hispánico!- fueron los mismos representantes, los "censurados", quienes tuvieron que correr con los gastos de instalación y mantenimiento del local. Se puede suponer la oleada de tinta que suscitó esta orden en la prensa de dentro y de fuera del país. Se esgrimieron todos los argumentos en contra sobre el particular. Se dijo que era discriminatorio con el cine respecto a otros medios de expresión y espectáculos, que ya había leyes y medidas penales para castigar los actos delictivos en materia de moral pública, que resultaba perjudicial para los intereses económicos y artísticos de la cinematografía, etc., etc. Pero los cinematografistas tuvieron que someterse a las disposiciones gubernativas, después que la Mutua hiciera las pertinentes protestas y peticiones ante el Gobernador Civil.

No debió ser una de las menores dificultades prácticas el que la comisión censora no tenía tiempo para ver todos los metros de cinta que se estrenaban en Barcelona cada semana. Y quizás éste fue el motivo principal para que el Gobernador cediera ante las insistentes demandas de los representantes y alquiladores volviendo a la costumbre anterior de que sólo se presentaban a censura las películas que en opinión de productor o vendedor tuvieran carácter de dudosa moralidad (93). Así, poco a poco, se fue atenuando la exigencia de la censura previa. En marzo de 1916, las

(93) "La Vida Gráfica", nº 39, 10-6-1915, pag. 16.

gestiones de J.B. Turull y Eduardo Solà ante el nuevo gobernador, Suárez Inclán, condujeron a que éste asumiera directamente la responsabilidad de la censura y redujera a su puesto de comisión asesora a la Junta que por entonces actuaba como censora (94). Pero la censura seguía adelante.

- El "pase".

La cuestión del "pase", como la de la censura, viene de antes. Ya hemos comentado en el capítulo anterior cómo, con la generalización del alquiler de las películas hacia 1910, se había introducido la costumbre de que una película alquilada -normalmente por tres días- se podía pasar en varios cines los días en los que estaba alquilada (y aquí se hace inevitable la evocación del veloz ciclista transportando los rollos de un cine a otro, cuando todavía la película estaba caliente de la proyección). Se luchó contra los abusos de esta costumbre, pero los alquiladores no pudieron evitarla del todo y tuvieron que aceptar el "pase" para dos cines.

¿Cómo se llegó al "pase"? Sencillamente se trata de un fenómeno de equilibrio inestable en el mercado. Los márgenes comerciales del empresario de una sala de cine vienen de las entradas del público. Con el encarecimiento del producto y el mayor metraje había que optar o por subir los precios de las entradas o por pasar un mismo programa a un

(94) M. ABEL: Anastasia, reducida. "Arte y Cinematografía", nº 129 (31-3-1916), pag. 6.

público más numeroso. Se optó por lo segundo y, como el público del cine era un pueblo sin posibilidades económicas para aumento de gastos en diversiones, se mantuvo e incluso se redujo el precio de las entradas. Para aumentar el número de espectadores no bastaba con ampliar el aforo de las salas, sino que había que recurrir a pasar la cinta en varias sesiones y, a ser posible, en varios cines el mismo día. Ello sólo era posible con el consentimiento de los alquiladores... y como entre los alquiladores había una competencia muy grande (recuérdese: unas cincuenta casas alquiladoras en el período de la guerra), éstos empezaron a consentir en el hecho del "pase". El dinero que no salía de las entradas tuvo que salir de las condiciones de alquiler.

Así las cosas, la llegada de la Guerra Mundial supuso la aparición de nuevos factores que alteraron el inestable equilibrio adquirido: La competencia entre los mismos empresarios de cine condujo a confeccionar programas excesivamente largos -más de 4.000 metros-, que encarecían el costo; la creación de cadenas de cines en manos de una misma empresa hizo que estos empresarios tuvieran una situación de ventaja sobre los demás; la relativa escasez de cintas en el mercado ocasionaba que los empresarios de cines reclamaran el "pase" para tres o cuatro salas (estaba tolerado sólo en dos), etc... Si a esto añadimos que los precios de compra habían subido para los alquiladores, se entiende que éstos pretendieran que esta vez los que amortizaron el incremento de gastos fueron los empresarios y, en definitiva, los espectadores.

La costumbre del "pase" favorecía de manera escandalosa a aquellos grandes empresarios que disponían de varios cines. "Arte y Cine-

matografía", que desarrolló una larga campaña contra el "pase", después de largos y enrevesados cálculos, llegaba a la conclusión de que el costo diario por alquiler de películas para una empresa de cine en 1915 equivalía a:

Con un solo cine, no estreno, 115,56 Pts./día.

Pase en dos cines, no estreno, 95,30 Pts./día.

Pase en tres cines, estrenos, 56,77 Pts./día.

Pase en cuatro cines, estrenos, 42,50 Pts./día. (95)

Las cifras son elocuentes por sí solas.

Los alquiladores, unidos en la Mutua de Defensa Cinematográfica, proponían las siguientes medidas:

1º.- Reducir la extensión de los programas de los cines; 2º.- Aumentar el precio de alquiler de las películas; 3º.- Sancionar a aquellas empresas que devolvían las cintas deterioradas; 4º.- Suprimir el "pase"; 5º.- Aumentar el precio de las entradas, si fuera necesario. Naturalmente, a ello se oponía el Sindicato de Cinematografistas, amenazando con cerrar los cines, y proponía abrir negociaciones para llegar a una solución gradual (96).

(95) "Arte y Cinematografía", nn. 105 y 106 (15 y 31-4-1915), pp. 9-10.

(96) El periódico "El Diluvio" defendió los puntos de vista del Sindicato y atacó duramente a la Mutua y a su presidente, J. Muntañola, a propósito de la cuestión del "pase". Véanse las páginas dedicadas a este tema, bajo el título "¿Se cerrarán los cines?", en la sección cinematográfica de "El Diluvio" los días 14, 21, y 28 de diciembre de 1917.

Algunas casas alquiladoras, ante la abundancia de conflictos que ocasionaba el sistema de alquiler, decidieron adoptar medidas por su cuenta. "Pathé" y "Ernesto González" exigieron rigurosamente el "pase" sólo para dos cines; "Gaumont" suprimió el "pase" en el alquiler de sus películas; y más radicales fueron las casas "Ribas y Vila" y "Cox. and Cía", que decidieron dejar el alquiler y volver al sistema antiguo de la venta de las cintas.

Con el tiempo, los empresarios de cines tuvieron que aceptar una subida en los precios del alquiler. Aunque sólo disponemos para este período de datos referidos a Madrid, en Barcelona la subida de los alquileres también se produjo por estas fechas. En julio de 1916 y en Madrid ésta era la tarifa de precios mínimos:

"Películas de largo metraje:

Estrenos: a 15 céntimos (por metro), un cine; a 25 céntimos, dos cines, tres días; por cada día más, a razón de dos y medio céntimos día y cine.

El pase de una sola copia sólo podrá hacerse con dos cines, de una misma empresa (...).

Reestrenos: a 10 céntimos, un cine; a 15 céntimos, dos cines, tres días. En cualquier lugar, cinco céntimos, dos días y un cine.

Películas de corto metraje (en esta categoría entran las películas hasta 400 metros). A 7 céntimos, dos días un cine; a 11 ctms., tres días, dos cines..." (97).

Debieron ir en aumento lentamente, porque los precios que da Juan A. CABERO -que había sido alquilador en estos años- en su "Historia de la Cinematografía española", referidos a 1920, son ligeramente superiores (98).

En cuanto al "pase", la Mutua de Defensa Cinematográfica, después de muchas vacilaciones, tomó una decisión radical: quedaría suprimido en enero de 1918. El Sindicato de Cinematografistas sólo consiguió aplazar la medida de supresión del "pase", que entró en vigor a partir del 21 de febrero del mismo año.

- Las "exclusivas"

Otro de los temas que se debatió estos años fue el de las exclusivas. Cuando se pasaba en pruebas una película interesante y presumiblemente de éxito por cualquier motivo, un empresario de cine podía alquilarla en exclusiva para su estreno, pagando por este motivo un alquiler considerablemente más alto (casi el doble de lo normal). Pero se daban casos en que otra sala de cine de la misma o de otra ciudad pasaba aquella película antes de ser estrenada por quien la tenía en exclusiva. Es lo que se llamó "reventar la exclusiva".

Este hecho suponía la existencia de copias clandestinas que no estaban bajo el control de los alquiladores. En algunos casos tales co-

(98) J. A. CABERO, o.c., pag. 187.

pias provenían directamente del extranjero a través de un agente comprador que luego las introducía en el mercado, aunque ya otro la hubiera distribuido en exclusiva. Otras veces el mismo representante o importador compraba más copias de las habituales y, mientras en una ciudad había concedido la exclusiva de proyección a una empresa cinematográfica determinada, enviaba a otro punto del país alguna copia sobrante, que vendía a buen precio.

El problema se agravaba porque prácticamente era imposible interponer un proceso judicial, dado que el negocio del cine se consideraba un mercado libre y la legislación no contempla los derechos de exclusividad. Por otra parte, el empresario perjudicado tampoco conseguía que la casa alquiladora le indemnizase por daños y perjuicios, porque ésta no se consideraba responsable del hecho.

La Mutua de Defensa Cinematográfica tuvo que actuar enérgicamente en este asunto. En noviembre de 1917 envió una circular a los empresarios comunicándoles que se había abierto un libro de Registro donde todos los representantes y alquiladores asociados inscribirían las películas que se habían adquirido en exclusiva, que se enviaría un Boletín Informativo quincenal con todas las películas inscritas en dicho Registro especificando la casa a la que pertenecían y que si algún cine proyectaba alguna de las películas inscritas siendo de otra procedencia, los socios de la Mutua adoptarían represalias suspendiendo todo servicio de alquiler o venta a la empresa infractora. (99)

3. 1. 5. LA CRITICA Y LOS INTELLECTUALES.

El año 1925 Alfredo SERRANO, periodista y crítico de cine, publicó un libro titulado "Las películas españolas" en el que, refiriéndose a la época que aquí estamos estudiando, decía:

"En general, pues, toda nuestra prensa se ha ocupado con cariño de la industria filmística (sic) de España, lo que ha contribuido a fomentar su desarrollo y subsanar en parte los defectos. Pero hay algo digno de censura en esa prensa, que yo mismo he realizado, (...): el elogio excesivo, la falta de crítica.

Salvo señaladísimos casos, la crítica verdad no existe en nuestros periódicos. Todo es bueno en cinematografía. Nada hay malo. Los mismos adjetivos, diferentemente colocados, sirven para reseñar el estreno o la prueba privada de ésta o de aquella película nacional o extranjera".

Explica a continuación que el motivo de esta falta de crítica auténtica estriba principalmente en que sobre todo las revistas de cine, pero también los diarios, necesitaban el apoyo económico de los anuncios de propaganda cinematográfica, que no se daría si se criticaba con dureza alguna película que las casas productoras o distribuidoras anunciaban. Y sigue insistiendo:

"Así, continúa la crítica sin ser crítica y el público sin tener quien oficiosamente y con autoridad su-

ficiente le indique el valor de las películas que se estrenan o su demérito. Esto ha hecho que la poca producción española tenga que sentir esa falta de verdad que tanto necesita para ayudarse a su perfeccionamiento y para proporcionarle el justo premio del elogio sincero en el caso que lo requiera", (100)

En gran medida estamos de acuerdo con las palabras de Alfredo Serrano, aunque en estos años ya se empezaban a ver algunas críticas duras y razonadas contra películas y directores -a veces motivadas por simpatías o antipatías de la revista o diario- y llamadas a la imparcialidad (101).

Hay que tener en cuenta que en la mayoría de los casos no se pueden considerar "crítica" los comentarios de películas que se hacían en la prensa por aquellos años. Solían éstos ser de dos tipos: o referencias breves, generalmente elogiosas, o comentarios extensos sobre algún aspecto parcial de la cinta. En las primeras bien poco se decía; sólo informaciones poco sustanciales sobre coste o lugares de filmación, interpretación de algún actor destacado, éxito conseguido en su estreno, o breves a-

(100) Alfredo SERRANO: "Las películas españolas", Barcelona, 1925, pp. 91 y 93-94. (Los subrayados son míos).

(101) En "El Diluvio" del 10-5-1918 (pág. 4) hay un artículo titulado "El Cinematógrafo y la prensa", probablemente escrito por el crítico y director de la sección Damián Molino, que ataca con más fuerza que Serrano la insinceridad de la crítica y pide imparcialidad a toda costa.

lusiones a la fotografía o a la dirección escénica (102). En el segundo caso, los comentarios se perdían con frecuencia en consideraciones generales sobre temas como la moralidad o ejemplaridad de un film, el acierto o desacierto en la línea de una productora, las cualidades que deben adornar a un director de cine o la conveniencia de un género cinematográfico u otro, cuando no se reducían a una simple glosa del argumento. Tras nuestro largo peregrinar por todas las revistas y periódicos de la época hemos podido encontrar detalles sueltos que nos dan idea sobre algunos puntos significativos de un film o bien visiones amplias, más o menos interesadas e interesantes, sobre la producción en general, pero creemos poder afirmar que no hemos encontrado ninguna crítica completa "a nuestro gusto" (si no, la hubiéramos reproducido íntegra y valorado en su momento). Justa es la apreciación de "Fósforo" (el ensayista y poeta Alfonso Reyes) en la revista "España" de Madrid: "Hasta hoy las impresiones periodísticas sobre el cine se resuelven -con rarísimas excepciones- en discursillos sentimentales" (103). Por lo que se refiere al estilo, son de un retoricismo enervante, faltas de originalidad y sobradas de palabrería.

En Barcelona se echa a faltar una revista como "España", fundada por Ortega y Gasset en Madrid a comienzos de 1915, donde la crí-

(102) Claro aparte quizás sean las críticas de "Film-omeno" en "Arte y Cinematografía", donde con pluma ágil y gran ironía se daban unas pinceladas sueltas y certeras sobre las películas estrenadas en la quincena. No obstante, su carácter de apunte rápido les priva de riqueza y matización en los juicios.

(103) Revista "España", nº 40 (28-10-1915).

tica de cine tuviera un tratamiento serio y analítico por parte de escritores al día de las nuevas corrientes literarias y artísticas. Con razón se considera a Federico de Onís, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán como iniciadores de la crítica de cine propiamente dicha, desde las columnas de la revista cultural "España" (104). Tal era la voluntad expresa de Alfonso Reyes -"Fósforo"- en la "Explicación previa" a sus primeras críticas: "ensayemos, pues una nueva manera de interpretación de las películas".

Los intelectuales barceloneses en estos años se desinteresaron de la crítica de cine y, en gran parte, del cine mismo. Resulta muy extraño que en las filas de la primera ola "noucentista" -que inicia precisamente su descenso en los años de la Guerra Mundial-, a pesar de su interés por la difusión cultural, ningún hombre de letras destacado se dedicara a fomentar el cine o, al menos, a defenderlo en sus escritos. Sí hubo, en cambio, quienes lo combatieron con ambigüedad, como "Xènius", o con estrechez de moralista, como Ramón Rucabado (si es que Rucabado se

(104) Iván TUBAU: Crítica cinematográfica española. 1983, Edicions Universitat de Barcelona, pág. 7. Que Ortega y Gasset no fuera exactamente el iniciador de estas críticas cinematográficas -como dice Tubau citando a García Escudero- es cierto; pero tampoco conviene olvidar que Ortega desde el primer número de la revista ya propone que hay que "encararse con el cine, considerándolo como un instrumento nuevo de la humanidad" y defiende la originalidad del cine frente a la literatura y la pedagogía. (Ver los artículos "Un poco de atención", "La substantialidad del cine", "Hace falta un genio" y "El cine y la Pedagogía", firmados por "El espectador" y publicados en los cuatro primeros números de la revista -enero-febrero de 1915-)

puede considerar vinculado al "Noucentisme" de alguna manera). (105)

La relación de literatos importantes con el cine barcelonés durante este período (1915-1918) se produjo de diferentes maneras. Adrià Gual, Blasco Ibáñez y Eduardo Marquina participaron directamente en la filmación de alguna de sus obras. Joaquín Dicenta, antes de que Ricardo de Baños pasara al cine su "Juan José", escribió algún artículo interesante sobre la relación del cine con el teatro. Josep Massó i Ventós, no sólo dirigió una película, sino que escribió un folleto sobre el proceso de elaboración de un film. En cambio, Santiago Rusiñol mantuvo su actitud distante y opuesta al cinematógrafo desde las columnas de "L'Esquella de la Torratxa". Observamos que todos ellos pertenecen a generaciones anteriores al "Noucentisme", excepto el joven poeta y dramaturgo Josep Massó i Ventós, que poéticamente estaba ligado a la estética maragalliana y vitalmente, por tradición familiar, al Modernismo. (106)

(105) La famosa conferencia de Ramón Rucabado en el "Institut de Cultura i Biblioteca Popular per la Dona", publicada con el título "El cinematògraf en la cultura i en els costums" (Barcelona, 1920), es posterior al período que aquí consideramos, pues fue leída el 21 de diciembre de 1919. Un comentario a esta conferencia y, en general, a la actitud de Rucabado frente al cine es el artículo de Joan M. MINGUET I BATLLORI: "Un peon de l'estètica cinematogràfica catalana: Ramón Rucabado" (Rev. "L'Aveng", nº 47, març 1982).

(106) No incluimos a Eduardo ZAMACOIS porque, aunque nos consta que ya en 1918 empezó a dar unas conferencias sobre escritores contemporáneos, ilustradas con la proyección de películas en

Adrià GUAL no sólo escribió sobre cine, sino que, según ya hemos visto, realizó varias películas, que son la mejor muestra del cine "cultural" hecho en Cataluña antes de la llegada del sonoro. BLASCO IBAÑEZ, entusiasta del cinematógrafo, colaboró en 1915 con Albert Marro en la filmación de una película sobre su novela "Entre naranjos" y participó personalmente en la dirección de "Sangre y Arena", a finales de 1916, para Rafael Salvador. También Eduardo MARQUINA entró en contacto con el cine ocasionalmente, en 1915, al escribir el guión de la película "Un solo corazón" o "Los muertos viven", dirigida por Togores para "Segre Films".

Joaquín Dicenta, antes de que Ricardo de Baños hiciera la versión cinematográfica de su famoso drama "Juan José", ya había publicado un artículo en que, de manera todavía rudimentaria anunciaba las posibilidades que tenía el cine como base de una nueva concepción del teatro. En los siguientes párrafos se refleja una intuición certera, que sorprende por lo que tiene de avance sobre logros posteriores:

que éstos aparecían ("La Publicidad", 8-4-1918), su relación más directa con el cine barcelonés fue en 1919, con motivo de la filmación por "Studio Films" de su obra "El otro".

Tampoco nos referimos aquí a Josep PLA -aunque tenemos noticia de que en 1916 escribió tres artículos sobre cine en la "Revista de Gerona" y de que en su "Quadern gris" hay dos breves referencias al cinematógrafo en Palafrugell (3 de noviembre y 16 de diciembre de 1918)- porque ni sus artículos están publicados en prensa barcelonesa ni se refieren directamente al cine barcelonés.

"Así como los grandes explosivos, empleados hoy para la destrucción, acabarán por ser domesticados para buen servicio de la industria y mayor bienestar del hombre, el cinematógrafo, ahora enemigo y pervertidor del teatro, será, andando el tiempo, uno de sus más firmes y útiles auxiliares" (...)

..."Buscando manera de que se unan y se complementen en los escenarios las figuras de carne y hueso con las de la cinta cinematográfica; haciendo de esa cinta un fondo en el cual cataclismos humanos y naturales cataclismos, se proyecten tales como ellos son en la vida real..."

"...En las tragedias modernas ha cambiado por completo la distribución de papeles. Hoy el personaje principal es "El coro". (107)

La visión de Dicenta sobre el influjo del cine en el teatro es todavía muy parcial. Para él el cine serviría fundamentalmente para abrir las dimensiones del espacio escénico y dar entrada al fenómeno de las multitudes, que hoy son protagonistas de la tragedia humana. No cuenta con otras posibilidades derivadas de los cambios en el "lenguaje" dramático, introducidos por el cine como nuevo medio de expresión. En el fondo, late la idea del espectáculo "total" que tan cara era a los modernistas.

El primer intento de difundir en catalán unos conocimientos

(107) Joaquín DICENTA: El cinematógrafo en el teatro. Publicado en "La Esfera" y reproducido en "Arte y Cinematografía", nn. 116-117, septiembre de 1915.

elementales sobre el cine se debe al poeta, dramaturgo y ensayista Josep MASSÓ I VENTÓS (Barcelona, 1891-1931). Este había sido guionista y director de una película en 1917 titulada "**La verdad**", con la casa "Mundial Film" de Narciso Zaragoza, que resultó una comedia cinematográfica bien recibida por la crítica (108). Lo que debió ser, antes que nada, una aventura de juventud le proporcionó al joven autor materia para escribir un folleto titulado "Cómo es confecciona un film", que fue editado en 1918 como el número XXVIII de la "Col.lecció Popular de Coneixements Indispensables (Minerva)", dirigida por el "Consell de Pedagogia de la Diputació de Barcelona". Por primera vez, y por medio de esta obrita, el cine se insertaba en una colección de divulgación cultural promovida por la "Mancomunitat de Catalunya", con el mismo rango que otras obras de especialistas y personajes famosos, como J. Maluquer, E. Terrades, Folch i Torres, Carles Riba, Bosch Gimpera, Rosa Sensat, J.M. López-Picó, Prat de la Riba, Eugeni d'Ors, etc. Para nosotros resulta más importante el hecho de la aparición de este librito -de 31 páginas- en un medio de difusión cultural dependiente de la Diputación, que su mismo contenido. El libro sólo intenta contar a un público amplio el proceso de filmación, desde los preparativos hasta la sesión última de prueba, insistiendo en pequeños detalles y cuestiones secundarias (los caprichos de la "prima-donna", por

(108) En realidad, la crítica, más que la dirección de Massó, lo que destaca es la fotografía de Salvador Castelló y la interpretación de la extiple Blanquita Suárez y del actor cómico Pepe Portes. Quizás gran parte del éxito haya que atribuirlo a la experiencia y maestría de Castelló, que actuó como director técnico.

ejemplo) que despiertan la curiosidad del profano. Pero para el historiador tiene un valor especial, pues describe con detalle las circunstancias en que se solía hacer el cine catalán por aquellas fechas: condiciones económicas, ensayos y "pose", galerías, técnicas de filmación y de laboratorio, etc... En unas consideraciones finales Massó i Ventós expone la necesidad de un cine "en catalán" diciendo:

"Cap d'aquestes cases (productores de Barcelona) però, encara que un bon sentit català les faci moure, es llençarà al tiratge d'una còpia amb els títols en català per oferir als llogaters de Catalunya?

Un únic intent es deu a En Graner, llavors de la primera època de la desapareguda "Sala Mercè"... Avui sens dubte aquelles pel·lícules parlades primitives les trobariem massa innocents. Però alló havia de ser només que un començament. Aquell nucli de públic que llegia els títols en català s'ha disgregat. No se'l podria tornar a aplegar donant-li no el que no era més que un intent, sinó el film amb totes les exigències modernes, que pugui competir, sinó amb riquesa, amb bon gust, amb les millors marques estrangeres?... Esperem que això vindrà un dia o altre".

Apunta J. Massó más allá de la rotulación de cintas en catalán. Propone -o mejor, desea- un "cine catalán". Y los modelos a que recurre no son nada "noucentistas", sino plenamente modernistas: el drama histórico y el teatro simbolista de Maeterlinck:

"Moments admirables, drames cruels i emocionants de la nostra història on el paisatge de les nostres en-

contrades podria servir de marc magnífic. Tot això podria fer-se, i més coses encara... A les mans devotes d'un artista deuria encomenar-se un "Pelèas i Melisenda" a Santes Creus, una "Sor Beatriu" a Poblet. Els poemes del gran belga trobarien un ambient tan propici en les abadies catalanes com a Sainte Wandrille...".

Esto, expresado en 1918, sólo podía ser un sueño. Quedaba atrás un pasado de tentativas sin apoyo, y delante, el fantasma de la crisis.

Por lo que se refiere a Santiago RUSIÑOL, por más que en esta época no tuvo escrúpulo en cultivar el vodevil ("El senyor Josep falta a la dona", 1915), continuó con la misma actitud de ataque violento al cine, según hemos comentado en el capítulo anterior. No insistiremos más, pues nada nuevo se advierte en sus nuevas diatribas contra el cine. Sólo reproducimos a continuación unos fragmentos de artículos suyos, publicados en este período, para dejar constancia de cómo el cine, a pesar de aparecer ya como un espectáculo social y estructuralmente consolidado, seguía combatido por estetas y moralistas.

El primero de los artículos de Rusiñol a que nos referimos es de 1916 y se titula con ironía "El cine, espectacle educatiu". Utiliza un recurso usual en los detractores del cine -el caso del delincuente que confiesa haber aprendido sus "técnicas" de las películas- y, cuando hace el inventario de los objetos que el joven delincuente llevaba encima, dice:

"... de tot aqueix arsenal de delinqüència, de tot aqueix bé-de-dèu de art del diable, lo més suggestiu, lo més notable i lo més digne de posar-hi atenció els "padres que tenéis hijos" era la llibreteta, un qu

dern de notes qu'l xicot -l'àngel de Déu!- anava prenent en els cines; un dietari en el qual hi apuntava tots els procediments, totes les peripecies d'èxit segur per a cometre els crims i els atracos més arriscats i perillosos; un acabat "Manual del perfecto ladrón" o "El robo al alcance de todos", que no hi havia més que demanar; allí hi era tot: del escalo al incendi, del estupro a l'exhumació, des del pebre als ulls a la punyalada trapera, des del cloroformo aclaparador fins a la bomba silenciosa i des de la xeringa injectadora fins a les sorpreses elèctriques més abracadabrants.

Segons refereix el senyor Comissari, la llibreteta del aprofitat deixeble d'en Lupin podria servir d'obra de text a Caco i a Mercuri (...)

Pobre bordegaç!... Comprovat que les pel·lícules detectivistes i terrorífiques havien cap-girat el seu tendre cervell, l'infant fou tornat a casa dels seus pares; pares desconsolats que, per a refer-se del cop, aquell vespre mateix deviem portar-lo altra vegada al cinema".

Después de estas efectistas palabras, Rusiñol, sin transición, cambia de tema, y concluye:

"I amb tot això, allí, com aquí, el Film pujant a cavall del teatre, fent-li una competència a mort!

En la darrera estadística publicada a Paris mateix es veu clar la preferència del gros públic en matèria d'espectacles: en un mes -el setembre de l'any passat- els teatres parisencs despatxaren 612.000 entrades, mentres que els cines (i aixó que allí no

n'hi han tants como aquí) ne despatxaren 1.316.000, això és, moltes més del doble.

Vàrem dir fa temps que el cine mataria al teatre, i la profecia es va complint. El matarà, però després de haver-lo robat, al revés dels malfactors de les pel·lícules. I a les fosques, que per segons qui és un agraçant, però pels parroquians del cine es veu qu'es una aventatge o una condició "cine... qua non". (109)

El segundo artículo del mismo autor está dirigido "Als infants de Castelló, víctimes del cine" y publicado en noviembre de 1918. A él pertenecen los siguientes párrafos:

"...Qui els fa enviar la quitxalla al cine, lloc de perdició, antihigiènic, veritable infern per al cos i per a l'esperit dels infants? A casa ens fan nosa les criatures. Ens pesen, son inaguantables. I les enviem a la indigna fosca, a apendre coses lletges, a abaraganar-se en males costums, a iniciar-les en el més baix sensualisme i en els més degradants dels crims". (110)

Sorprende, en verdad, esta furia moralizadora en un hombre que no se distinguió precisamente como moralista. La única explicación que se nos ocurre es que, en el fondo, todo puede arrancar de una oposi-

(109) "L'Esquella de la Torratxa", 5-5-1916, pp. 312-314.

(110) "L'Esquella de la Torratxa", 21 novembre 1918.

ción por motivos estéticos, mantenida hasta el extremo por la fuerza de las posturas adoptadas públicamente.

Finalmente, hagamos mención de cómo los clérigos en sus publicaciones también se ocuparon del fenómeno del cine en aquella época; naturalmente, para advertir de su gravísima peligrosidad. Nos referimos a tres ejemplos destacados entre los muchos que se podrían encontrar en un estudio más detenido de las publicaciones eclesiásticas. El padre Francisco de Barbens, capuchino dedicado a cuestiones de Psicopatología, escribió un libro titulado "La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro" y subtítulo "Estudio pedagógico-social" (Barcelona, Edit. Luis Gili, 1914), que es un verdadero tratado de todas las maldades habidas y por haber atribuibles al cine. En su parte central y más amplia -casi 100 páginas- hace un recorrido por los siguientes temas: el cine y la vista, el cine y la imaginación, el cine y la inteligencia, el cine y la autosugestión, el cine y las emociones, el cine y las pasiones, el cine y la nerviosidad, el cine y la infancia, el cine y la pubertad, el cine y todas las edades, el cine y la conciencia, misión pedagógica del cine, ejemplos prácticos, resumen y conclusiones. Menos parcial, sin dejar de ser severo en sus críticas, se muestra el P. Duarte, jesuíta, en un artículo aparecido en la revista "El Mensajero del Corazón de Jesús" de junio de 1915. Pero en la versión catalana de la misma revista -"Lo Missatger del Sagrat Cor de Jesús"- se publicaron tres artículos del Presb. Eudalt Serra i Buixó (los meses de julio, septiembre y noviembre de 1918) que, bajo el título general de "La maledicció del cine", se dedicaban a condenar rotundamente al cine bajo los elocuentes e insultantes epígrafes "La escola del crim", "La perturbació de les facultats i la desmoralisació" y "La sala de prostitució". Dete-

nernos en el comentario de estos escritos nos llevaría muy lejos y, por otra parte, su contenido se puede fácilmente adivinar. Lo más sorprendente del caso es que quienes tanto hablaban y sabían del cine y sus efectos acostumbraban a vanagloriarse de no haber entrado nunca o casi nunca en una sala de proyección.

3. 1. 6. CINE DIDACTICO

Para cerrar este extenso apartado sobre el cine barcelonés durante la I Guerra Mundial quisiera hacer una breve referencia a la intensa campaña que la prensa cinematográfica de Barcelona desarrolló durante estos años en favor del cine didáctico, aspecto que contrasta sensiblemente con algunas de las críticas que se acaban de reproducir. Para quienes todavía luchamos -y el verbo no es casual- por la implantación del cine en todos los niveles de la enseñanza a la vez como objeto y medio de estudio, estas cuestiones, planteadas hace ya más de sesenta años, no dejan de tener interés.

Son muy antiguas -tanto como el cine- las referencias al cinematógrafo como instrumento didáctico. Ya lo hemos dicho al hablar de los primeros años del cine entre nosotros. Ortega y Gasset decía en 1915 en un artículo -cargado de ironía- sobre "El cine y la Pedagogía" que "sobre estas cuestiones han escrito toda una literatura" (111). Efectivamente, una literatura que, vista desde hoy, resulta en gran medida ingenua y superficial, pero al fin y al cabo es testimonio de que había conciencia del poder renovador del cine en la enseñanza. No vamos a traer aquí todos los argumentos que se esgrimían para apoyar la función didáctica del cine, y que iban desde la misión de atraer al niño a la escuela hasta la exposición de teorías psicológicas y pedagógicas a veces peregrinas. Basten

(111) Revista "España", nº 4, Madrid, 19-2-1915.

las siguientes referencias concretas, espigadas entre la abundante "literatura" sobre el tema.

En la Universidad de Barcelona, un alumno de Medicina, Pablo AGUSTÍ, dio tres conferencias -los días 20 y 27 de marzo y 3 de abril de 1915- sobre "cinematografía científica", organizadas por la Sociedad Astronómica. Prácticamente toda la prensa barcelonesa se hizo eco de ellas. Las revistas especializadas en cine dieron un amplio resumen de su contenido: desde los fundamentos biológicos del cine a las aplicaciones del cine científico, pasando por los descubrimientos precedentes, una descripción de la cámara tomavistas, filmación de procesos microscópicos, utilización de cámara lenta o rápida, cine en relieve y cine en color (112). Las conferencias fueron acompañadas de la proyección de una serie de películas científicas, suministradas por la casa "Pathé", entre las que llamaron poderosamente la atención las que trataban de Microbiología, Química y Medicina.

En febrero-marzo de 1916 se dio un gran relieve informativo al éxito obtenido por el operador de filmación Antonio TRAMULLAS al conseguir unas extraordinarias películas sobre experimentos de Bioquímica realizados por el profesor Antonio G. Rocasolano en Zaragoza. He aquí la noticia tal como la transmitió el corresponsal de "Arte y Cinematografía" en aquella ciudad, José Viana Cólera:

(112) "Arte y Cinematografía", nº 105 (31-4-1915), pp. 48-50 y "La Vida Gráfica", nº 38 (10-5-1915).

"El operador D. Antonio Tramullas ha asombrado al mundo científico con el portentoso trabajo que ha llevado a la Facultad de Ciencias de Zaragoza. (...)

Es una cinta que muestra el movimiento Browniano de las partículas ultramicroscópicas en una disolución coloidal de plata. Para obtenerla hubo de aplicarse la máquina directamente al ultramicroscopio, enfocando un arco de intensidad suficiente. La tarea fue ruda, la incertidumbre grande; pero el triunfo fue del artista cinematográfico como antes lo había sido del artista científico.

Estas cintas han sido adquiridas por la Facultad Central de Ciencias, y algunas de ellas han pasado al extranjero". (113)

La obra de Tramullas en el terreno científico no se limitaba a una filmación aislada, sino que se insertó en un ilusionado proyecto de cine científico en colaboración con la Universidad. Realizó varias cintas de este tipo, dio conferencias sobre el tema y se solicitó para su investigación el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública. Precisamente en estas fechas era ministro Julio Burell, que se había distinguido por sus aficiones literarias y su apoyo a los modernistas; en alguna ocasión manifestó su interés por establecer el cinematógrafo en la escuela, pero no llegó a medidas prácticas en este sentido.

Junto a la realización de películas dedicadas a la enseñanza,

se fueron perfeccionando también los sistemas de proyección. Hubo en estos años muchos intentos por conseguir aparatos proyectores más sencillos, más ligeros y seguros, para ser utilizados sin dificultad tanto en casa como en el colegio. Entre los diferentes modelos, en Barcelona se vendió mucho el "KOK" de la casa "Pathé". Pero también se hicieron proyectores de fabricación propia. Uno de los más antiguos técnicos barceloneses en materia de cinematografía, Santiago Biosca, fabricó en 1915 un "cinematógrafo para el hogar y la escuela" de invención propia, que permitía detener la proyección y fijar la imagen deseada.

Por más que se intentó pasar películas didácticas en las salas comerciales, el gran público no las aceptaba. Quince o veinte años atrás habrían despertado una admiración extraordinaria, pero en la segunda década del siglo el público pagaba por ver una historia de ficción y divertirse, no por recibir una clase de Ciencias Naturales o Sociales. El cine didáctico tuvo su primer desarrollo en Barcelona a través de los grandes colegios privados de las órdenes religiosas. La práctica totalidad de los colegios privados importantes tenían por estas fechas instalación completa de cine. Era necesario que el Estado se preocupase de hacer lo mismo en los centros públicos.

La campaña de prensa en favor del cine en la escuela arreció considerablemente (114). En la primavera de 1918 llegaron los primeros

(114) Véase, por ejemplo, "Arte y Cinematografía", nº 139 (31-8-1916) pág. 12, nº 163 (31-8-1917) pág. 11, "La Publicidad" (7-5-1917), "El Diluvio", 31-12-1917, pág. 5.

frutos: el ministro de Instrucción Pública, el liberal Santiago Alba, decretó el establecimiento del cine en los centros escolares del Estado. Para ello se establecía, como siempre, una comisión que estudiara la aplicación concreta e impulsara las iniciativas. Tuvo especial participación en este proyecto el señor Gascón Marín, entonces al frente de la Dirección General de Enseñanza Primaria. A finales de mayo de 1918, la prensa de Barcelona publicó una nota en que se daba cuenta de las primeras conclusiones de dicha comisión: empezar de modo experimental en Madrid, utilizar de momento las salas comerciales en sesión matinal para niños, favorecer la producción de películas instructivas, establecer equipos de cine ambulantes con personal técnico adecuado y solicitar que se incluyesen los gastos correspondientes en los próximos presupuestos (115). Poco después, en julio de 1918, el Ministerio de Instrucción Pública solicitaba oficialmente de Gobernación que instase a las diputaciones provinciales y ayuntamientos para que éstos financiaran la "producción de una o más películas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos, obras hidráulicas y otros notables asuntos de sus respectivas provincias y poblaciones".

Pero el proyecto, como tantos otros, se vino abajo rápidamente por falta de medios: 50.000 pesetas se presupuestaron; es decir, con un dinero que no llegaba para construir ni una sola sala de cine, se quería implantar el cine en todas las escuelas del Estado (!) (116). La misma es-

(115) Ver "El Noticiero Universal", 30-5-1918, y "El Diluvio", 31-5-1918.

(116) "El Noticiero Universal", 4-3-1920, y "El Diluvio", 12-3-1920.

trategia de la comisión especial, que, según el formulismo oficial propio de los documentos ministeriales, lo que hizo fue descargarse de la responsabilidad y pasar su función promotora a diputaciones y ayuntamientos, muestra a las claras que todo eran buenas palabras. La máquina de la Administración Pública no estaba capacitada para digerir reformas de este tipo. Contentémonos, al menos, con reseñar el intento.

3. 2. SEGUNDA FASE: 1919 - 1923

(LA CRISIS DE POSGUERRA)

3. 2. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

A.- CUADRO DE LA PRODUCCION (1919-1923)

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1919	- SUEÑO O REALIDAD	5000 m.	BALTASAR ABADAL	Lotos Films	Aventuras
1919	- ARLEQUINES DE SEDA Y ORO, LOS (La Gitana Blanca)	5000 m.	RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1919	- IMPERIO QUE FUE, UN		SALVADOR CASTELLO	Sanz S. A.	
1919	- VOLUNTAD QUE VENCE	3500 m.	SALVADOR CASTELLO	Sanz S.A.	Aventuras
1919	- DAMA DUENDE, LA	3400 m.	JUAN M. CODINA	Studio Films	Aventuras
1919	- OTRO, EL		J.M.CODINA-E.ZAMACCOIS	Studio Films	Drama
1919	- PROTEGIDO DE SATAN, EL	10000 m.	JUAN M. CODINA	Studio Films	Aventuras
1919	- CONFECCION DEL ENCAJE DE BOLILLOS		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Documental
1919	- PESCA EN LAS COSTAS BARCELONESAS, LA		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Documental
1919	- VISTAS AEREAS DE BARCELONA		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Documental
1919	- HIDALGUA ESPAÑOLA		LORENZO PETRI	Internacional F.	
1919	- REVISTA "STUDIO" (20 números aprox.)		JUAN SOLA-A.FONTANALS	Studio Films	Reportajes-Documentos
1919	- TOROS Y FERIAS EN VALENCIA		JUAN SOLA MESTRES	Studio Films	Reportaje actualidad
1919	- APUESTA ORIGINAL, UNA		(?)	(?)	Cómico
1919	- FESTIVAL DE CULTURA FISICA EN EL COLEGIO DE LAS ESCUELAS PIAS DE SARRIA		(?)	(?)	Reportaje actualidad

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1920	- BUITRES DE LA ALDEA, LOS		BALTASAR ABADAL	Lotos Films	Drama
1920	- OPROBIO, EL	1350 m.	BALTASAR ABADAL	Lotos Films	Drama
1920	- REY DE LAS MONTAÑAS, EL	2500 m.	BALTASAR ABADAL	Lotos Films	Drama
1920	- TENACIDAD		BALTASAR ABADAL	Lotos Films	Drama
1920	- COMO EL PERRO DEL HORTELANO		RALPH ALLEN	Gnomo Films	Comedia
1920	- LOLO		RALPH ALLEN	Gnomo Films	Cómico
1920	- POR TELEFONO		RALPH ALLEN	Gnomo Films	Cómico
1920	- JUDIO POLACO, EL		RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1920	- NURI		SALVADOR CASTELLO	Sanz S.A.	Cómico
1920	- BOTON DE FUEGO, EL	7000 m.	JUAN M. CODINA	Studio Films	Aventuras
1920	- LEON, EL		J.M.CODINA-A.SIDNEY	Studio Films	Drama
1920	- MASCARAS NEGRAS, LAS	3000 m.	JUAN M. CODINA	Studio Films	Aventuras
1920	- ¡MATAME!	1600 m.	J.M.CODINA-A.SIDNEY	Studio Films	Drama
1920	- OBSESION DE PERIQUITO, LA	600 m.	ANTONIO FURNO	Clador Films	Cómico
1920	- PRODUCCION Y EXPORTACION DE ACEITE		ANTONIO	Clador Films	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1920	- BIOGRAFIA Y MUERTE DE JOSELITO		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Documental
1920	- FABRICACION DE PELOTAS DE FRONTON		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Documental
1920	- NOCHE DE ESTRENO		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Drama
1920	- TOMA DE XEXAUEN, LA		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Reportaje actualidad
1920	- VIRGEN BRUJA, LA		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Drama rural
1920	- FIESTAS DE LA PATRONA DE BERGA		FRUCTUOS GELABERT		Reportaje actualidad
1920	- OPERACIONES DEL DOCTOR MAS		FRUCTUOS GELABERT		Documental
1920	- FUERZA DE LOS DEBILES, LA		GODOFREDO MATELDI		
1920	- EXPOSITO, EL		MAGIN MURIA	Mediterráneo Films	Drama
1920	- MUERTE DE JOSELITO, LA		JUAN OLIVER	Pathé Barcelona	Documental-actualidad
1920	- VIDA CRUEL		ALFONS ROURE	Reme Films	Drama
1920	- REVISTA "STUDIO" (5 números aprox.)		I.SOLA-A.FONTANALS	Studio Films	Reportaje-documental
1920	- MILLONARIO VA A CASARSE, UN		(?)	(?)	Cómico
1920	- PROCESION EN LA CATEDRAL		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1920	- TRIUNFO DE ALMAS		(?)	Juvenia Films	Drama - Aventuras

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1921	- EXPLOTACION DE CEMENTOS "SANSON"		BALTASAR ABADAL	Lotos Films	Documental
1921	- CARRERA INTERNACIONAL DE "VOITURETTES". PREMIO PEÑA RHIN.		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Reportaje actualidad
1921	- VIAJE DEL MINISTRO DE MARINA A BARCELONA. NA.		JOSE GASPAR	Regia Art Films	Reportaje actualidad
1921	- MANUFACTURA DE IMAGENES EN OLOT		FRUCTUOS GELABERT		Documental
1921	- VALLE DE NURIA (VALLE DE RIBAS)		FRUCTUOS GELABERT		Documental
1921	- VARANEO EN OLOT		FRUCTUOS GELABERT		Documental
1921	- ESPAÑA EN EL RIFF	2000 m.	JUAN SOLA MESTRES	Studio Films	Reportaje actualidad
1921	- ¡POBRES NIÑOS!		HENRI VORINS	Principal Films	Drama
1921	- MARTIR, LA	1200 m.	FRANCESC XANDRI	Roxan Films	Drama
1921	- MANIOBRAS MILITARES EN CERVERA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1921	- MARRUECOS (REVISTA CINEMATOGRAFICA)		(?)	Pathé Barcelona	Reportaje actualidad
1922	- DON JUAN TENORIO		RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1922	- NINFA DEL RIO , LA (La dona d'aigua)		SALVADOR CASTELLO	Castelló	

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1922	- CAMPEONATO DE ESPAÑA DE FUTBOL. (Partido final entre el BARCELONA C.F. y REAL UNION DE IRUN)		JOSE GASPAR	M. de Miguel	Reportaje actualidad
1922	- VIAJES AEREOS POR LAS COSTAS CATALANAS		JOSE GASPAR		Documental
1922	- BARCELONA BAJO LA NIEVE	110 m.	FRUCTUOS GELABERT		Documental
1922	- VIAJAR SIN BILLETE	280 m.	FRUCTUOS GELABERT	F. Gelabert	Cómico
1922	- LILIAN		JOAN PALLEJA	Good Silver Film	Drama
1922	- AHIJADO DE LOS MUERTOS, EL		LORENZO PETRI (?)	Narciso Films	Drama (?)
1922	- HISTORIA DE CATALUÑA (PROLOGO)		LORENZO PETRI		Histórico
1922	- MI PRIMERA AVENTURA (Las aventuras de un estudiante)		LORENZO PETRI	Narciso Films	
1922	- SARDANISTA, LA		ALFONS ROURE	Robur Films	Musical
1922	- MILITONA O LA TRAGEDIA DE UN TORERO		HENRI VORINS	Principal Films	Drama
1922	- PEDRUCHO		HENRI VORINS	Principal Films	Taurina
1922	- ENCUENTRO DE FUTBOL ENTRE EL ESPANOL Y EL BARCELONA C.F.		(?)	Principal Films	Reportaje actualidad
1922	- NIDO DE AGUILAS (La Dulce Paz)		(?)	Canigó Films	

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1922	- PELICULAS DE MEDICINA		(?)	Trilla	Documental científ.
1923	- ¡CUANTO HE SUFRIDO POR TI, MARIETA!		BALTASAR ABADAL	Lotos o Abadal F.	
1923	- ELLAS Y ELLOS		BALTASAR ABADAL	Lotos o Abadal F.	Comedia
1923	- SANT ROMA		FRUCTUOS GELABERT		Documental
1923	- AMOR DE CAMPESINO		(?)	Radio Films	
1923	- PADRE JUANICO, EL (Mossèn Janot)			Canigó Films	Drama
1923	- PRIMER COMBATE, EL		(?)	Peninsular Films	

B.- LOS MOTIVOS DE LA CRISIS

Que la producción cinematográfica barcelonesa sufrió una crisis profunda y repentina en los años inmediatamente posteriores a la I Guerra Mundial es fácilmente comprobable de la simple observación del cuadro que acabamos de reproducir, y más evidente todavía, si comparamos la producción de esta etapa con la de la anterior. Para mayor claridad, he aquí los datos globales del número de títulos de films que hemos conseguido localizar en cada uno de estos dos períodos:

AÑO	DOCUM.	ARGUM.	TOTAL	AÑO	DOCUM.	ARGUM.	TOTAL
1914:	12	26	38	1919:	25	9	34
1915:	9	37	46	1920:	13	21	34
1916:	10	54	64	1921:	9	2	11
1917:	7	28	35	1922:	6	10	16
1918:	39	20	59	1923:	1	5	6
TOTAL:	77	165	242	TOTAL:	54	47	101

Como se ve, la producción del quinquenio 1919-1923 es inferior a la mitad de la del quinquenio precedente. Esta apreciación puramente cuantitativa de la crisis se verá reforzada cuando más adelante constate-mos que también descendieron la originalidad y la calidad media de las películas, así como la fortaleza de las empresas productoras.

Las causas que llevaron al cine barcelonés a esta crisis de pro-

ducción no resultan nada difíciles de determinar desde la perspectiva histórica con que hoy podemos mirar a aquella época. Pero también fueron conocidas por los que en aquellos años escribían sobre cine. Y es que la debilidad de la industria cinematográfica era tan patente que había que esforzarse para no verla. Lo que no podían suponer los comentaristas de entonces era que la crisis prevista fuera tan completa y tan repentina.

Nosotros ya hemos venido especificando diversos factores de inestabilidad en diferentes partes de este trabajo. Por ello no es necesario que aquí nos extendamos demasiado. Sólo trataremos de sintetizar y reunir el conjunto de factores que determinaron la caída prácticamente total de nuestra cinematografía.

Conviene tener muy en cuenta en primer lugar -y esto lo han olvidado casi siempre críticos e historiadores anteriores a 1960- la situación económica y sociopolítica que vivió Cataluña en los años que van del final de la guerra europea a la Dictadura. Acabada la coyuntura de la guerra, en que el sector industrial experimentó una efervescencia inusitada, la economía catalana acusó el fuerte impacto de la baja en la demanda, la escasez de reservas financieras y la precariedad de muchas empresas. Los precios habían subido a un ritmo superior a los salarios hasta tal punto que la crisis de subsistencia se presentó con caracteres de revolución obrera en la huelga general de 1917, continuada por una sucesión de luchas reivindicativas y de represiones gubernativas. De las huelgas obreras y el "lock-out" patronal se pasó al terrorismo de las pistolas por una y otra parte, desbordándose los difíciles cauces de la convivencia social. A nivel político, el movimiento nacionalista perdió la confianza en las ac-

titudes pactistas de la Lliga y se sintió atraído por planteamientos independentistas más radicales. Todo ello en el marco de un Estado cuyos gobiernos hacían aguas por todas partes y se sucedían incapaces de acallar la voz del pueblo que exigía responsabilidades tras el "desastre de Annual" y clamaba por la reforma total del sistema... ¿Cómo podía vivir la industria cinematográfica al margen de esta crisis económica, social y política? No cabe la menor duda de que las deficiencias estructurales que ya venía padeciendo la industria del cine, a pesar de la aparente brillantez del período anterior, se agudizaron en la crisis general del país durante estos años.

Si venimos a los terrenos estrictos de la cinematografía, nos encontramos con la invasión del cine americano, poderoso en medios de producción y comercialización. Al cine americano le costó poco colonizar nuestro país porque, según hemos dicho, ya empezó a conquistar el mercado durante la guerra y no tuvo la menor resistencia ni por parte de distribuidores y exhibidores ni por parte del gobierno, que no adoptó ninguna medida de protección arancelaria. Ante la cantidad, la calidad, la baratura y la propaganda del cine americano era imposible competir con esperanza de éxito.

La organización comercial de nuestro cine era, por otra parte, muy deficiente. En el mercado internacional había poco hecho y menos se podía hacer después de la guerra. Francia e Italia casi cerraron su mercado a la producción española, Inglaterra puso difíciles barreras aduaneras, y los compradores hispanoamericanos abandonaron Barcelona porque los vecinos yanquis les servían más y mejor en su propia casa. En cuanto al mercado interior no se adoptó ninguna medida de prioridad o protección

a la producción propia que, dada la escasez de la demanda (tres copias eran suficientes para abastecer todo el territorio del Estado) y el bajo precio de las entradas, no podía amortizar los costes de producción. (117)

No se puede olvidar que las empresas productoras barcelonesas acusaban serios defectos en su propia organización empresarial. En primer lugar, disponían de muy poco dinero y además los capitales presionaban por conseguir beneficios inmediatos a toda costa, claro está, de la calidad del film (118). En segundo lugar, la organización de la empresa dejaba mucho que desear: faltaba estudio de mercado, medios adecuados y distribución de funciones; todos pretendían meter mano en la película. Esto explica que las productoras durante estos años fueran tantas y de tan corta vida, dando la impresión en muchos casos que habían nacido en una informal conversación de café. En tercer lugar -y sería ceguera no reconocerlo- fueron pocos los directores técnicos y artísticos que dominaban el oficio y muchos menos los que, combinando técnica y creatividad,

(117) Sobre este particular hay unas declaraciones muy lúcidas de Alfredo Fontanals y Juan Solà en la revista "Arte y Cinematografía" de abril de 1917.

(118) Ruiz Margarit ya acusaba este problema en su sección sobre "La producción nacional" de "Arte y Cinematografía": "Y lo peor es que esa desorganización procede, a mi juicio, de la impaciencia del capital que, ya que es poco, al asociarse para hacer obra cinematográfica, hoy se firma la escritura y a los cuatro días quiere que las películas estén ya en el programa de todos los cines de Barcelona y reembolsado el dinero" (n.113, 31.7.1915, p.6)

tuvieron la osadía de lanzarse por los caminos de la originalidad. En una palabra, ni los medios ni la organización ni las personas, hablando en general, ofrecían garantías suficientes para ofrecer al menos una producción testimonial frente a la crisis que se vino encima (119).

Hay bastantes testimonios de la época que nos hablan también de un cierto boicot o prevención ante las películas de producción nacional. Esto nos hace pensar en el desamparo que debieron sufrir nuestros cineastas no sólo por parte de las instituciones de la administración pública, sino también por parte de una cierta "conspiración ambiental". A finales de 1919 Alfredo Fontanals y Juan Solà dirigieron unos artículos "Al público español" en defensa de nuestro cine, y en el primero de ellos, titulado "Por nuestro decoro y dignidad" se decía: "Francia, Inglaterra, Italia y los Estados Unidos compran y programan nuestra producción en precios y cantidades tales que nos escudan de morir, aun cuando no vendamos en nuestra patria ni un solo metro. Los contratos que en el extranjero tenemos nos garantizan poder continuar filmando periódicamente como venimos haciendo desde hace cinco años (...) No queremos oír más a los empresarios: 'apunta qualsevol cosa mentres sigui americana' o bien: 'lo vostre no és millor ni pitjor que lo altre, però no vull posar-ho per ser es-

(119) De los defectos de la producción nacional fue certero crítico en su época el periodista Ruiz Margarit, quien trata todos los temas aquí resumidos en las columnas de "Arte y Cinematografía". Véanse, por ejemplo, los números de la revista de 31-6-1915, septiembre de 1915, 29-2-1916, junio de 1916, y el duro y pormenorizado análisis en los números de junio a noviembre de 1918.

panyola' " (120).

Que las quejas de los directores de la "Studio" no era cuestión puramente personal se confirma en el hecho insólito y propio de la más genuina picaresca que sucedió en enero de 1922: Una película neta e íntegramente barcelonesa, "Lilian", fue presentada como producto americano legítimo y así obtuvo un resonante éxito; para ello hubo que camuflar con terminaciones a la inglesa los nombres de su director y actores e inventar un pomposo nombre para la productora, "Good Silver Film Corporation", que no era más que la traducción del apellido "Bonaplata" del fundador de la ingeniosa empresa (121).

En aquella difícil situación cabían dos defensas posibles: adoptar unas fuertes medidas proteccionistas en el mercado cinematográfico o hacer un tipo de cine que interesase por su carácter propio y por su calidad. De lo primero se habló y se discutió mucho, pero prácticamente resultaba imposible, porque podía acarrear el colapso de la extensa red del comercio interior, que se venía nutriendo en más de un noventa por ciento de películas extranjeras. Lo segundo -una mejora de calidad en nuestros productos y la creación de una cinematografía con sello propio- ya era tarde para conseguirlo con la suficiente pujanza, cuando no se había aprovechado convenientemente la oportunidad de la guerra.

(120) "Arte y Cinematografía", nº 214 (31-10-1919) y "El Mundo Cinematográfico", nº 45 (20-11-1919).

(121) Juan A. Cabero, o.c. pp. 201-204.