

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

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

d) El alquiler de películas.

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

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

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

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

B.- EXHIBICION

El cinematógrafo invade la ciudad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Los locales y las sesiones de "cinematógrafo".

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

"Es dia de festa.

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

- Cinch entrades!

- Jo sóch primer, mestre.

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

- Donchs jo fa tres quarts.

- Dues de preferencia!

- Una!

- Quatre!

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

L'atmósfera comença a ferse irrespirable.

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

(31) Los subrayados son nuestros.

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

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

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

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

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

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

- ¿Per què ho diu això?

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

- No insulti, que no hi té cap dret.

- Vosté es el que té la llengua massa llarga.

- Això no m'ho dirà al carrer!

- Li repetirè allí hont'ho tingui per convenient!

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

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

greixós y atrotinat que'l piano.

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

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

'Baño inoportuno!'

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

- Renoy que bé està això!

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

Gran rialla general.

- Quina refrescada!

- L'ha deixat com un peix!

- 'La gruta de las lechuzas'!

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

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

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

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

- Ay mare, fugim!

- Si ho fan per riure, tonto.

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

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

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

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

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

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

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

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

- Ay, poca substancia!

- Vés ab compte a contestar malament.

- Però ¿què t'agafa?

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

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

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

- ¿T'ha agradat, Madroneta?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Primeras actuaciones gubernativas sobre los cines.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

y en el camarín o cabina.

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

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

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

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

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

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

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

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

Planteamiento de la cuestión

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ataques al cine (críticas y rabietas)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

luminada. Veámoslo. El primer ejemplo vale por muchos:

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

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

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

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

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

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

cinematogràfich...!

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

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

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

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

(¡Preciosa perla del machismo liberal!).

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

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

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

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

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

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

Síntomas de cambio en la valoración del cine.

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

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

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

Torratxa":

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

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

Alguna vez aparecen tímidas alabanzas a la programación:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. 2. SEGUNDA FASE: 1911 - 1914

(HACIA EL IMPERIO DEL MELODRAMA)

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

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

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

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

2. 2. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

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

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

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1912 (?)	- LAZOS DE AMOR Y DE SANGRE		NARCIS CUYAS (?)	Cabot i Puig	Drama
1912	- NOCHE DEL PEZ EN MANRESA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1912	- VIAJE DEL REY A TORTOSA		(?)	Gaumont. Barna.	Reportaje actualidad

1913	- AMIGO DEL ALMA, EL		R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Cómico
1913-1914	- AMOR ANDALUZ		R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Comedia costumbres
1913	- DE MUERTE A VIDA		R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- DRAMA EN ARAGON, UN		R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- FUERZA DEL DESTINO, LA		R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- JURA DE BANDERA EN SAN SEBASTIAN		RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Reportaje actualidad
1913	- MAGDA	1000 m.	R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Drama
1913	- LUCHA DE CORAZONES	850 m.	CODINA - GELABERT	Films Barcelona	Drama
1913	- COLLAR DE DIAMANTES, EL	580 m.	GIOVANNI DORIA	Film de Arte Español	Aventuras
1913	- CORRIDA DE TOROS	350 m.	GIOVANNI DORIA (?)	Film de Arte Español	Reportaje actualidad
1913	- CRIMEN DEL OTRO, EL		GIOVANNI DORIA (?)	Film de Arte Español	Drama

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1913	- BARCELONA	260 m.	(?)	(?)	Documental
1913	- CORRIDA DE TOROS DEL CIRCULO ECUESTRE (Corrida con Pastor y Gaona)	240 m.	(?)	(?)	Reportaje actualidad
1913	- CORRIDA DE TOROS EN BARCELONA CON MA- CHACO, GALLO Y COCHERITO (Corrida de la prensa en 1913)		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1913	- FIESTA DE AVIACION EN TARRAGONA		JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Reportaje actualidad
1913	- JURA DE BANDERA EN BARCELONA		(?)	(?)	Reportaje actualidad
1913	- SIIGES, GARRAF Y CASTELDEFELS (La Costa Brava de Barcelona)		JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Documental
1913	- TRAMPA Y CARTON		JUAN SOLA MESTRES ?	Pathé. Barna.	Cómico
1913	- VICTORIA	1200 m.	(?)	Cabot Films	Drama
1914	- MONASTERIO DE PIEDRA, EL	130 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental
1914	- ROSALINDA		R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Drama
1914	- SACRIFICIO (Entre ruinas)	1500 m.	R.BAÑOS - A.MARRO	Hispano Films	Documental
1914	- ZARAGOZA	120 m.	RICARDO DE BAÑOS	Hispano Films	Documental

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

NOTA IMPORTANTE:

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

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

2. 2. 2. EMPRESAS PRODUCTORAS Y REALIZADORES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

terra, sobre todo en esta última.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(54) "Arte y Cinematografía", 15.12.1914, p. 10.

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

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

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

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

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

ños. No hay la menor ambigüedad en sus palabras:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(60) "La Vida Gráfica" nº 4 (10.08.1913), p. 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

poco pudieron beneficiarse de la coyuntura favorable que comenzaba entonces.

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

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

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

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

bajos.

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

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

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

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

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

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

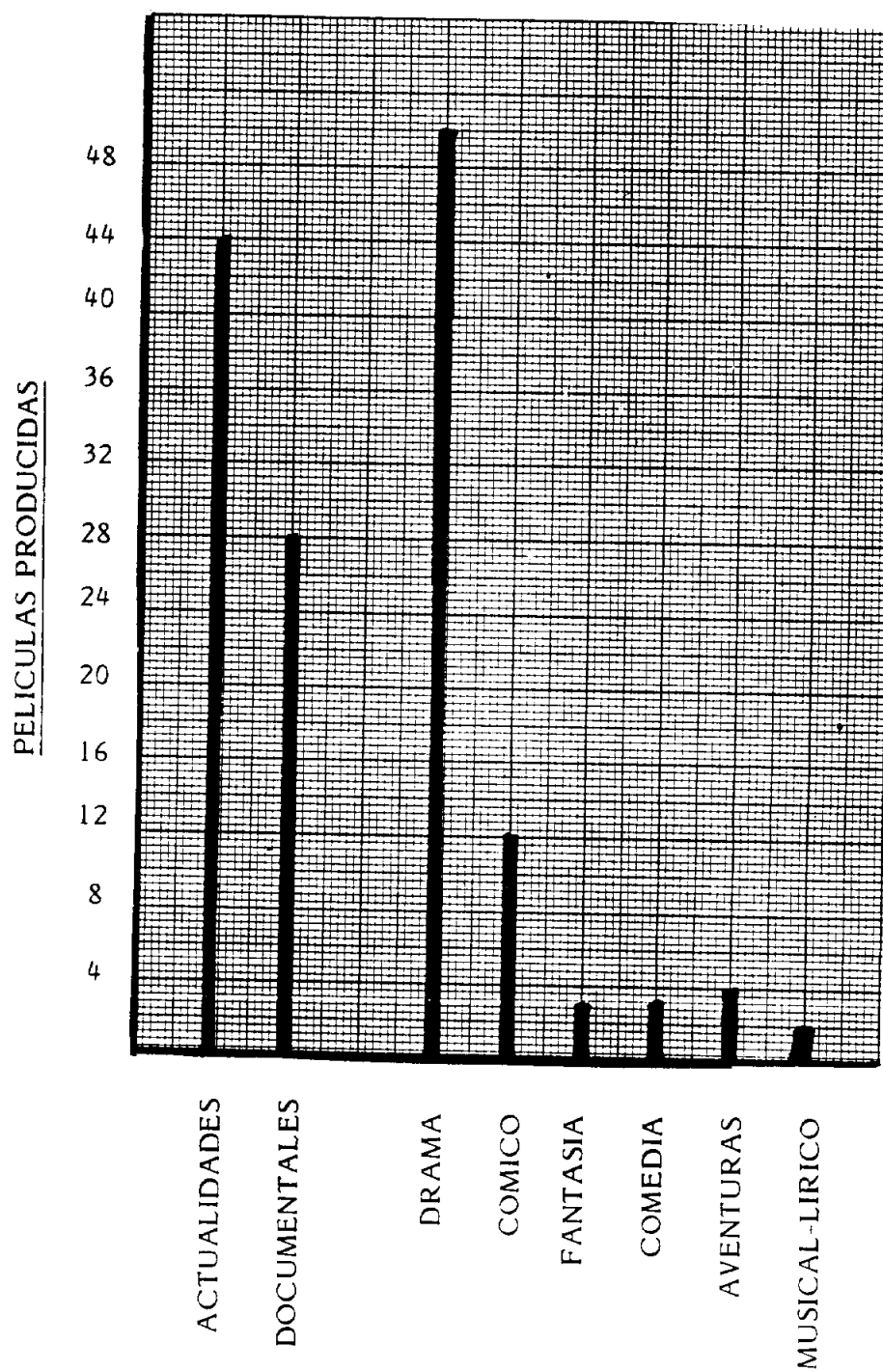
- "Segre Films" se fundó en octubre de 1914, con las oficinas en Consejo de Ciento 294. Fueron socios fundadores los señores Pau Nobell, Alfons Chopitea, Mauricio Donoso Cortés y Francesc Estrada. Contrató esta casa como director artístico a José de TOGORES y a los operadores Fructuós Gelabert y Giovanni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

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

2. 2. 3. LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS

A .- VISION DE CONJUNTO

PERIODO 1911-1914



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

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

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

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

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

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

vamos a cada género.

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

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

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

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

	A	B
	1906-1910	1911-1914
ACTUALIDADES	49 (31'2 %)	44 (30'1 %)
DOCUMENTALES	49 (31'2 %)	28 (19'2 %)
DRAMA ACTUAL	17 (10'8 %)	42 (28'8 %)
DRAMA HISTORICO	9 (5'8 %)	8 (5'5 %)
COMICO CORTO	20 (12'7 %)	12 (8'2 %)
FANTASIA	5 (3'2 %)	3 (2'1 %)
MUSICAL	5 (3'2 %)	2 (1'3 %)
COMEDIA	3 (1'9 %)	3 (2'1 %)
AVENTURAS	0	4 (2'7 %)

TOTAL DE PELICU-		
LAS PRODUCIDAS:	157 (100 %)	146 (100 %)

Hagamos un breve comentario de este cuadro:

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

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

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

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

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

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

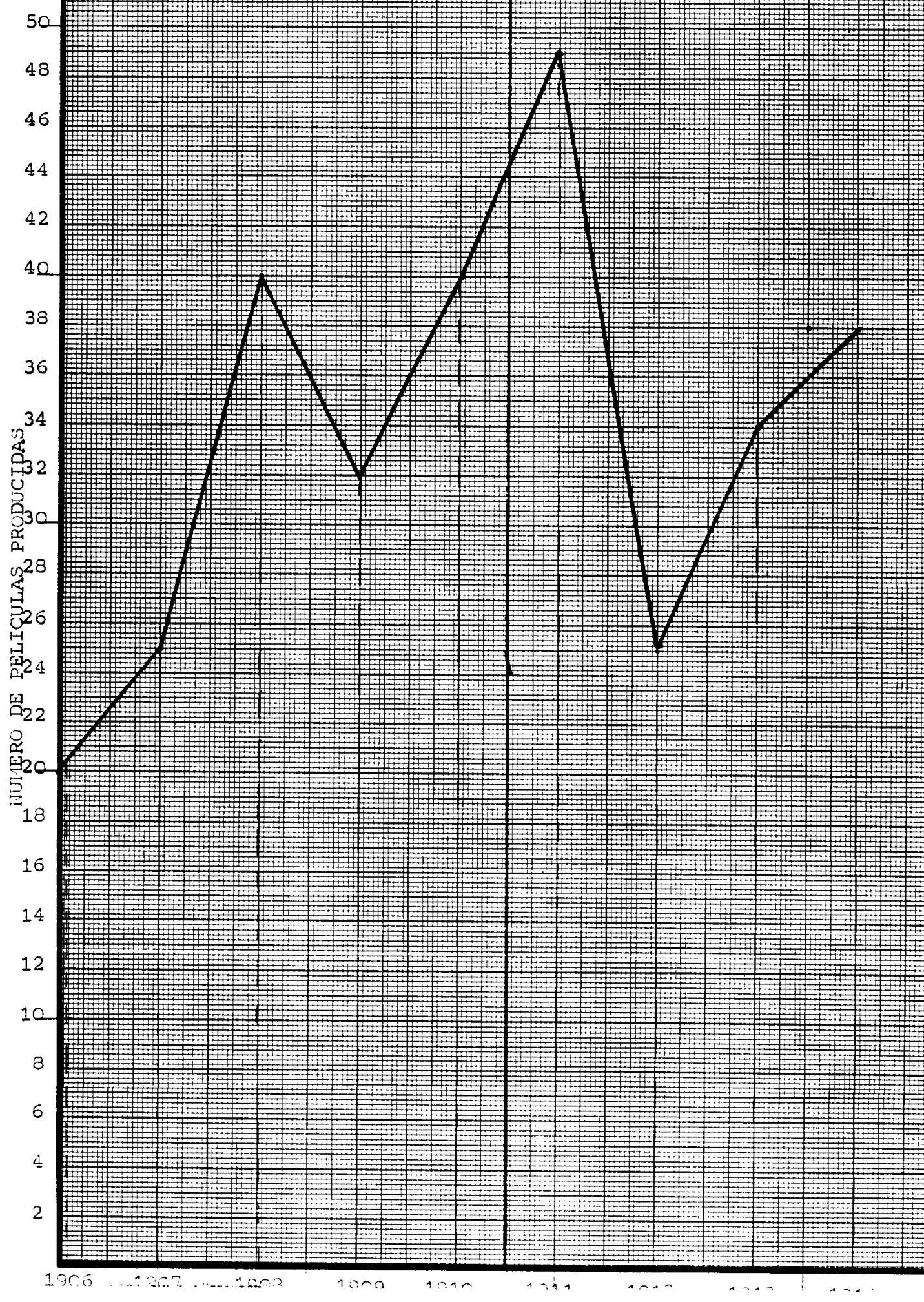
4) El género "drama" experimenta el incremento más importante: en 1906-1910 representaba el 16'5 % del total de la producción, mientras que en 1911-1914 alcanzó el 34'3 % del total. La diferencia resulta todavía mayor si atendemos al subgénero que venimos llamando "drama actual", puesto que la producción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

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

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

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

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



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

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

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

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

B.- EL REPORTAJE CINEMATOGRAFICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DRAMA HISTORICO

DRAMA COSTUMBRISTA

DRAMA REALISTA

AVENTURAS

- Don Pedro el Cruel (Baños-Marro)
- Justicia del Rey D. Pedro (Chomón)
 - Carmen o la hija del bandido (B-M)
 - Noche de sangre (B-M)

- Celos gitanos (Baños-Marro)

- Los dos hermanos (Baños-Marro)
- El joyero (Baños-Marro)
- La madre (B-M)
- El sueño milagroso (B-M)
- La venganza del cadáver (B-M)
- El adiós de un artista (Chomón)
- La fatalidad (Chomón)

- La hija del guardacostas (Chomón)

- Los amantes de Teruel (Baños-Marro)

- La careta verde (B-M)
- Mala Raza (Gelabert)
- Lazos de amor y de sangre (Cuyàs)

- Amor andaluz (B-M)

- Un drama en Aragón (B-M)

- Sangre gitana (Doria)

- De muerte a vida (B-M)

- La fuerza del destino (B-M)

- Magda (B-M)

- Lucha de corazones (Codina)

- El collar de diamantes (Doria)

- El crimen del otro (Doria)

- Los dos buzos (D)

- El hijo del mar (D)

DRAMA HISTORICO

DRAMA COSTUMBRISTA

DRAMA REALISTA

AVENTURAS

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

- Carmen (Doria)
- El alcalde de Zalamea (Gual)
- Fridolín (Gual)
- El calvario de un héroe (Gual)
- La gitaniella (Gual)

- Rosalinda (B-M)
- Sacrificio (B-M)
- A muerte por una mujer (Ceret?)
- En lucha contra el destino (Ceret?)
 - Ana Kadowa (Gelabert)
- La lucha por la herencia (Gel.-Mulh.)
- El falsificador (Tibidabo)
- La gaviota (Tibidabo)
- La herencia de la culpa (Tibidabo)
- Idilio trágico (Tibidabo)
- Los cabellos blancos (Gual)
- Un drama de amor (Gual)
- Misteri de dolor (Gual)
 - La danza fatal (Togores)
- La festa del blat (Togores)
 - El regalo de bodas (Togores)
- La Malquerida (Baños)

- Diego Corrientes (Marro)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Epoca, 1369." (67)

(67) "Arte y Cinematografía" nº 27 (30.10.1911), p. 13.

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

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

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

SACRIFICIO

"ENTRE RUINAS"

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

ARGUMENTO

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

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

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

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

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



SRTA. GAETANA LLURÓ

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

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

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

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



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

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

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

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

Don Roberto se propone salir de dudas inmediata-

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

no con su novio Alberto, a quien ama y de quien es amada intensamente.

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

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

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



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

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

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





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

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



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

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

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

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

"Don Pedro el Cruel"

Drama histórico
Prod.: "Hispano Films"
Año de producción: 1911
Metraje: 750 metros
Epoca: 1369
Lugar: Castilla
El campo. Tienda de
campaña.
Personajes: Rey, nobles, soldados.
Un traidor: Dugesclin
Nula importancia de la mujer
Ambiente: guerra, salas del
castillo y tienda de campaña.

"Sacrificio"

Melodrama burgués
Prod.: "Hispano Films"
Año de producción: 1914
Metraje: 1500 metros
Epoca: contemporánea
Lugar: Barcelona
Casa en la ciudad y chalet.
Personajes: hombre de negocios,
mujer e hijos, empleados y amigos.
Un traidor: el doctor
Papel destacado de las mujeres:
buena (hija) y mala (esposa)
Ambiente: negocios, fiestas de so-
ciedad, juego en el casino, salo-

Complejidad argumental escasa
Honor de Rey y nobles (vengar)
Heridas de puñal y maza
Muerte a espada
Tema amoroso no existe
Infidelidad de los vasallos
Lección moral: la ambición de poder desencadena una tragedia
Resultado final: vence el malvado.

nes de mansión lujosa.
Complejidad argumental grande
Honor del burgués (pagar)
Hemiplegia
Muerte de suicidio e infarto
Tema amoroso primordial
Infidelidad de esposa y amigo
Lección moral: el derroche del dinero y la infidelidad matrimonial desencadenan una tragedia.
Resultado final: vence la inocencia, la bondad y el amor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. 2. 4. DISTRIBUCION Y EXHIBICION

A.- EL DIFICIL MERCADO EXTERIOR

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

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

ra en vísperas de la Guerra Mundial.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B.- LOS GRANDES DE LA DISTRIBUCION

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

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

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

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

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

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

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

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

C.- SALAS DE CINE: MAS Y MEJORES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(81) "Il·lustració Catalana" nº 479 (7-7-1912) pag. 351.

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

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

Para tener que reconocer dos semanas más tarde:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

pre estaría presente en enfrentamientos y negociaciones.

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

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

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