

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(30) El Noticiero Universal, 31 octubre 1918.

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

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

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

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

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

Juan SOLÀ y Alfredo FONTANALS fueron dos extraordina-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¡Dios mío...!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1914 en la Plaza de Valencia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(46) Miquel PORTER, o.c. pág. 95.

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

te recortado según la moda yanqui, la voz amistosa y regañona a la vez; este Codina es un admirable director de teatro. Puesto a trabajar, sus nervios se desatan y todo su cuerpo se alebra, se estira, se retuerce en una indescriptible torsión de músculos. Visto desde lejos, los brazos en alto, el cuerpo inclinado hacia adelante y las piernas en flexión, más que dirigir un ensayo, parece tirar al florete. No contento con decirle a los actores cuanto deben hacer, les sigue paso a paso en todas sus expresiones y actitudes, afligiéndose, llorando o indignándose o forcejeando, etc., etc. según las circunstancias. Estas tempestades emotivas, prolongadas durante tres o cuatro horas, le acaloran y deprimen..." (48)

B. OTROS REALIZADORES Y PRODUCTORAS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(51) O.c. pp. 139-140.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Habládes ahora a esos señores accionistas de 'cuervos'

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

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

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

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

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

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

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

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

Durante algo más de un año estuvo José de Togores apartado

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

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

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

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

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

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

c) Noticia de estrellas fugaces.

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

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

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

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

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

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

de Chilindrina".

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

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

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

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

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

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

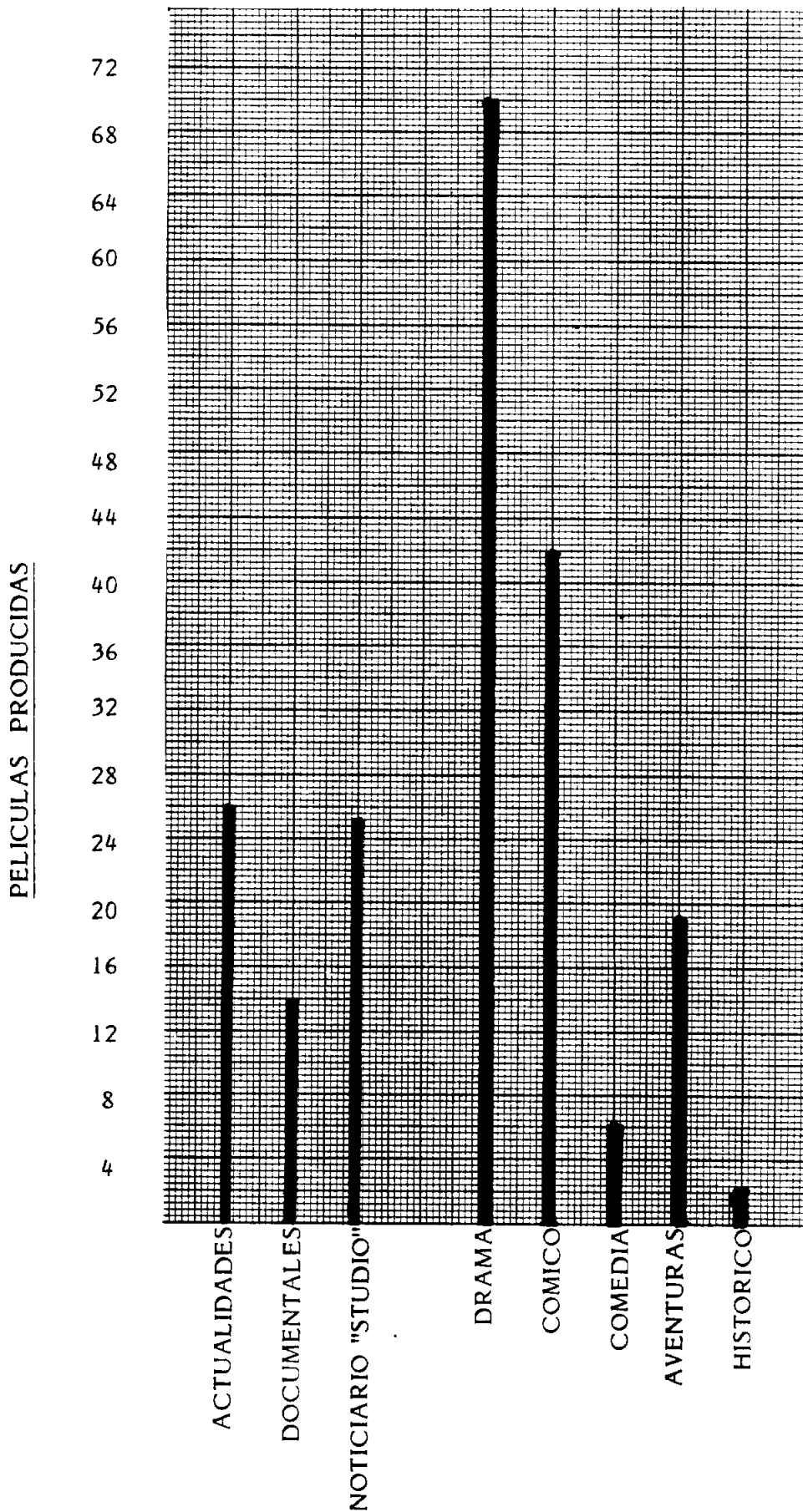
Todavía en 1917 hay referencias de que una nueva casa, "SO-LER Y CALSINA", preparaba la edición de un noticiario que se llamaría "Información Española" y que probablemente no se llegó a realizar. Se decía también que aparecería una nueva casa productora llamada "MAGNA FILMS" y que Francisco Peris Mencheta,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

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

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

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

A.- VISION DE CONJUNTO PERIODO 1915-1918



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

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

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

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

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

B.- ACTUALIDADES Y DOCUMENTALES SE CONVIERTEN EN "NOTICARIO".

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

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

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

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

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

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

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

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

(68) "Arte y Cinematografía", nº 138 (15-8-1916) pag. 48.

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

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

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

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

"NUEVA E INTERESANTE REVISTA DE ACTUALIDADES.

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

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

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

ARTE FOTOGRÁFICO.- Sol de invierno en el Mediterráneo.

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

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

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

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

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

C.- DE NUEVO, EL CINE CÓMICO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D.- DRAMAS Y FILMS DE AVENTURAS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de las claves del éxito.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 1. 4. DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN

A.- EL MERCADO EXTERIOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La gran beneficiaria de la situación fue Inglaterra, ya que

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b) La exportación

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

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

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

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

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

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

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

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

Para ARGENTINA:

CABOT I PUIG, Andreu (Aragón, 249).

HIDALGO, Cayetano (Córcega, 292).

ROBERTO, H.L. (Pelayo, 11, 4º).

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

Para BRASIL:

RANCATI, Angel (Aragón, 266).

Para COLOMBIA:

BAUTISTA, Patrocinio (Paseo de Gracia, 102).

PALAU Y CIA. (Balmes, 127).

Para CUBA:

GARCIA, Honorio (Diputación, 55).

MORAGAS, P. (Tamarit, 181).

SALA Y TORRES (Rambla de Cataluña, 84).

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

Para FILIPINAS:

MARTINEZ, José (Muntaner, 56).

PIÑOT, José (Rambla de Cataluña, 62).

Para MEXICO:

GIRAL, Nicolás (Aragón, 252).

Para PORTUGAL:

CASANOVAS Y PIÑOL (Rambla de Cataluña, 56).

CORTINAS, Lorenzo (Mallorca, 321).

Para SANTO DOMINGO:

FONT Y GINEBRA, A. (Argüelles, 403).

Para VENEZUELA:

SOLÀ REIG, Buenaventura (Aribau, 133).

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

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

B.- EL MERCADO INTERIOR.

a) "Alquiladores" y "Empresarios".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(86) "La Vida Gráfica" (10-5-1915), nº 38, pag. 11.

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

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

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

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

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

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

El afán de asociarse prendió también en otros sectores del

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

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

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

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

b) Los problemas del mercado interior

- La Censura.

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

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

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

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

Hasta entonces la proyección de películas para su censura se

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

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

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

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

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

- El "pase".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las cifras son elocuentes por sí solas.

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

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

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

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

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

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

"Películas de largo metraje:

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

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

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

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

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

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

- Las "exclusivas"

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

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

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

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

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

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

(99) "Arte y Cinematografía" nn.168-169(noviembre 1917)pp. 15 y 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El primer intento de difundir en catalán unos conocimientos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 1. 6. CINE DIDACTICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Junto a la realización de películas dedicadas a la enseñanza,

(113) "Arte y Cinematografía", nº 127 (29-2-1916).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 2. SEGUNDA FASE: 1919 - 1923

(LA CRISIS DE POSGUERRA)

3. 2. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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