

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

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

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

(87) La nueva Junta Directiva estuvo compuesta por los señores Enrique RIBA (Presidente), Jacinto DOGLIOTTI (Vicepresidente), José CASANOVAS MALET (Secretario), Manuel THOS DE PALAU (Vicesecretario), José GURGUI (Tesorero) y R. MINGUELLA PIÑOL, José M<sup>a</sup> BOSCH y J. MUNTAÑOLA (Vocales). Es decir: los grandes de la distribución. ("La Vida Gráfica" nº 29, 10 marzo 1914).

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

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

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

(88) "Arte y Cinematografía" nº 58 (15-2-1913) p. 3.

## 2. 2. 5. IMPOSICION DE LA CENSURA PREVIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(94) "L'Esquella de la Torratxa" nº 1751 (19-7-1912) p. 468-469.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sión asesora de censura en cada provincia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mirando hacia atrás (sin ira) e intentando un balance del cine barcelonés durante el período 1906-1914, sentimos en primer lugar una gran admiración por todos aquellos hombres que se dedicaron a construir un cine catalán con entusiasmo ejemplar por su parte... y con una incomprensión e indiferencia nada ejemplares por parte de los que pudieron y debieron ayudarles. Se produjo bastante en estos años (cerca de 400 títulos identificados, anteriores a 1914, así lo confirman) y la calidad media de las películas fue equiparable a la de otros países productores. Pero, al contemplar el conjunto de actitudes que rodeaban aquella entusiasta y frágil producción, se tiene la impresión amarga de que tanto esfuerzo iba a resultar en vano.

Si el cine prendió pronto y con fuerza en un puñado de hombres que se dedicaron a hacer películas, con la misma rapidez y con la misma fuerza prendió también en el pueblo de Barcelona. Muchos datos hemos venido dando de este entusiasmo popular por el cine desde sus comienzos. Tan extraordinaria fue la acogida que se le hizo que las alarmas de la crítica se dispararon y anunciaron la muerte del teatro, mientras las alarmas de los moralistas sonaban con estridencia hasta remover las altas esferas ministeriales... El cine era una plaga que estaba atacando hasta a la "buena sociedad" del Ensanche. Y es que casi 150 locales abiertos en una Barcelona de 600.000 habitantes (cuando hoy -1983- apenas se llegan a 130) son muchos cines y suponen una afición casi desmedida.

Pero ni el público se paraba demasiado a distinguir entre películas producidas en Barcelona o en Estados Unidos ni nadie se preocupaba mucho de que lo hiciera. Poquísimos eran los que pensaban en "hacer país"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De vosté Affm. amic,

ANGEL GUIMERA." (104)

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

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

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

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

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

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

El artículo, notablemente extenso, pretende hacer un recorri-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

nados.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en su lugar, nos vengan tan malos frutos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Otra cosa sería defender una visión pesimista del hombre y de

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Doncs el cinematògraf encara és pitjor.

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

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

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

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

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

Per ara, hi ha desavinensa." XARAU.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GABRIEL ALOMAR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A pesar de todo, Alomar comprendía perfectamente que, si

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero las imitaciones son innumerables.

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

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

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

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

¿Qué añadiré? La película nacional por excelencia,

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

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

GABRIEL ALOMAR (113)

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

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

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

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

2. 3. 5. EUGENI D'ORS (Barcelona 1881 - Vilanova i la Geltrú 1954)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I el 'cimatófago' s'enfonsa."

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

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

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

(115) "...mireu aquelles cares blanques que tenen els homes que passen, cares de fredor de lluna, de peix sense sang, de sipia, de paper mullat, de savonera, de insustancia; mireu-les riure sense veu, no més am la ganyota del riure, mireu aquell tremolor que tenen de epilepsia matemàtica, de mal de moure's, de mal de pel·lícula, de mal voltaic". (Xarau: "Glosari". "L'Esquella de la Torratxa", 3-4-1908)

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

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

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

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

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

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

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

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

(116) "La Veu de Catalunya" 25-5-1907.

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

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

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

(117) "La Veu de Catalunya" 21-3-1908.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un formidable exèrcit de quaranta o cinquanta ci-

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

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

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

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

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

ma de la escasa qualitat de las películes y sus efectos negativos sobre el público:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPITULO III:

EL CINE EN BARCELONA DE 1914 A 1923

( FASES DE APOGEO Y CRISIS )

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

curso de este nuestro último capítulo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. 1. PRIMERA FASE: 1914-1918

(LA OCASION PARA UN CINE NACIONAL)

### 3. 1. 1. PANORAMICA DE LA PRODUCCION

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

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

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

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

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

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

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

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

AÑO	TITULO	METRAJE	DIRECTOR	PRODUCCION	GENERO
1915	- NEMESIO LOCO POR EL BAILE		(?)	Argos Films	Cómico
1915	- NOCHE TRAGICA		(?)	Adrià Films	
1916	- VARIOS DOCUMENTALES SOBRE OPERACIONES QUIRURGICAS		RAMON DE BAÑOS		Documental
1916	- IDIOTA, EL	1000m.	RICARDO DE BAÑOS	Royal Films	Drama
1916	- AMOR ENEMIGO		MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- ¡ COMO AQUEL DIA!	1600m.	MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- FLOR DE OTONO	1500m.	MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- PERO TU AMOR ME REDIME		MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- VIDA Y LA MUERTE, LA		MARIO CASERINI	Excelsa Films	Drama
1916	- A LA PESCA DE LOS 45 MILLONES	800m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Comedia
1916	- ALEGRES MODISTILLAS, LAS	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico
1916	- AMAR ES SUFRIR	1350m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Drama
1916	- AMORES DE CARDO, LOS	200m.	DOMENEC CERET	Studio Films	Cómico

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

PELICULAS PRODUCIDAS EN BARCELONA

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

### 3. 1. 2. EMPRESAS PRODUCTORAS Y REALIZADORES

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

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

**EMPRESAS PRODUCTORAS Y SU PRODUCCION DURANTE EL PERIODO****1914 - 1918**

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

## OBSERVACIONES AL CUADRO ANTERIOR

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

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

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

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

PRODUCTORAS

DIRECTORES

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

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

PRODUCTORAS

DIRECTORES

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

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

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

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

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

presas de trayectoria más efímera.

## A. LAS PRINCIPALES PRODUCTORAS Y SUS DIRECTORES

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

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

vez en cuando.

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

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

mente quería era independizarse". (4)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(13) José del Castillo. Conversaciones con A. Marro, pag. 18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(17) José del Castillo: conversaciones con A. Marro, pag. 33.

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

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

(18) Ibidem, pag. 35.

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

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