

**Un període poc conegut
del cinema català:
1921-1930**



Miquel Porter i Moix

0. L'estat dels estudis històrics sobre el cinema de la decadència

Des del llunyà 1957, quan, per encàrrec del doctor Ferran Soldevila, vàrem escriure la primera aproximació històrica al cinema català que es publicà a *Cent anys de vida catalana*, ha plogut molt, tant políticament com científicament. Tant, que goso dir que probablement no existeix cap cinematografia d'una nació sense estat que hagi estat més estudiada i que pugui presentar un balanç de situació historiogràfica més complet.

Tot i això, existeixen encara llacunes que, de totes maneres, es van emplenant.

La ponència que presentem no és altra cosa que una transcripció del capítol corresponent d'una *Història del cinema a Catalunya: 1895-1990*, de pròxima aparició, editada pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En ell pretenem fer una posada al dia del màxim de coneixements que s'han anat acumulant al llarg de trentacinc anys. Bàsicament, hem tingut en compte el nostre llibre anterior, escrit en col·laboració amb Maria Teresa Ros i Vilella i publicat pel 1969, però en fer aquesta recopilació i síntesi ens hem adonat que bona part dels investigadors han deixat bastant de banda aquest període. La cosa s'explica fàcilment, almenys per dues raons: d'una banda, la manca de brillantor del període en si mateix, cosa que el fa poc atractiu, i de l'altra, la increïble manca d'informació biblio-hemerogràfica que hem pogut salvar, en bona part, gràcies als testimonis d'alguns protagonistes sobrevivents, com Josep Álvarez, «Yo» —actor

mímic—, els germans Daniel i Ramiro Aragonès i, sobretot, com Albert Gasset i Nicolau, mestre de cineastes, qui, amb una paciència i una memòria envejables, ha contribuït d'una manera fonamental en la reescriptura d'aquest capítol.

A banda de publicacions que toquen en part el període, com la biografia de Gelabert feta per Lasa, i d'algunes altres aportacions, la base de la historiografia cinematogràfica catalana ha sorgit de la Universitat de Barcelona i, concretament, del seu Departament d'Història de l'Art, amb els treballs de Maria Dolça Ribas, Palmira González, Josep Maria Caparrós, Juan Antonio Martínez-Bretón, Montserrat Rabat i Oliva, Maria Empar Giménez, Caterina Aguiló, Lluís Valentí, Isabel Coll i Mirabent, Joan Lorente, Anna Maria Bragolat, Maria Eugènia Llinàs, Edmon Roch, Georgina Medalla i Jordi Botey, els quals, amb treballs de camp, tesis de llicenciatura i tesis de doctorat s'han ocupat especialment del cinema silent, encara que hi hagi treballs sobre el cinema de la República, La Generalitat del 1931 o l'anomenada «Escuela de Barcelona» dels anys seixanta.

Actualment, sota la direcció i coordinació de Palmira González i amb un nombrós equip d'estudiants i llicenciats, s'està col·laborant, en l'àmbit de l'Estat, en la confecció d'una filmografia general espanyola, des dels inicis fins ara, que es convertirà en una obra magna, en l'instrument més important que els historiadors han tingut mai.

A la Universitat Autònoma, cal citar els treballs de Romà Gubern, Fèlix Ibáñez i Ivan Tubau, i, fora de l'àmbit purament universitari, hi ha hagut aportacions tan importants com les de Joaquim Romaguera, Romà Oltra, Jordi Torras, Joan Minguet, Miquel Raufast, Ramon Sala i alguns d'altres, cap d'ells, però, s'havia ocupat, amb una certa concentració, en la dècada que ara presentem: 1921-1930.

Estem convençuts que mai no ho sabrem tot, i la millor demostració d'això és que, quan el llibre al qual pertany aquest capítol surti a la llum ja s'hauran fet noves descobertes, o que, en la seva obra a punt de publicar-se sobre la introducció del sonor a Catalunya, el ja esmentat Joaquim Romaguera dóna dades que no tenim recollides.*

Cal prendre, doncs, les planes que segueixen com una aproximació, i no pas com una obra exhaustiva o definitiva.

1. Els perills de la inèrcia (1921-1924)

La circumstància social i econòmica dels Països Catalans entre 1921 i 1930 va lligada a les alteracions de règim, generals a l'Estat

* *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*, col·lecció «Orpheu», núm. 3. Fundació Institut del Cinema Català, Barcelona, 1992.

espanyol. La cultura catalana trobà en aquell moment gravíssims impediments en molts aspectes i, pel que fa al cinema, s'hi ajuntà la definitiva invasió de productes estrangers, principalment nord-americans, però també d'altres procedències, amb grans avantatges per als distribuïdors i exhibidors, puix que el nombre de públic no feia més que augmentar dia a dia, però amb irreparables conseqüències pel que fa a la capacitat productiva i a la seva qualitat. A més, vers la fi del període aparegueren encara les lògiques dificultats derivades de la implantació del sonor i de l'impacte que aquest fet tingué sobre les mateixes bases, tant tècniques com expressives, del mitjà cinematogràfic. Així, no és d'estranyar que el nivell dels films, la seva quantitat i àdhuc la seva catalanitat en sortissin greument perjudicats. Fins a tal punt és així que pot ben dir-se que aquest és el moment d'unes alineacions, d'unes dificultats en les quals encara es debat el cinema a casa nostra.

A l'agitació i el malestar socials que corresponien al desencís econòmic produït per la fi de la Guerra europea i les seves conseqüències, cal unir-hi els efectes de governs dèbils i de desastres tan característics com el d'Annual, a la Guerra del Rif. Les esperances del catalanisme polític havien estat decebudes i, com a conseqüència, apareixien posicions radicals i esquerranes, com la fundació d'Acció Catalana i d'Estat Català, disconformes amb els camins empresos per la Lliga i per la burgesia més tradicional. La resposta no es féu esperar, i es produí el cop d'estat del general Miguel Primo de Rivera, amb la instauració d'una dictadura militar, directament unida als interessos de les classes més privilegiades i, políticament, decidida partidària del centralisme espanyol.

En aquestes circumstàncies, i en un estat de crisi que, com ja s'ha vist, arrancava del període anterior, el cinema barceloní s'atomitzà, i qualsevol intent de producció prengué més l'aspecte d'una aventura ocasional que no pas el d'una voluntat d'organització industrial; quan a la petita indústria d'origen menestral li hauria hagut de seguir una idea de concentració d'esforços, com estava passant a la majoria dels països industrialitzats, i quan, veient el que havia passat a Alemanya amb l'UFA i a l'URSS amb el procés de nacionalització de la indústria, a l'Estat espanyol, els governs no donaren ni un sol pas per protegir o enfortir les infraestructures bàsiques del cinema. Barcelona baixà, mentre que València i Madrid s'afirmaren com a nous centres de producció.

Només la inèrcia i, en cert grau, el tossut voluntarisme aguantaren les embranzides externs, i sovint foren els aventurers qui s'aprofitaren d'aquesta situació provocant, amb els seus tripijocs, una encara major desconfiança entre els que haurien hagut d'ésser els seus aliats naturals, els financers i el públic.

El 1921, per exemple, només es poden citar quatre films d'argument: una nova versió del *Don Juan Tenorio* de Ricard de Baños, *Lilian* de John Pallars, *La màrtir* de Francesc Xandri i *¡Pobres niños!* d'Henri Vorins. Però aquestes quatre cintes són significatives de situacions i voluntats diferents.

Don Juan Tenorio, realitzada per Ricard de Baños, amb fotografia del seu germà Ramon, reuní bastants personalitats que havien fet fortuna al període anterior: per exemple, Godofredo Mateldi hi feia d'actor secundari, després d'haver fracassat el seu propòsit d'acadèmia. Però hi hagué noms nous, com el de Fortunio Bonanova, un mallorquí que havia de fer carrera a Hollywood. Baños no millorà pas la seva inventiva, i encara que des d'un punt de vista tècnic la cinta mostrà un evident progrés respecte a la del 1908, no estigué a l'altura del teatre filmat que aleshores es feia a Europa i, d'altra banda, la perduració dels models del segle XIX ja no s'estilava.

Pel que fa a *La màrtir*, era en realitat obra d'una de tantes acadèmies que naixien i desapareixien d'un any per l'altre. En aquest cas, Francesc Xandri havia muntat un petit cenacle i, pel 1920, l'havia convertit en una mena de banc de proves per a actors, entre els quals es trobava la seva pròpia filla, Joaquina Xandri. Amb aquest material, convencé un tal Rovirosa per muntar una productora, la Roxan Films, per donar forma comercial al material filmat —la càmera era d'un professional seriós, Jordi Robert—, segons un argument escrit per un tal Leonel Yáñez, probablement un pseudònim del mateix Xandri. La cinta s'estrenà, definitivament muntada, el 1921, però la Roxan Films s'extingí, i ni Leonel Yáñez ni Francesc Xandri no tornaren a sortir mai més a les cartelleres.

El tercer cas no és menys interessant i significatiu: estrenada a la darrereria del 1922, però realitzada l'any anterior, *Lilian* es presentà com si hagués estat produïda per la casa Good Silver Films, i resultà, tant a Barcelona com a Madrid, un èxit de públic i de crítica: se m'elogià la producció anglesa, i, de sobte, es començà a descobrir que el director, dit John Pallars, no era altre que Joan Pallejà; que la protagonista, Elliot Dorsan, era en realitat Innocència Alcubierre, i que el productor era, de debò, Llorenç Bau Bonaplata (*Good Silver*). Tant pel testimoni personal de Bau Bonaplata, qui, el 1960, a les seves velleses i exiliat a França, encara somniava a fer cinema, com pel bibliogràfic de Cabero, sabem que en aquell moment la majoria dels exhibidors es negaven a passar films produïts a l'Estat espanyol, amb ben poques excepcions, i això explica l'estratagema de situar l'argument al Far West i d'anglosaxonitzar-ho tot. El càmera n'havia estat Josep Gaspar, encaterinat com sempre pels models americans.

El quart film és fotografiat també per Gaspar i per a la Principal Films, i té com a director un francès, Henri Vorins, que aporta la

figura internacional d'una *estrella*, Paulette Landais, al costat d'un altre actor netament cinematogràfic i d'un cert prestigi, James Devesa, un cubano-català a qui Gaspar coneixia feia temps. Es tracta de *¡Pobres niños!*, una història social i lacrimògena en la qual intervingueren també Josep Cirera, Josep Durany, Josep Rogés i Pedro Basauri, conegut en el món de la tauromàquia per «Pedrucho».

A part dels mèrits o demèrits d'aquests quatre films com a obres cinematogràfiques, el cert és que tots quatre porten signes d'alguna alienació. Així, el *Don Juan Tenorio* representa l'alienació temporal, pel fet d'insistir en un cinema que ja no pertany als gustos de l'època; *La mártir* seria un exemple d'alienació professional, d'aventurisme momentani; *Lilian* és una alienació nacional, un renunciar a les realitats pròpies —a la identitat— que veurem repetir més d'una vegada en el temps i la història del nostre cinema —és un predecessor dels *spaguetti-westerns* fabricats a Esplugues City molts anys després. Però si a *Lilian* els catalans es fan dir noms estrangers, a *¡Pobres niños!* són efectivament estrangers tant el director com els protagonistes. El cas de Vorins, amb pel·lícules mediocres però que varen tenir una notable publicitat, és remarcable per un cert esforç de continuïtat. Així, l'any 1922 presenta *Militona*, sobre un tema extret de Théophile Gautier. Protagonitzada per Landais i Pedro Basauri, portava com a subtítol, *La tragedia de un torero*, interpretat pel professional «Pedrucho». Filmada en estudis barcelonis, part dels exteriors ho foren a l'Alhambra i al Generalife granadins, i en resultà el que ja en aquells moments s'anomenava una «españolada», malgrat l'excel·lent fotografia de Gaspar i els desesperats esforços de la Landais per espanyolitzar-se.

Segons testimonis personals del mim Josep Álvarez, «Yo», que intervingué en petits papers als films de la Principal, Vorins era un pèssim director cinematogràfic, però un encara pitjor administrador, si bé un home de tracte agradable. Potser gràcies a aquesta condició i a la seva amistat amb el torero Bassauri, va poder fer encara una darrera pel·lícula, basada en una mena de biografia novel·lada d'aquest darrer que havia escrit el duc de Tovar, i de la qual Josep Amich i Bert, «Amichatis», féu el guió. «Pedrucho» obtingué una relativa audiència gràcies a la popularitat del torero, però després d'aquest film, Vorins ple-gà veles, i ell i la Landais se'n tornaren a França a les acaballes del 1924.

La majoria dels veterans havien abandonat la direcció de llarg-metratges, ja que ni pels gustos ni per la concepció mateix de la construcció d'un film, acabaven d'adequar-se a les noves estratègies de producció. Alguns d'ells, però, intentaven encara defensar-se. Ja hem vist el cas de Baños, amb el seu *Don Juan Tenorio*, però d'altres, com Baltasar Abadal, Salvador Castelló i el mateix Fructuós Gelabert maldaven per continuar presents.

Establert pel seu compte sota la capa de la productora de Sanz, Salvador Castelló realitzà *La dona d'aigua* (1922), pel·lícula semifantàstica basada en una llegenda popular, que fou estrenada a la resta d'Espanya amb el títol de *La ninfa del riu*. Com que no trobà una bona resposta del públic, Castelló decidí tornar al seu anterior lloc d'operador.

Baltasar Abadal, amb la *Lotos*, continuava fent films de tipus industrial, però de tant en tant ressorgia amb comedietes com *Quant que he sofert per tu*, *Marieta* (1923), o com *Ellas y ellos* (1924). Aquesta darrera fou en realitat una mena d'encàrrec, pagat i interpretat per nois i noies de la burgesia que varen tenir l'acudit de fer-se la seva seva pròpia pel·lícula, i que, pel que en sabem, no va arribar a tenir una estrena comercial.

Pel que fa a Gelabert, esporàdicament ressuscitava també la seva Boreal per portar a terme films que eren, així mateix, encàrrecs, com *Viajar sin billete*, un curt metratge còmic fet per al seu amic Josep Vives, cap d'una *troupe*, amb la qual, l'any 1912, ja havia realitzat *Los Viveskis sin contrato*.

Els noms nous, els d'una nova generació que hauria hagut de prendre el relleu, tingueren tan poca colada com durada. Tal és el cas de Llorenç Petri, qui, per encàrrec, comença una ambiciosa *Història de Catalunya*, però de la qual només arribà a realitzar el pròleg del que havia d'ésser una sèrie amb continuïtat. Petri es féu amic d'un jove debutant, Narcís Puignau (probablement un pseudònim), que tenia diners i que muntà una productora per al seu lluïment narcisista, la Narciso Films, de la qual exercí la direcció. Així es realitzaren dos films que passaren sense pena ni glòria: *El ahijado de los muertos* i *Mi primera aventura* (1922), i s'acabà la productora.

Una mica diferent és l'esforç de l'Alfons Roure (Barcelona, 1899-1962), periodista humorístic d'anomenada, director del *Xut* i autor de peces dramàtiques i patriòtiques, de melodrames i de vodevils, qui, pel 1920, i en col·laboració amb el fotògraf Samuel Suñé i Farando (Barcelona, 1888-1964), fundà una de tantes acadèmies, amb el pompós títol d'American Cinema School, on treballà com a operador, entre d'altres, Albert Gasset i Nicolau (Barcelona, 1906), i amb la qual només realitzaren un curtmetratge de prova, *El Lobo*.

Però l'any següent donaren estructura de productora a la seva societat i realitzaren un melodrama social, *La vida cruel*, a la qual seguí una curiosa cinta, autèntica avançada d'una nova concepció del cinema, *La sardanista*. Apartant-se del teatre o de la narrativa i donant primícia al muntatge de les imatges, s'intentà una forma poemàtica en la qual el ritme visual i les evocacions sensitives prenen especial valor. La cinta fou elogiada per la crítica, però la fórmula era ben lluny del que s'estilava i del que exigien els exhibidors, i Roure, decebut, hagué de plagar.

Els casos estranys es multipliquen, una mica per allò de «tants caps, tants barrets». Com a exemple, valgui el de *La dulce paz o Nido de águilas*, d'un tal J. Garrigó, qui, essent un adepte de les teories esperitistes, aleshores molt en voga a Catalunya, no dubtà en adaptar textos del seu mestre internacional, Allan Kardec. Mitjançant truquetes cinematogràfics, a *La dulce paz* s'intentava representar els esperits. La pel·lícula no tingué una distribució comercial normal, però sí que corregué de centre esperitista en centre esperitista i tingué un cert predicament entre els correligionaris i teòsofs de tot l'Estat.

De totes maneres, l'home que no només resisteix sinó que sembla destinat a un important futur cinematogràfic és Josep Amich i Bert, «Amichatis» (Lleida, 1888 - Madrid, 1965), col·laborador assidu de les revistes humorístiques —tipus *El Papitu* o *L'Esquella de la Torratxa*— i prolífic autor de comèdies i vodevils, molts dels quals destinats al gran actor Josep Santpere, i un dels introductors a Catalunya dels espectacles de revista. Amichatis tenia ja una certa experiència cinematogràfica de quan havia treballat, entre d'altres, amb els Baños per a *Los arlequines de seda y oro*, que havien servit per a l'lençament cinematogràfic de Raquel Meller. Amb diners deixats per amics de la seva colla teatral, aprofità la Principal Films i, en col·laboració amb una també nova productora, la Canigó, presentà una cinta d'èxit rotund, *Mossén Janot* (1923), distribuïda a tot l'Estat per la Record Films de Josep Pagès i per Hermenelando Choimet a l'estranger, amb el títol d'*El padre Juanico*. Fotografiada per Ramon de Baños, era una adaptació bastant fidel en 2.400 metres, de l'obra homònima d'Àngel Guimerà.

A part de Jaume Borràs, hi tenien papers importants Joaquim Montero, Maria Morera, Roser Coscolla, Lola París, Alfons Vico i molts altres actors de les companyies dels teatres Romea, Poliorama i Español. Tant per la dignitat de l'adaptació com pel capteniment dels actors, i gràcies a un llençament publicitari adequat, aquesta fou una de les poques cintes del període que tingueren una acollida franca i encoratjadora i que decidiren sobre la continuïtat directora del seu realitzador. D'altra banda, a «Amichatis» correspon el mèrit que «gent important del Paral·lel» —no només la Meller, sinó Tòrtola València, Miquel Más, «Cipriano», i sobretot Josep Santpere— haguessin intervingut, la majoria de les vegades positivament, en el cinema barceloní. En aquesta pauta havia de continuar els anys següents.

Queden encara alguns casos aïllats, intents sense continuïtat, però que serveixen per a fer entendre el clima d'aquells moments. Un d'aquests és el d'Enric Santos, home lligat a moltes iniciatives cinematogràfiques —per exemple, el d'aixecar una de les primeres galeries estudis a «El Prado Catalán», i d'haver estat —a Itàlia— el productor

del primer *Quo Vadis?* Malgrat ésser ja un home d'edat, intentà de nou la producció amb *El martirio de vivir* (1922), gràcies a la bona voluntat de Juli Sanz. Però una vegada acabada l'accidentadíssima filmació—entre altres raons, pel fet que Santos anava de bòlit per una joveneta acabada de descobrir— els principals responsables—i entre ells el muntador, Albert Gasset— decidiren destruir l'original.

Un altre cas és el de Joan Vilà i Vilamala, protegit de Josep Gaspar, que realitzà un mig metratge mediocre, amb fotografia del seu mestre, titulat *La mala ley* (1924), amb ribets demagògics, que li serví com a carta de presentació per a anar a Madrid, on dirigí, al costat de Joaquín Dicenta, una versió de *Nobleza baturra* (1925).

Per fi, es pot deixar constància de la cinta *Amor de campesino*, dirigida per un principiant Josep Pitarch, amb el càmera Joaquim Soler i amb l'ajuda d'Albert Gasset, que acabava de tornar del seu primer viatge a EUA i que pretenia aplicar mètodes americans a la producció barcelonina, cosa que el convertia en un tècnic d'excepció.

El cas d'Albert Gasset és particularment representatiu. Els seus primers contactes professionals amb el cinema foren gràcies a la simpatia que inspirà a Fructuós Gelabert i tingueren lloc el 1918— és a dir, quan tenia dotze anys—, treballant de «noi dels encàrrecs, als laboratoris i estudi de Julio Sanz. A poc a poc va aprenent l'ofici i tothom el coneix per «El Griffith», sobrenom que li havia posat el mateix Gelabert. Als setze anys s'atreveix a muntar una acadèmia més, a la qual posarà el nom de Perla Films, en homenatge a Pearl White, l'actriu nord-americana que era el seu ideal. Aquell mateix any, emprèn un viatge a Nova York, amb la dèria de poder conèixer l'actriu, i també per conèixer les tècniques modernes. Tornat a Barcelona, i malgrat la seva joventut, demostrà les seves aptituds tècniques com a operador i com a muntador, i es convertí en un home imprescindible, però sempre amagat en les tasques menys rutilants.

Si durant aquests anys, del 1921 al 1924, la producció de films argumentals llangueix, tampoc en el terreny del documental sembla observar-se cap revifament. S'ha de dir, de totes maneres, que pel que fa a la presentació al públic, els noticiaris—que en aquell moment s'anomenaven sovint «reportatges»— tenien un bon acolliment com a complement de programa. Totes les marques estrangeres importants, a través dels seus representants a Barcelona, feien arribar els propis noticiaris, i amb freqüència el distribuïdor català hi feia incloure vistes sobre els fets del país o de la resta de l'Estat rodades pels principals operadors de Catalunya. Però atesos els tractes que aquests feien amb els distribuïdors, i sense ésser signades, les seves preses de vistes són avui molt difícils d'atribuir. Es sap que Gelabert o Gaspar treballaven sovint per a les cases franceses, però no hi ha documents o testimonis que puguin fixar exactament qui és qui o què és de qui.

De totes maneres, cal suposar que s'hi anava incorporant gent nova, ja que Gaspar, Maristany o Gelabert feien moltes incursions a València i a Madrid, on eren cridats una mica com a mestres. Sigui com sigui, queden uns quants títols de films concrets i d'un interès notable. Així, de Josep Gaspar, se'n coneixen *Carrera internacional de voitures organitzada per Peña Rhin* (1921) i uns *Viatges aeris per les costes catalanes, Castelló, València i Alacant* (1922), i també un reportatge sobre el *Viaje del Ministro de Marina a Barcelona* (1921). De Gelabert, *Manufactura d'imatges a Olot, La vall de Núria, Estiuieg a Olot* (1921), *Barcelona sota la neu* (1922), *Sant Romà de Sau* (1923) i *Festes populars a l'Eixample de Barcelona* (1924). Baltasar Abadal insisteix en els seus films industrials, com un sobre *La explotación de los cementos Sansón* (1921) i el malaguanyat Joan Solà Mestre, pocs mesos abans de morir, presenta un interessant reportatge sobre *España en el Riff* (1921).

2. Arran del zero absolut (1925-1926)

Després del cop d'estat de Primo de Ribera, s'havia vist ben clar que la situació política i social de Catalunya empitjorava ràpidament. L'any 1924 s'havia il·legalitzat el sindicat majoritari al país, la CNT, i des del principi s'havien mermat les facultats d'autogovern de la Mancomunitat, que, definitivament, foren suprimides el 1925. Les lluites obreres esdevenien cada vegada més violentes, i, nacionalment, l'any 1926 es produeix l'intent d'alliberament nacional de Prats de Molló. Però a finals d'aquests darrers any comencen a arribar a la premsa notícies d'un nou procediment nord-americà que haurà de transformar del tot, no ja els negocis cinematogràfics, sinó, fins i tot, la concepció mateixa de l'espectacle cinematogràfic: l'anomenat «cinema parlant».

Aquestes notícies coincideixen amb el declivi màxim de la producció cinematogràfica catalana. Gaspar i Maristany estan treballant per a la producció madrilenya i valenciana, i Gelabert se n'ha anat també, per intervenir a *Las entrañas de Madrid*, de Rafael Salvador, amb qui ja havia col·laborat a *La España trágica*, tot i que troba temps per fer preses documentals d'encàrrec i filma el *Combat de boxa Uzbekum-Spalla*. Ramon de Baños, pel seu compte, està enfeinat en el muntatge d'uns laboratoris moderns i en la representació oficial a l'Estat d'una novetat de modesta aparença però de resultats importants, la dels aparells Pathé-Baby, de 9,5 mm, que per les seves reduïdes dimensions i baix cost es destinen a un ús familiar, i donaran aviat naixença al cinema anomenat *amateur*, el qual, amb el temps, esdevindrà una modalitat cinematogràfica d'extraordinari predicament al país. Tot i

així, Baños no deixa de realitzar documentals i reportatges, com un mig metratge molt rigorós sobre *El canal d'Urgell*.

En el terreny del cinema de ficció s'arriba als mínims; només tres cintes, i encara ben modestes, La primera, signada per Joan Pallejà, és un drama sentimental titulat *Ojos tristes* (1925), i la segona, produïda per Magra Films i dirigida per José G. Barranco, és fotografiada per Albert Gasset i es titula *El camí de la felicitat* (1926), basada en una narració de Josep Maria Folch i Torres.

La darrera i més interessant és *Corazones y aventuras*, una comèdia alegre, intent de transposició dels models americans als ambients joves de Barcelona, signada el 1926 per Josep Amich i Bert, «Amichatis», amb càmera de Julio Sancho i d'Albert Gasset.

Mentre la producció malda per subsistir, els negocis dels altres sectors marxen amb el vent de popa. Les distribuïdores arriben a enteses profitoses amb les productores estrangeres, encara que això es faci al preu d'una submissió evident, i les sales d'exhibició s'organitzen en cadenes ciutadanes i fins comarcals d'un important volum de negoci. Però, en aquest moment, potser sigui el sector de serveis el que més hi guanya. Bona part dels peoners de la primera hora i alguns dels cineastes-productors posteriors, coneixedors com són de tots els aspectes d'un film, esdevenen caps o encarregats de laboratoris o tècnics d'estudis, i es dediquen al revelat i a la postproducció de les cintes madrilenyes i valencianes, en la seva majoria processades tècnicament a Barcelona. D'altra banda, l'exorbitant quantitat de quilò-metres de còpies de films estrangers, que són fetes a preus baratíssims, asseguren el negoci.

En certs casos, treballadors catalans per compte de cases madrilenyes convencen els seus productors per rodar, en part, a Barcelona alguns dels seus films. Un exemple típic és la curiosa cinta de Francisco Gómez Hidalgo, *La malcasada* (1926), que, per problemes de producció i de censura no s'havia d'estrenar fins a l'any 1927. Produïda per Bienvenido Esteban, era una adaptació d'una peça teatral escrita pel mateix Gómez Hidalgo, en col·laboració amb José del Lucio, que, en posar sobre la taula el problema del divorci, havia obtingut una bona acollida popular i suscitat apassionades controvèrsies. Entre els mes de quaranta personatges representatius de la societat, la política, la intel·lectualitat i les arts d'arreu de l'Estat, hi sortien Marcel·lí Domingo —com a partidari del divorci— i Santiago Rusiñol —antic enemic del cinema vers l'any quinze— ensenyant al protagonista les belleses de Sitges, del Cau Ferrat i del Maricel. Josep Gaspar havia fet possible per escombrar cap a casa.

3. Una tímida represa

L'any 1924 l'Ajuntament de Barcelona, d'acord amb els poders fàctics de la dictadura, havia decidit organitzar una exposició internacional, amb intenció de fer un llençament econòmic de la ciutat, d'una banda, i amb el desig d'afermar el paper espanyol de Catalunya, de l'altra.

L'arribada, en menys d'un quinquenni, de més de dos-cents cinquanta mil immigrants havia de servir per desdibuixar la catalanitat i contrarestar així la puixança del catalanisme polític, i la lluentor de la mostra havia de servir per intentar trancar l'aïllament internacional en què vivia, políticament i econòmicament, Espanya.

Com més s'avançava cap al 1929, any en què s'havia d'inaugurar el certamen, les transformacions urbanístiques i el volum dels negocis creixien, encara que fos a costa d'un enorme endeutament que s'havia de pagar en els anys ulteriors. De totes maneres, fos com fos, els diners es movien i, ni que fos en una molt petita part, el cinema aprofità també l'avinentsa.

Aquesta mena d'injecció d'oxigen es manifestà ja pel 1927. Per primera vegada, moltes empreses encarregaren films com a elements integrants de la seva publicitat i, d'altra banda, les institucions — l'Ajuntament i la Diputació, principalment— encarregaren documentals, com a constatació de la feina feta. Així, proliferaren les preses de vistes no només sobre els treballs fets a la mateixa Exposició, sinó de les obres urbanes amb ella relacionades. En el film publicitari, a part d'Abadal, excel·leix Ramon de Baños, que farà films per a tot tipus de marques i institucions: *Cervezas El Aguila*, *Catalana de Gas y Electricidad*, *La Obra Social de la Caixa*, *La Casa de Maternidad de la Diputación*. També en la filmació d'obres públiques: *Obres d'obertura de la Via Laietana*. Aquesta tasca ingent, de la qual molt sortosament se'n conserven bastants fragments, culminà amb l'encàrrec per fer la *Pel·lícula oficial de l'Exposició*, una llarguíssima sèrie d'actualitats que, reunides, feien una projecció de més de quatre hores i de les quals se'n conserva una hora llarga, que conté, entre d'altres fragments, unes extraordinàries preses nocturnes de les fonts lluminoses de Montjuïc. És evident que tot aquest material tenia una voluntat propagandística, i les figures del marquès de Foronda, del baró de Viver i, sobretot, les de Miguel Primo de Rivera i Alfons XIII hi apareixen com a protagonistes, al costat de caps d'estat i de visitants il·lustres.

Dues iniciatives privades s'ajuntaren a aquest revifament del cinema d'actualitats: *Reportajes Verdaguer* i *Reportajes CINAES*. El primer començà pel 1927, reunint material procedent de l'estranger i ajuntant-lo amb el que li portaven, fos per encàrrec fos per iniciativa

pròpia, els operadors catalans i espanyols que en aquell moment tenien material d'interès general. La casa Verdaguer, que havia començat molt aviat com a exclusivista (distribuïdora d'exclusives de procedència estrangera), havia anat creant un circuit d'exhibició a base de sales que eren de la seva propietat i d'altres amb les quals tenia un concert de programació. Els *Reportajes Verdaguer*, per la qualitat del material de què disposava, tenia un gran prestigi, i això representava molts punts de col·locació dels productes per ella distribuïts. Volent complementar el negoci, substituïa sovint els reportatges de cases estrangeres pels de producció pròpia. Amb algunes irregularitats, la seva aparició era entre setmanal i quinzenal, i significà una autèntica font d'informació visual per a la gent de la seva generació. Hi intervingueren, amb tota seguretat, els operadors Josep Maria Maristany, Albert Gasset, Julio Sancho i Josep Gaspar, però cal suposar que la llista podria allargar-se.

Malauradament, d'aquests *Reportajes Verdaguer*, només se'n feien les còpies justes per a l'exhibició puntual i no se'n ha conservat cap arxiu sistemàtic.

La segona iniciativa és més tardana, ja que començà pel 1929, i fou promoguda amb motiu de l'Exposició Internacional. Nasqué a iniciativa d'una cadena de sales eshibidores, la CINAES, que l'any 1930 era potser la més gran de Catalunya. A Barcelona comptava amb els cinemes Olympia, Goya, Tívoli, Capitol, Kursaal, Cataluña, Lido, Fémina, Pathé, Excelsior, Miria, Monumental, Bohemia, Iris, Padró, Teatre i Saló Condal, Dia-na, Argentina, Royal, Walkiria, Alianza, Ideal, Triunfo, Montaña, Meridiana, Recreo, Alhambra i Spring a Barcelona; els Coliseo Imperial i Albéniz a Girona, i molts d'altres per tota la geografia catalana. Com a empresa forta i que es volia promocionar, llogà un estand, el número 227, al Palau de Projeccions de la Exposició, i allí presentava als llogaters aliens i als concertats els números dels seus *Reportajes CINAES*, amb característiques semblants i les dels Verdaguer i amb més o menys els mateixos col·laboradors. La CINAES, de totes maneres, amplià el mercat en construir *Reportajes* locals, a la mida de diverses poblacions, realitzant-ne per Tarragona, Girona, Lleida i per a festes concretes d'altres localitats.

Encara dins del documental, no es pot deixar d'esmentar la tasca de Josep Maria Blay, coordinador d'una sèrie de filmacions que foren presentades al començament de l'any 1930: *La España de hoy* i *Cataluña*, migmetratges que foren projectats sonoritzats i dels quals es parlarà més endavant.

Pel que fa a films de ficció, també sembla produir-se un revifament. La primera cinta digne de comentari representa el cant del cigne de Fructuós Gelabert, *La puntaire*.

Per a detalls sobre aquest film, val la pena de llegir l'estudi que fa Joan Francesc de Lasa a la seva biografia del peoner. Val a dir, però, que la cinta corresponia a una clara voluntat de «catalanisme» ja des de la mateixa tria argumental. En efecte, Manuel Ribot i Serra (Sabadell, 1859-1925) havia estat l'home que més havia fet pel moviment català a la seva ciutat natal, on fundà el Centre Catalanista i la *Revista de Sabadell*, escriví obres d'història, poemàtiques i dramàtiques —*Idil·lis i balades*, *Lo vectigal de la carn*— que obtingueren una certa popularitat. Probablement fou la mort recent d'aquell lluitador, molt lligat, d'altra banda, al moviment dels Cors de Clavé primer i a l'orfeonisme després, allò que mogué Fructuós Gelabert i el seu vell amic Josep Claramunt i Mesa (Gràcia, 1885-1947), també lligats a l'orfeonisme —a Sants el primer i a Gràcia el segon— a triar el poema de «La puntaire» en el qual es narrava la trista i sentimental història d'una noia l'enamorat de la qual se'n va a Cuba i en tornarà casat, i ella mor d'amor. El desenvolupament temàtic, invertint-ne els personatges, era inspirat del poema de Tennyson que parla de les amors d'Enoch Arden amb Annabel Lee, i que D. W. Griffith havia convertit en un film exemplar als inicis de la seva carrera.

Josep Claramunt havia estat col·laborador polític de la Lliga a Gràcia i, amb Llorenç Adrià, havia format una companyia teatral que s'havia mantingut des del principi del segle —recordem que el 1908 participen en la filmació de la *Maria Rosa* de Guimerà, feta pel mateix Gelabert— i que als anys vint treballava encara al Coliseum Pompeya de Gràcia, i tenia en el seu repertori una versió dramàtica, feta per Tomàs Ribas i Julià, de l'obra de Ribot. La preparació del film fou llarga i el rodatge començà al principi del 1927. Claramunt assumí la direcció artística i d'interpretació, i Gelabert la tècnica i la càmera, i tenia com a ajudant Albert Gasset. Les preses en interiors es rodaren als locals del Coliseum Pompeya i els exteriors a la finca La Ricarda, propietat d'un prohóm de la Lliga, Eusebi Bertrand i Serra, situada al Prat de Llobregat, que representà els camps de Cuba. Altres indrets s'anaren a buscar al barri de Nostra Senyora del Coll, Arenys de Mar, Santa Cristina d'Aro, Lloret de Mar i a bord del transatlàntic italià *Giulio Cesare*. A la cinta es remarcava l'obra civilitzadora que els catalans havien fet a Cuba i la senzillesa i bellesa de la vida i els costums a les costes catalanes. Els aspectes folklòrics hi varen ésser especialment cuidats i les danses tradicionals foren executades per l'esbart de l'Orfeó de Sants. Estrenada l'any 1928, no obtingué ni de lluny l'acollida que n'esperaven Gelabert i Claramunt, tot i que s'havien observat algunes normes del cinema modern, amb un muntatge altern que li volia donar ritme i que fou augmentat encara quan, després de passar la cinta en proves, els seus mateixos autors l'havien escurçat per agilitar-la. També havien previst efectes sonors i acom-

panyaments musicals i n'havien preparat un llençament publicitari bastant notable. Si s'observa la filmografia gelabertiana, es pot comprovar que aquesta és la seva darrera cinta de ficció, i és ben factible pensar que el peoner, reflexionant sobre el fracàs, s'adonà que el seu temps ja havia passat. Això no vol dir que abandonés el cinema, ja que continuà treballant en aspectes tècnics, pràcticament fins a la seva mort.

Josep Amich i Bert, «Amichatis», continuava utilitzant els coneixements dels gustos populars, apresos al Paral·lel barceloní, quan realitzà *La moza del cántaro* (1927), basada en la lletra d'un cuplet, i tot seguit, en col·laboració amb Gastó A. Màntua, adaptà la seva comèdia de més èxit, estrenada teatralment l'any 1924, *Baixant de la font del Gat* o *La Marieta de l'ull viu*, amb bona part de la companyia que l'havia representada a l'escena. L'èxit de la cinta fou extraordinari, potser a causa de la cançó que servia de motiu i que s'havia popularitzat, i esdevingué una de les tonades que tothom sabia i que ha restat viva fins al present, com a cançó lúdica.

En vista de l'èxit, i amb els mateixos actors, l'any 1929 posà en cinema un altre èxit escènic, *Caramellas*, tenia, però, com a protagonista una parella d'èxit: Enric Guitart i Emília Amat. Per donar major atractiu a la cinta, fou presentada com a sonoritzada, segons s'explica més endavant.

Altres cintes del període que s'aprofiten d'aquesta revifalla són *Frivolinas*, dirigida per Artur Carballo, amb càmera de Ramon de Baños, on s'intentava una cinta basada em una revista teatral de moda; *El fabricante de suicidios*, de Francisco Elías, amb fotografia de Josep Gaspar, que obtingué un acolliment positiu i que posà de moda el que podria anomenar-se «la comèdia a la americana», i s'inicià una tendència representada també per *La señorita del exprés* (1927), d'Albert Gasset, i *Déjate de amigos*, de Joan Estiarte, produïda per Josep Maria Llovet, interpretada per Blanca Negri i el dibuixant Lluís Vidal i Molné (Barcelona, 1907 - Mònaco, 1970), anomenat en el cinema Víctor Molné, que tingueren com a tècnic Daniel Aragonès. La síntesi de la pel·lícula era una mena de fauna amoral i vodevilesca que modernitzava i subvertia *La dama de les camèlies*.

Una cinta de certa originalitat i que s'inscriu en les preocupacions socials de l'època és *Lo más sublime o Respetad a los señores maestros*, espècie de visió àcrata de la necessitat educativa que patia el país, que fou signada per un desconegut, Enrique Ponsa, per a una productora momentània, l'ELA Films. També de clima moralitzant, amb una visió diferent de l'ètica imperant, fou el drama *Almas errantes*, signada per Josep Martínez Botey.

Molt menys interessant resulta una joguina còmica feta per una de les tantes acadèmies, amb el títol de *La tía Ramona*, dirida per

Gargallo i un tal Nick Winter (probablement un pseudònim), que no tingué pràcticament cap ressò públic.

En canvi, dues cintes tenen prou representativitat com per dedicar-les uns mots: *L'auca del senyor Esteve*, de Lucas Argilés, i *El Nando va a Barcelona*, de Baltasar Abadal. La segona és una tornada a l'humor tradicional, d'arrel pagesa, feta per riure's dels estralls culturals de l'Exposició. Signada per un veterà, tingué com a operador Albert Gasset, que acabava d'arribar d'un segon viatge a EUA i que portava novetats importants sobre la qüestió del cinema sonor.

Pel que fa a *L'auca del senyor Esteve*, va ésser un intent, potser equivocat però al mateix temps plausible en aquelles circumstàncies, de fer un cinema «ben barceloní». El director del projecte fou Lucas Argilés, un periodista propietari de la revista *El Cine* i que coneixia el negoci. Fou produïda per la Troya Films, societat de capital mixt en el qual hi havia diners catalans, i també gallecs i madrilenys. La societat s'havia constituït arran de la producció, a Madrid, de *La casa de la Troya*, segons la novel·la d'Alejandro Pérez Lugín, qui havia participat en la direcció, al costat de Manuel Noriega, i que havia assolit un èxit de crítica i de públic. Els operadors havien estat Alberto Arroyo, amb Agustín Macasoli com a ajudant, i Josep Gaspar. Fou l'iniciativa d'aquest i les coneixences d'Argilés que serviren per muntar l'operació de *L'auca del senyor Esteve*. L'adaptació al cinema de l'obra fou encarregada a Adrià Gual i l'escenografia a Salvador Alarma. Els intèrprets foren Enric Borràs —que per una vegada es deixà convèncer—, Josefina Tàpias, Gerard Peña, Teodor Busquets, Josep Giner, Enric Guitart fill, Josep Santpere i Josep Maria Lado. Essent realitzada ja en època sonora, s'encarregà una partitura d'acompanyament al mestre Enric Morera, però el resultat va decebre, i allò que havia començat amb voluntat d'afermar un cinema «barcelonista» es cremà en un foc d'encenalls.

4. L'impacte del sonor

Entre 1926 i 1930 existeix, arreu del món, un període especialment crític en la història del cinema, ressaltat de l'aparició del film sonoritzat. Aquest període és crític per diverses raons, totes elles perfectament explicables i factibles però no per això menys traumàtiques, en molts dels casos.

L'anunci de cintes «parlades» i fetes a EUA arribà a Europa d'una manera gairebé immediata, i una part important de països productors intentaren preveure un possible desastre posant a punt —a correu— els seus propis sistemes de sonorització. Com sigui que ni als mateixos Estats Units hi havia un sol sistema, sinó que, a part del

triode de Lee DeForest, n'havien sorgit ràpidament d'altres, els drets industrials dels quals eren en poder de les grans cases de producció, es va armar un enorme guirigall. En la majoria dels casos, passar la instal·lació de les cabines a un dels procediments ja resulta-va de per si costós. Però si cada cabina de projecció s'havia d'equipar amb diferents sistemes, una bona part de les exhibidores no s'atreuen a córrer amb unes despeses que, en aquell moment, encara eren molt altes per a cadascuna d'elles. Així, no només a Catalunya, o a l'Estat espanyol, sinó a tot arreu existí un període que durà fins a l'any 1930 a la majoria dels països, en què es projectaren i fins seguiren produint-se cintes mudes, al costat d'altres de sonoritzades. La lluita de les diverses marques nacionals entre elles i de les guanyadores amb les altres, internacionals, fou llarga i costosa.

Però a part d'aquest problema o inconvenient tecnològic, del qual derivaven altres d'econòmics, en sorgiren dos més, i molt importants, la solució dels quals no havia de trobar-se tampoc ràpidament. Un era de caràcter tecno-estètic i l'altre, lingüístic.

El primer derivava de l'extraordinària evolució que el cinema havia fet en els darrers anys, fins a arribar a unes subtilitats expressives extraordinàries que en feien un instrument d'autèntica creació artística, basada en la combinatòria estricta d'imatges i ritmes, i que podia, per tant, prescindir al màxim dels rètols literaris, per mitjà d'un autèntic mester cinematúrgic. Bastants dels homes que havien col·laborat en la obtenció d'aquesta quasi perfecció del nou mitjà s'insurgien davant la ingerència de la paraula —no pas de la música o dels sorolls—, ja que trobaven que, per una part, el *logos* desvirtuava la força de l'*eikonos*, i per l'altra, facilitava tant les coses que qualsevol nouvingut, quan no sabés expressar-se en imatges mòbils, tindria el fàcil recurs de dir amb paraules allò que li costava representar, amb el conseqüent empobriment de la creativitat.

Chaplin, Murnau, Clair i la majoria dels avantguardistes s'oposaren al nou sistema, per bé que, a la llarga i atesos les pressions de la indústria, hagueren de cedir.

El segon, de tipus estrictament lingüístic, tingué, però, molts vessants, artístics els uns i fins polítics els altres. Entre els artístics hi havia, per exemple, els derivats del sistema de presa de so directe, cosa que, per la disposició tècnica dels instruments, obligà —ni que fos momentàniament— a retornar a una disposició escènica teatralitzant, ja que els actors s'havien de situar en posicions i a distàncies que fossin copsables pels micròfons, sovint únics.

També, dins les dificultats artístiques i lingüístiques, hi havia el fet que excel·lents actors del cinema mut, capaços d'una bona interpretació gestual i dotats de tot el que podien demanar les lleis més exigents de la fotogènia, tenien dificultats de pronunciació, o timbres

o tons de veu poc agradables. Així, malgrat tots els professors d'ortofonia, grans estrelles del cinema mut hagueren d'abandonar. En un sentit semblant, actors i actrius havien pogut passar, fins aleshores, d'un país a l'altre, d'una llengua a una altra, mentre aquesta no aparexia en pantalla: els rètols intercalats ho eren en la llengua majoritària del públic del país en què la cinta era distribuïda. Ara, en canvi, fins i tot si podia parlar anglès, una actriu francesa que tingués massa marcat l'accent de la seva pròpia llengua, difícilment podia triomfar en una cinematografia anglosaxona.

Però aquest fenomen assolí ràpidament una dimensió política: el fet lingüístic conduí a un ultranacionalisme i a un terrible condicionament limitatiu per a les llengües minoritàries, que perdien així unes enormes possibilitats de mercat. Per combatre aquest fet, aparegueren tres procediments: les dobles versions, les versions subtítulades i, posteriorment, les versions doblades.

Ben aviat, als estudis de Hollywood comença el sistema dels films en versions múltiples: un mateix argument, un mateix decorat i fins i tot un mateix guió, però amb la interpretació a càrrec d'equips d'actors de llengües diferents. No contents amb això, i amb la base a París, els nord-americans feien versions espanyoles —en castellà, llengua majoritària d'un estat— de cintes que els convenia exportar als països on volien conservar o ampliar el mercat.

Aquestes realitats caigueren com una bomba sobre la majoria dels cinemes europeus, i d'una manera encara més dura sobre els que tenien una petita indústria, poc preparada per a lluitar contra la potentíssima màquina americana. Sobre aquells que, com el txec, el flamenc o el danès, empraven llengües parlades per uns pocs milions d'habitants. I si, com en el cas de Catalunya, això es produïa sobre un país amb llengua minoritària i sense prou soberania política, sense un poder que en prengués la defensa político-cultural, el fenomen esdevenia una autèntica tragèdia.

Així doncs, el cinema sonor arribà a Catalunya en plena dictadura centralista i just en el moment que, amb prou feines, la indústria cinematogràfica barcelonina entrava en un període de recuperació. En tals circumstàncies, la simple perduració ja es pot considerar gairebé més com un miracle de la constància que no pas com un fet normal.

Si bé la història i el desenvolupament del primer cinema sonor a Catalunya és encara una de tantes llacunes pendents de resoldre, gràcies a una acuradíssima tasca de recuperació de dades i de cronologia realitzada per Romà Oltra i Costa,* en podem avui di-

* *Seixanta anys de cinema català (1930-1990)*, col·lecció «Orphea», núm. 1, Fundació Institut del Cinema Català, Barcelona, 1990.

buirar uns grans trets. Al seu treball es deuen, doncs, una bona part de les dades que segueixen.

Pel juny del 1927 es produeix la presentació, al cinema Kursaal, d'alguns curtmetratges sonoritzats pel sistema de Lee DeForest; pel gener de l'any següent, el cinema Olympia presenta curts d'un altre sistema, el Cinefon; aquell mateix any té lloc l'estrena del film de Willian A. Wellman, *Wings* (*Ales*, 1927), amb algunes escenes sincronitzades amb discos pel sistema Panthrope.

L'any 1929, s'estrena *The Jazz Singer* (*El cantant de jazz*, 1927), d'Alan Crosland, amb sincronització Dinafono que en la majoria de les històries del cinema passa, equivocadament, per ésser la primera pel·lícula de ficció amb sonor incorporat.

Davant d'aquests fets, la resposta catalana fou la següent: pel gener del 1929 es presentà la cinta *Caramellas*, d'Amichatis, amb sonorització pel sistema Parlophon, de discos sincronitzats i amplificació triòdica. No gaire content d'aquell sistema, el mateix cineasta aprofità la seva amistat amb la Meller per demanar-li que gravés la cançó *El noi de la mare* per un sistema que merexia majors garanties i més ductilitat, ja que havia estat adoptat per diverses cases nord-americanes. Es tractava del Western Electric, amb el qual s'havien equipat bastants cinemes barcelonins, entre ells, el Tívoli (on s'estrenà el curt al·ludit), el Coliseum, el Fémina i l'Smart, que s'inauguraren, en tots els casos, amb les projeccions de la cinta de la Meller.

Mentrestant, un català que treballava a Hollywood, aprofitant l'ocasió de l'Exposició Universal, realitzà un curt metratge promocional d'aquesta, amb el títol de *Barcelona Trailer*, en el qual grans astres de la Meca del Cinema saludaven la Ciutat Comtal i cantaven algunes cançons.

A la darrera del mateix any, s'havia constituït una societat, amb participació catalana però fixada a Madrid, anomenada Sonofilms, que havia produït un mig metratge sobre *La España de hoy*, totalment sonoritzat amb comentaris, acompanyaments musicals i cançons folklòriques de totes les regions. El procediment era el Filmófono, adaptació del Tobis-Klangfilm alemany. Un dels socis catalans, el distribuïdor Josep Maria Blay, amb el seu company Febrer, no només s'ocupà de fer arribar aquesta cinta a les pantalles catalanes, sinó que en coordinà una altra, amb la mateixa marca i procediment, titulada *Cataluña*, amb una durada de quasi una hora. Segons els programes conservats, el seu contingut era literalment el que segueix:

Revista documental con adaptación musical por el sistema "Filmofono", presentando los más bellos rincones e interesantes aspectos de las cuatro Provincias catalanas, con sus monumentos históricos, sus hermosas playas y abruptas costas, sus valles y elevadas sierras. Glosa al canto a la sardana de Maragall;

aires populars i cançons conegudes de preclaros autors catalans; sobretot la interpretació de *Himne a Barcelona* per Sagi-Barba, *L'emigrant* per Emilio Vendrell, *El virolai* per la célebre Escolania de Montserrat, *Muntanyes del Canigó*, *L'Empurdà* i altres belles composicions executades per notables orfeons.

Aquesta presentació, per ella mateixa, reflecteix una barreja de provincialisme i pairalisme, particularment amenaçadors, que havien de confirmar-se plenament en el futur. Un exemple d'aquesta tendència el tenim en la col·laboració de Josep Maria de Sagarra i Amadeu Vives en una cançó cantada per Imperio Argentina, *Como las rosas de abril*, a la coproducció hispano-franco-alemanya dirigida pel francès Robert Florey als estudis Tobis-Klangfilm de Berlín, *El amor solfeando* o *El profesor de mi mujer*. Per part espanyola, els productors foren la CINAES catalana i la Renacimiento Films, de Madrid.

Finalment, cal fer constar l'esforç més interessant, autèntic origen de la producció cinematogràfica sonora a Catalunya. Es tracta de la cinta *Pax*, que fou dirigida per Francisco Elías Riquelme (Huelva, 1890 - Barcelona, 1977), qui, entre 1914 i 1916, havia ja treballat a Barcelona per a l'Éclair de París i que, entre altres films, havia fet alguns assaigs de vistes aèries de Catalunya i un notable semidocumental, *Taurománias o la vocación de Rafael Arcos* (1916). Marxà després a EUA, on fou ajudant de direcció a Hollywood, amb D. W. Griffith, i posteriorment a Mèxic, on realitzà una cinta sobre la Revolució mexicana, en la qual, amb perill de la pròpia vida, seguí i filmà Pancho Villa i l'immortalitzà a *Epopèya*. De retorn a Europa, realitzà a Barcelona una comèdia, *El fabricante de suicidios* (1927), que passà sense gaire èxit. Atret per la novetat del sonor i havent conegut Lee DeForest a Hollywood, se'n anà a París, on participà en el muntatge d'alguns dels primers estudis equipats per a preses sonores, i féu amistat amb un tècnic francès, Camille Lemoine, amb qui s'associà. Ambdós, junt amb Guillén García, se'n anaren a Madrid, on, amb un aparell del sistema DeForest, feren *El misterio de la Puerta del Sol*, que no arribà a tenir una distribució comercial normal a causa, precisament, de l'exigu nombre de sales de projecció equipades per a aquell procediment.

D'acord amb Lemoine, se'n varen anar a París i adquiriren aparells de tecnologia francesa, disposats a muntar uns estudis a Barcelona. Mentre estaven preparant la filmació de *Pax*, feta amb capital francès, s'esdevingueren les eleccions municipals del 1931. El triomf de la República féu retardar la definitiva posada en marxa del projecte, i s'entrà en una nova dinàmica.

Deixant a part la difícil situació industrial del cinema, hi havia molts interrogants no resolts que no eren pas exclusius del nostre país, però un dels quals, de totes maneres, s'exemplifica en una nota

molt significativa, publicada en un programa del Cinema-Teatre Albéniz de Girona, pel novembre del 1929:

Muy interesante: La Empresa pone en conocimiento del público que *Sombras blancas* es una película sonora y no una película hablada; por lo que puede ser íntegramente comprendida por todo el mundo.

Savi advertiment!