

**Els nostres peoners
creadors, tècnics i
intèrprets**



*Joan Francesc de Lasa i
Casamitjana*

En primer lloc, he de dir que, per a mi, és un privilegi encetar aquest curiós cicle de xerrades i debats on —tal vegada amb les úniques absències de Palmira González i Joan Gabriel Tharrats— es reuneixen els més coneguts estudiosos, historiadors i investigadors del cinema català.

La meua és, doncs, una gran responsabilitat, sobretot quan sóc plenament conscient de les dificultats d'intentar —sense gaires possibilitats d'èxit— aquesta arriscada feina de síntesi, que consisteix a recórrer en poc més de mitja hora el panorama dels inicis del nostre cinema.

Crec sincerament que, arribat aquest moment en què ja hem fet una valoració de conjunt de les diferents etapes del cinema de Catalunya, des de 1897 fins ara, hauria pogut ésser molt més útil concentrar-nos tots plegats en una sola i més precisa temàtica, per a un comú aprofundiment en un dels tants parèntesis com existeixen en la nostra historiografia cinematogràfica.

No sóc qui, però, per esmenar aquesta pàgina, i per tant m'adapto de bon grat al pla establert.

Sí que haig de dir, amb referència al tema dels peoners que m'ha correspost de desenvolupar, que —malgrat que a molts joves no els pugui semblar lògic— la quasi immediatesa dels fets que glossem ens comporta una certa manca de perspectiva, una no-distanciació que bé podria perjudicar-ne l'objectivitat.

D'altra banda, per estudiar a fons aquella primera època, ens manquen quasi tots els films, i per tant, encara que darrerament filmoteques, estudiosos i col·leccionistes hagin treballat de valent, és

evident que la nostra visió de conjunt resulta necessàriament incompleta, no només quant als films, sinó també per la poca documentació escrita i gràfica que va generar.

I tampoc podem comptar amb la crítica, perquè en aquell temps no n'hi havia, més que (en el millor dels casos) com a mera il·lustració informativa de to més aviat publicitari.

I una altra observació. Penseu, els joves, que els peoners que personalment encara hem conegut els de la meva generació, no eren gaire partidaris d'explicar grans coses sobre aquella primera època del cinema. Ells es veien tristament isolats, plens de prejudicis, poc donats a acceptar novetats tècniques i estètiques, i pensaven —i amb raó— que ningú no els havia agraït gens ni mica tot el que ells havien fet. Això ho he pogut comprovar (potser més que ningú) perquè, des que vaig començar a fer crítica, vaig creure que havia d'intentar quelcom més. Potser, ajudar tant com pogués els oblidats peoners catalans, cosa que des de 1952 —data del meu primer homenatge públic a Gelabert— fins ara mateix he fet amb el màxim entusiasme, creient que aquesta podia ésser la meva personal contribució a la nostra cultura.

D'això sí que jo també m'he estat el peoner; d'una tasca humana i social de reivindicació dels nostres valors; sense oblidar, però, la transcendència que els llibres escrits per Miquel Porter han tingut per a tots nosaltres, amb la brillantíssima continuació en els estudis de la mai prou lloada Palmira González, els volums de la qual sobre els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona figuren entre les obres més sòlides de la nostra literatura cinematogràfica, dintre de la qual també ocupen un lloc distinguit els estudis de Joan Gabriel Tharrats sobre Segundo de Chomón, els assaigs de Josep M. Caparrós i Romà Gubern sobre el cinema de la República i la Guerra Civil, les recents aportacions del modest —massa modest— Romà Oltra entorn dels primers seixanta anys del cinema català, les eternes inquietuds editorials de Joaquim Romaguera (que han servit de vehicle a molts estudiosos del nostre món cinematogràfic), els treballs de Josep Torrella sobre el nostre primer cinema amateur, l'excel·lent tasca de Josep del Castillo entorn d'un dels més oblidats dels nostres capdavaners, Albert Marro, i els magnífics estudis del crític Jordi Torras sobre la història dels cinemes de Barcelona des de 1896 fins ara, documentades obres de Carles José i Solsona sobre el sector cinematogràfic a Catalunya dins èpoques més recents, sense oblidar tampoc en aquest capítol les notables aportacions de Lluís Bonet, Xavier Cubeles, Josep M. Miralles, Patric Bellon i Dolors Besa, per una part, i per l'altra, les de Jordi Balló, Ramon Espelt i el malaguanyat Joan Lorente, que han treballat de valent per fer conèixer el nostre cinema d'avui.

En resum, que en aquests darrers anys de democràcia, crec que entre tots hem fet una bona feina dins del terreny de la historiografia cinematogràfica catalana.

Porter, en l'epíleg del seu bàsic llibre *La cinematografia catalana* (1896-1925), editat l'any 1958, deia: «Vàrem trobar el tema com si fos un jardí abandonat; tenia quelcom de cementiri...» Deu anys més tard, en un altre llibre, afegia: «Ara, de moment, ja té l'aspecte d'un jardí modest. I si entre tots féssim un esforç, fins i tot podríem arribar a convertir-lo en un gran parc.»

Doncs bé, en aquesta etapa ens trobem, com ho demostren els noms i les obres de tots i cadascun dels que acabo d'anomenar.

Però tornem endarrera definitivament, perquè el meu tema d'avui és només la primera generació del cinema català.

Recordarem, per començar, que la situació general d'Espanya l'any 1895, el del naixement del cinema, era d'una absoluta decadència, política i també militar, amb l'aixecament general de Cuba, mentre que Barcelona era ofegada per una autèntica onada de terror, que havia tingut una trista culminació un parell d'anys abans amb la fatídica bomba llençada per un anarquista des de l'últim pis del Teatre del Liceu.

Malgrat tot, la personalitat històrica de Catalunya, i les seves sempre actualitzades apetències europees, ens diferenciaven prou de la resta de l'Estat. Barcelona era —segons deien alguns francesos— «le petit Paris de l'Espagne»; i malgrat que els germans Lumière preferiren organitzar les primeres projeccions del seu Cinématographe a la *villa y corte* de Madrid (quasi mig any abans de les que farien a Barcelona els germans Fernández —dits Napoleón—), no fou a la capital d'Espanya, sinó aquí on va néixer no només un cinema català, sinó, com reconeixia Carlos Fernández Cuenca —ben poc sospitós de catalanisme—, «la Historia de la Cinematografía Española».

I no és, com apuntava Marcel Oms, que aquí hàgim volgut «catalaniser a tout prix» qualsevol film que es fes a casa nostra des dels temps de Gelabert, sinó que en aquell primer entrellat cinematogràfic —tan modest com vulgueu— foren noms catalans i formes de fer catalanes les que definiren una producció, una realització i una distribució que molt més endavant tindria continuació a València i a Castella.

I no m'oblido dels aragonesos Tramullas i Chomón.

Lògicament, els principis del cinema a casa nostra no es podrien comparar —poso per cas— amb els del cinema francès, que ja posseïa una important indústria fotogràfica.

La fàbrica dels Lumière a Lió fornia de plaques mig Europa, i des de 1895, Léon Gaumont et Cie. també fabricaven i venien un excel·lent material fotogràfic, mentre que Charles Pathé treballava amb els

kinetoscopis d'Edison i instal·lava sales de gravació de cilindres fonogràfics a París.

El cinema es definí quan Edison obtingué la primera imatge fotogràfica animada; però foren els Lumière els qui, en resoldre la projecció, la feren accessible a les multituds.

Ací, entre nosaltres, d'un procés d'*autèntica creació vingut de fora* es passava a un altre d'adaptació.

I és que a Catalunya hi havia una colla de magnífics fotògrafs, que de seguida es sentiren atrets per les imatges animades, com un problema tècnic molt més que artístic, és clar.

Els balboteigs cinematogràfics de Gelabert no es poden equiparar amb els experiments de Reynaud, Muybridge, Marey, Grimoire-Samson o l'explosió creativa del gran Méliès, autèntic configurador de l'espectacle cinematogràfic; més o menys com Pathé i Gaumont marcarien definitivament la industrialització del cinematògraf. Seria precisament Charles Pathé qui profetitzaria allò d'«El cinema serà el teatre, el diari i l'escola del dia de demà»...

Quan a Europa ja existia un corrent favorable a la industrialització del cinematògraf, aquí bona part dels intel·lectuals, i quasi tots els capitalistes no volien prendre's seriosament aquell nou espectacle, que tampoc l'estàtica Església veia amb bons ulls perquè «era un pèssim exemple per als costums i la formació espiritual del poble».

És cert que, a la resta d'Europa, aquells començaments del cinema revelen quasi una inconsciència estètica, on s'alternen constantment crisis i moments d'eufòria, però en canvi, els avenços s'hi succeeixen en progressió geomètrica.

En canvi, aquí persistia l'atonía del capital, i això per molt que el cinema arrelés fortament a Barcelona des de Fructuós Gelabert, nascut el 15 de gener de 1874 al carrer de la Llibertat de la llavors vila de Gràcia i que va morir a finals de gener de 1954. Tota una llarga vida dedicada al cinema, la seva gran il·lusió, el seu etern somni, vida a la qual he pogut dedicar també uns anys de la meua existència escrivint el llibre *El món de Fructuós Gelabert*, que abans ja vaig fer precedir pel film del mateix títol.

Vull dir amb això que no intentaré pas ara sintetitzar quatre-centes pàgines en unes breus quartilles.

El que m'importa en aquest instant —això sí— és senzillament esbrinar i esclarir quin va ésser el significat i quina ha estat la transcendència d'aquella figura, sense rebaixar-me (per l'afecte que jo sentia per ell) a l'emotiva lloança o al mer ditirambe.

En aquest sentit, crec que he deixat ben clar que Gelabert no va ésser mai un creador artístic. Home d'una cultura humanística més que lleugera, gairebé inexistent, Gelabert fou abans que tot un tècnic de la fotografia —primer fixa, després animada— i un d'aquests petits

grans inventors que tanta importància han arribat a tenir dins la indústria —i no només cinematogràfica.

El seu entusiasme el portà moltes vegades a concebre projectes que mai convertiria en realitats. I, en dir això, penso sobretot en aquella quimera seva —que no fou mai res més que això, una quimera— d'aconseguir un revolucionari sistema de filmació i projecció en tres dimensions, que el va tenir obsesionat fins a la seva mort. És una llàstima que la màquina impossible que ell havia deixat desmuntada en aquell racó del carrer de Ferlandina on treballava els darrers temps de la seva vida, no hagi pogut mai ésser reconstruïda. Jo estic segur que, si ho haguéssim aconseguit, haurien descobert que no era més que el somni irrealitzable d'un incansable tècnic, que havia partit del no-res (o, si voleu d'un estrany moviment de les imatges aconseguides per la seva càmera quan viatjava en un vagó del cremallera de Montserrat) i que havia viscut enderiat en confondre aquell suggeridor trontollar en tota una teoria de cinema tridimensional.

Ara bé. Aquell home bo, i gran treballador, fou —com ha dit Porter— un inventor genialoide, i són molts els fabricants de màquines que li han degut petites però utilíssimes aportacions de peces, sistemes de transmissions i solucions òptiques que els resolgueren més de quatre problemes.

Els invents patentats pel mateix Gelabert, alguns dels quals es perderen perquè ell no podia pagar-ne les quotes anyals (com he pogut comprovar en lletres del seu agent de la propietat industrial), foren vives demostracions del seu enginy, però resultaren mancats de possibilitats d'explotació; i, en dir això, penso sobretot en aquella patent de 1921 l'objecte de la qual era, textualment, «un perfeccionament en les pel·lícules cinematogràfiques amb diverses sèries de vistes», i que consistia a disposar, en una pel·lícula d'amplada normal i amb la perforació també normal, dues o més sèries de vistes, cadascuna de les quals ocupava només una part de la pel·lícula, la capacitat de la qual augmentava així considerablement. Per projectar aquestes vistes, podia emprar-se un aparell corrent, on, mitjançant una peça suplementària, es canviarien les dimensions de la finestreta i es substituïria la creu de Malta.

Això donà lloc al Micro-Cine-Gar (GAR, de Gelabert, Arisó i Ruiz), que desapareixeria ben aviat, quan només consta que se n'arribessin a fabricar uns vint d'aquells aparells familiars...

L'altre invent seu —aquest encara més curiós i notable que l'anterior, però de semblants nuls resultats comercials— és el que José María Bolívar gestionà l'any 1923, que reivindicava «un aparell projector cinematogràfic caracteritzat pel fet d'emprar una pel·lícula constituïda per una làmina plana en forma de disc i de material transparent que presentava una sèrie successiva d'imatges en forma

d'espiral, en combinació amb una sèrie de perforacions en nombre corresponent al d'imatges, i practicades igualment en forma d'espiral. L'aparell estava proveït d'òrgans que accionaven els films mitjançant les perforacions esmentades, de faísó que comunicaven a la pel·lícula un moviment intermitent de gir i un desplaçament en sentit radial».

A més —i penseu que aquesta patent es gestionava l'any 1934, quan el cinema sonor ja era una realitat—, Gelabert encara ofería per aquest aparell una anacrònica i obligada combinació amb un petit fonògraf, «de forma», deia, «que el mateix motor accioni a la vegada, i a velocitats adequades, l'aparell de projecció i el fonògraf, per obtenir-ne una simultaneïtat i, per tant, una perfecta sincronització».

Industrialment i comercialment aquell invent no tenia cap possibilitat de reeixir, i per això només se'n va construir un prototipus i unes quantes pel·lícules-làmines en espiral.

Una vegada més, l'inventor-somniador, no havia tocat de peus a terra; perquè ell era qualsevol cosa... menys un home de negocis.

Una altra consideració ben diferent és la que ens mereix Fructuós Gelabert com a autèntic pare del cinema català. Des de 1897, amb la *Baralla en un cafè*, filmada a Sants (i de la qual no negaré pas influències directes amb aquella *Altercation au café* del catàleg Méliès d'un any abans), i més encara des de les seves magnífiques *vistes naturals* barcelonines de processons, visites reials, sortides de missa i de treballadors de la fàbrica, escenes del port, carnestoltes, romeries i concursos sardanístics, Gelabert va voler —i ho va aconseguir— reflectir la realitat de les nostres formes de vida i la nostra cultura, com poc després ho faria també —ja passat al cinema d'argument— amb la *Terra baixa*, de 1907, feta amb expressa autorització de Guimerà, malgrat el clar menyspreu que la nostra intel·lectualitat sentia pel balbotejant cinema; poc després, amb *Maria Rosa*, i, ja a la fi de la seva carrera professional, amb la versió filmica del drama inspirat en el poema de Manuel Ribot i Serra, *La puntaire*.

Segui com sigui, ell va ésser el primer campió, el gran capdavanter d'il·lusions d'un cinema català, possible i a la vegada gairebé impossible.

Jo he cregut sempre que *Guzmán el Bueno* de Gelabert o les dues versions del *Don Juan Tenorio* de Ricard de Baños pertanyen tant al cinema català com *La festa del blat* de Togores o les adaptacions de Guimerà del mateix Gelabert, exactament com són franceses, i ben franceses, les pel·lícules del *film d'art* de París sobre *El retorn d'Ulisses* o la *Reina Isabel* de Mercanton, interpretada per Sarah Bernhardt, que al cap i a la fi eren mostres d'un anticinema —el *film d'art*— producte de l'època, en les fonts del qual beveren també els nostres primers cineïstes.

La gran il·lusió, però, de Gelabert va ésser sempre fer cinema català i crear una indústria d'una certa importància a Barcelona, com

ho demostrà amb la construcció dels seus estudis de la Boreal a Sants —«la Casa de Vidre»—, que ben aviat passarien a mans de la Studio Films, després de deixar-hi Gelabert fins a la darrera pesseta que havia aconseguit reunir.

Aquest fracàs, però, no va fer que el bon peoner deixés de lluitar, i en aquest aspecte serà interessant recordar aquí que en dues ocasions Gelabert refusà sengles proposicions per anar a treballar als Estats Units, on segurament la qualitat de la seva perícia tècnica hauria estat molt més apreciada que a casa nostra. Ell va voler continuar a Barcelona, lluitant aferrissadament contra la incomprensió del capital, i també contra la manca de solidaritat de molts dels que l'envoltaven.

I si algú en dubtés, que repassi les comptades revistes cinematogràfiques de la segona dècada del segle, on el nom de Fructuós Gelabert quasi mai no hi surt, tal vegada també perquè ell no va ésser un director que cerqués la publicitat, cosa que en canvi tan bé saviem fer alguns altres personatges del nostre naixent cinema per aquells anys, com el productor Josep Maria Bosch, de Barcelona Films —a qui més de quatre notes de premsa atribuïen els films de Gelabert—, i els primers actuaris o distribuïdors que cercaven la propaganda fos com fos, amb contínues invitacions als periodistes i repartiment d'inflades gasetilles, on ja es començava a reflectir l'estrall baladrer de la publicitat nord-americana.

Fins al punt que, per molts col·legues de la seva mateixa feina, Fructuós Gelabert era un ésser quasi marginal, entestat en els seus invents i les seves cabòries, i que —i això era cert— mai no fou capaç de comprendre que el cinema que feia els primers anys havia d'evolucionar segons els nous corrents.

I és a causa d'això —hi torno a insistir— que ja en ple 1927 Gelabert fa la seva darrera temptativa dins el llarg metratge d'arrel catalana; i el resultat es concreta —com no podia succeir d'altra manera— en aquella anacrònica *La puntaire* amb exteriors magnífics d'Arenys de Mar, Lloret, Santa Cristina i Barcelona, interpretada per una colla d'artistes de teatre, alguns dels quals no havien tingut mai el més petit contacte amb el cinema i que no percebien ni una sola pesseta per aquell entusiàstic treball seu que només seria vist en alguns cinemes de Catalunya i en poquíssims de la resta d'Espanya...

I és per això que penso que el gran fracàs de Fructuós Gelabert com a productor i director de pel·lícules comporta, al mateix temps, el gran triomf espiritual d'haver estat el campió i capdavanter d'un cinema català que, a causa d'una sèrie de circumstàncies socials i polítiques, aniria sent durant molts anys, a través de constants centralismes —dues dictadures i (no cal dir-ho) durant els malaguanyats anys de la Guerra Incivil—, cada dia més difícil, per no dir quasi impossible, de conrear.

Per això hem hagut d'ocupar-nos tant del pobre Gelabert. Per haver estat el primer cronològicament dins la nostra migrada filmografia, i molt més encara pel fet de reivindicar aquella meravellosa il·lusió seva per un cinema pensat i fet de cara a Catalunya.

Seguim, però en aquest ràpid esbós de la nostra primera història cinematogràfica, i passem a l'altre gran peoner —Segundo de Chomón, molt més important que Gelabert (no cal dir-ho), que va treballar a Barcelona il·luminant films francesos, fins a 1905 com a operador d'Albert Marro en la seva primera estada entre nosaltres, i després, de 1910 a 1912, amb l'empresari Joan Fuster —valencià—, amb qui va posar en marxa, a la Gran Via, una galeria de filmació on es podia llegir: «Chomón i Fuster, contratistas de Pathé Frères», ja que Chomón havia firmat un contracte amb l'esmentada casa francesa, que s'obligava a donar-li un crèdit de deu mil francs a canvi de l'explotació en exclusiva de les seves pel·lícules, de temes —deia el contracte— *essencialment espanyols*.

I, precisament, aquesta particular expressió és la que ens dona peu per deixar clar que, si bé Chomón va ésser la personalitat més destacable que va fer cinema a Barcelona en aquells primers temps (i tal vegada l'únic nom nostre inevitable des de l'angle de la història del cinema universal), només pertany al cinema català de la mateixa manera que també formaria part del cinema francès per la seva vinculació amb la Pathé, i finalment tindria una gran importància dins el cinema italià, per la seva col·laboració amb l'Itala Films, en relació amb la filmografia del còmic André Deed, i més tard, pel seu esplèndid treball de càmera i trucatges —avui en diríem «efectes especials»— en la producció de tipus històric, dirigida per Giovanni Pastrone, *Cabiria*, en la grandesa espectacular de la qual s'inspiraria el mateix Griffith.

El cert és que, així com Gelabert va viure i lluitar pensant sobretot en la creació d'un cinema català, en canvi Segundo Chomón ni tan sols va pensar en la possibilitat de la seva existència.

Chomón no parlà mai català, malgrat la seva perllongada residència a la capital de Catalunya, ni tenia cap idea política respecte a la nacionalitat catalana. Era un home sense gaires amistats ací, i bona prova d'això la tenim quan Adrià Gual, en el llibre de les seves memòries, i en referir-se als populars Espectacles Graner de la Sala Mercè (dels quals ell n'era el director artístic), reconeix que la responsabilitat cinematogràfica dels curts metratges eren «d'un operador francès que es trobava a Barcelona», paraules textuais de Gual, «un tal Chaumont, que fou més endavant tècnic d'anomenada», diu. I és xocant que aquest no conegués una mica més a fons Chomón, fins al punt de no només donar-ne noms diferents i equivocats, sinó fent-lo francès... Això té una explicació: Chomón i Gual pertanyien a móns

molt diferents; el primer era un tipus més aviat bohemí, vingut de París i casat amb una petita actriu de teatre lleuger que després havia treballat amb Méliès als laboratoris de pintatge de pel·lícules, i que tampoc es preocupava gaire de les coses de Catalunya; i, en canvi, Gual era una catalaníssima figura del nostre teatre.

Aquesta mena d'aparent indiferència per Chomón, no només de Gual, sinó també d'altres homes del primer cinema nostre (esmentaré, d'entre ells, els mateixos germans Baños, que tampoc apreciaren gaire el seu l'esforç tècnic i artístic), tal vegada va ésser una resposta a la mateixa freda actitud de Segundo de Chomón per tots ells.

Passem ara a la filmografia barcelonina de Chomón, on si bé trobarem una colla de documentals i reportatges per a la Pathé —sobre Montserrat, el Tibidabo, el parc de Barcelona, visites del rei Alfons XIII a la Ciutat Comtal, etcètera—, el cert és que Segundo de Chomón es palesà bastant indiferent envers la realitat catalana al llarg de tota la temàtica de la seva segona època als estudis Chomón-Fuster, on ell tenia, com vulgarment es diu, la paella pel mànec.

Al moment d'escollir arguments, Chomón es decantà quasi sempre per la sarsuela en boga, per històries d'amor i gitaneria i dramàtiques narracions d'història de Castella, amb les úniques excepcions de *La hija del guardacostas*, de 1910 (basada, segons sembla, en un conte costumista català del segle XVIII), i *La banda de bastardia*, del mateix any, versió cinematogràfica lliure de l'homònima obra de Pitarrà, enmig de pel·lícules de trucatges i comicitat, on s'adverteix de seguida la influència francesa.

Sigui com sigui, insisteixo que la filmografia de Segundo de Chomón —incloent-hi la que data dels seus temps de la Pathé, a París, abundant en fantasies, trucs i *féeries* del tipus Méliès— és la més cinematogràfica *per se* d'entre la de tots els altres realitzadors espanyols de l'època.

I, per descomptat, el film més important de Chomón, *El hotel eléctrico*, respecte al qual el volgut amic Joan-Gabriel Tharrats, en el seu llibre *Los 500 films de Segundo de Chomón* —que és el millor que s'ha escrit sobre aquest tema—, exposa una interessant teoria sobre que no fou filmat a Barcelona l'any 1905 (com es creia fins fa poc), sinó a Londres el 1908, on va anar per encàrrec de la Pathé.

No crec que sigui el moment d'intentar esbrinar aquest enigma; però la principal raó que exposa Tharrats, en el sentit que la pel·lícula era francesa perquè en el decorat hi ha uns galls de la Pathé pintats, no em diu altra cosa sinó que, efectivament *El hotel eléctrico* era un de tants encàrrecs d'aquella casa, com una producció més, encara que Chomón en fos l'autor del guió, el director i l'operador, tot d'una peça. I passant a la segona d'aquestes proves, la de la carta que s'escriu sola damunt l'escriptori, que és redactada en francès, tampoc crec que

resolgui res, perquè se'n podien fer, i segurament se'n van fer, diverses versions en diferents idiomes, cosa corrent a l'època, ja que, sense anar més lluny, he trobat a Barcelona una còpia d'*Amor que mata*, de Gelabert, *on els rètols estan escrits en anglès*.

Sigui com sigui, *El hotel eléctrico* és una obra mestra —tant si fou Chomón com no qui va inventar el tan discutit «pas de maneta», segurament l'única que va sortir de mans d'un director espanyol per aquells anys. I no oblidem que Chomón s'emportà a París aquella sensacional càmera 12 inventada i construïda per ell mateix, que tenia la novetat que podia filmar endavant i endarrera, i que la volta de maneta era marcada per vuit punts, mitjançant els quals (vuit fotogrames per volta) era possible rodar imatge per imatge, i també podia fer les foses encadenadament; i per aquestes i moltes altres invencions, no té res d'estrany que Fernández Cuenca i altres historiadors qualifiquessin Chomón de «Méliès espanyol».

Sigui com sigui, el fet és que, en les dues etapes esmentades, l'aragonès treballà de valent a Barcelona, i ens deixà el viu record del seu mestratge. No va fer escola, però deixà una empremta destacadíssima dins aquella poc desenvolupada indústria, molt més caracteritzada per algunes individualitats que per conjuntats equips o ben fonamentades productores.

En aquest aspecte d'organització i producció, potser al cinema català va representar molt més que el mateix Chomón un altre peoner, Albert Marro i Fornelio, qui, paradoxalment, és encara avui un dels menys estudiats i coneguts, i la tasca del qual reclama un estudi aprofundit, com els que ja tenen ara Gelabert, Chomón i Gual (i el que preparo jo mateix sobre els germans Baños).

Albert Marro, nascut a Barcelona l'any 1878, va començar a treballar en el món de firaires i barraques d'espectacles —Palacio del Edén es deia el seu local ambulant—, i fou dels primers a introduir el cinema als seus variats programes; però la seva gran empenta en aquest sentit data, precisament, de la seva amistat amb Chomón, que es convertiria en informal societat, i que poc després —l'any 1901— seria ampliada i legalitzada com Macaya-Marro-Chomón i comptaria amb l'exclusiva de venda dels films de la Pathé Frères, amb la qual de seguida col·laboraria activament fent una colla de documentals del país.

I llavors és quan, gràcies a Marro, apareixeria una de les més actives cases productores catalanes d'aquell temps, la Hispano Films, que l'any 1908 inicià uns nous plans de producció, comptant ja amb la molt destacada col·laboració de Ricard de Baños, un altre home de fotografia i cinema, que —com Marro i Chomón— havia viscut els darrers anys en contacte amb la producció francesa, i fins i tot havia treballat per a la Gaumont.

Jo crec que Marro i Baños s'assemblaven molt, tant per l'ambició i la confiança en un ben planificat projecte de futur, com pel seu comú sentit d'independència, que, a la llarga, determinaria la seva separació professional, després d'una profitosa tasca feta per ambdós als estudis del carrer de Craywinkel de Sant Gervasi, dintre de la producció de pel·lícules.

Primerament —vull dir, en els temps de clar predomini de Marro—, el que es fa a la naixent Hispano Films (que té com a marca el somrient rostre d'una lluna plena) és una mera imitació dels models francesos; però cal tenir en compte que precisament el gran èxit econòmic de les filmacions de Ricard de Baños a la Guerra del Rif fou el secret de les importants despeses que Marro pogué fer a la seva galeria.

En poc temps, la Hispano Films es forjaria un merescut prestigi dins el medi cinematogràfic; però a mesura que creixia, evidentment anava produint-se una rivalitat interior entre Marro i Baños. El cert és que Marro li va dir un dia a Josep del Castillo que ell era, abans que res, un home de negocis, i que no havia presumit mai d'ésser un realitzador, «si bé», també precisà, que «havia dirigit moltes pel·lícules perquè tenia tants coneixements sobre l'ofici com el que més en tingués».

Jo veig, i ho he vist sempre, en aquestes paraules de Marro una mena d'encoberta al·lusió a aquella no confessada rivalitat, que encara matisava més quan afegia que Baños «fou un bon fotògraf de galeria que va posar els seus grans coneixements al servei del cinema» (quan, en realitat, Ricard de Baños fou molt més que això).

Però el trencament entre els dos vingué —quan Baños ja es veia capaç de caminar tot sol, cinematogràficament— en el moment que Marro decidí contractar Enric Borràs —tan prestigiós llavors dins el teatre— per protagonitzar el film *Sacrificio*. Marro continua dient: «No hi havia manera de subjectar Borràs... Recordo que Baños m'aconsellava, i que vaig arribar a discutir quasi a crits amb ell...»

Per això no crec que Marro fos sincer quan, a les seves velleses, explicava que no entenia encara per què els Baños s'havien separat d'ell.

La cosa, abans del sorollós fracàs de *Sacrificio*, ja no podia estar més clara, perquè si Marro era un temperament fort, i amb freqüència impetuós, per la seva part, Ricard de Baños era un home convençut de la seva superioritat tècnica i, a més, estava aconsellat pel seu germà petit, que encara sentia molta menys simpatia que ell envers l'autoritari Marro, com vaig poder deduir després d'anys sencers de tractar aquell gran home-càmera que fou Ramon de Baños, i que —ho penso— tal vegada hagués pogut ser molt més, si en Ricard hagués volgut.

La història de Marro i la dels Baños van tan estretament unides que, en molts aspectes, la nova firma de Baños, la Royal Films, la marca de la qual és un cavall volador o Pegàs, que destaca en el cel ple d'estels (potser com a imatge de la gran confiança que Ricard de Baños tenia en les seves pròpies qualitats), mantindria una certa continuïtat amb la Hispano, que si bé seguiria produint després de la marxa dels Baños (i fins i tot s'apuntaria el gran èxit —mimètic dels films d'episodis en voga— amb *Barcelona y sus misterios*, segons la novel·la de fulletó d'Altadill), desapareixeria tràgicament després de l'incendi que l'any 1918 va destruir els estudis i laboratoris de Marro, i el deixà convertit definitivament en una trista ombra del que havia estat.

I així és com Ricard de Baños, seguint en principi una línia semblant a la de Marro —però amb una cura molt més extremada en la producció de Royal Films— va assolir uns quants èxits significatius. Comptà —naturalment— amb la segura distribució de la Pathé, però també mesurà perfectament cada pas que va fer, a fi de cercar l'acceptació popular.

S'arrisca amb *Juan José*, l'aplaudit drama de Joaquín Dicenta, de qui aconsegueix els drets per a la versió cinematogràfica (que resulta francament insòlita, per la seva denúncia de la lluita social d'aquells anys); i arriba al seu punt màxim amb *Fuerza y nobleza*, la moguda cinta d'aventures per a la qual va contractar el conegut boxador negre Jack Johnson, i que llençà publicitàriament amb molta mà esquerra, per continuar aquest camí (una mica basat amb l'*star-system* nord-americà) ja entrat l'any 1918 amb la pel·lícula costumista i alhora melodramàtica i romàntica, *Los arlequines de seda y oro*, que es basava tant en un impacte llagrimós de segurs efectes populars com en la intervenció com a protagonista de l'exquisida Raquel Meller, que faria el seu mediocre debut en el cinema.

Aquell fou el gran moment de la Royal Films, que encara tindria una revifalla tres anys després amb aquella nova, i en molts aspectes insòlita, versió del *Don Juan Tenorio*, que deuria —o jo ho penso almenys— el seu màxim mèrit cinematogràfic al guió, no de Ricard de Baños, sinó del seu germà Ramon, qui en algunes seqüències, aconseguí alliberar el drama del seu natural ferum escènic.

Crec que Ricard de Baños va ésser un dels directors catalans amb més visió cinematogràfica —i incloc aquí també l'aspecte comercial— en aquells anys de la Primera Guerra Mundial, quan coexistiren a Barcelona unes vint-i-cinc cases productores, quasi totes d'existència efímera, i d'entre les quals jo destacaria —a més de les ja esmentades— la Studio Films, amb tres homes clau: Joan Solà, Domènec Ceret i, sobretot, Joan Maria Codina, segurament un dels més intuïtius realitzadors catalans de l'època, que ja havia treballat a la Barcelona Films amb Gelabert i Bosch, i a la Cuesta, a València,

a la Condal (recordarem els dos films que va fer allí amb Tórtola València), i també amb Marro a *Los misterios de Barcelona*, abans de passar a la Studio. Codina va demostrar allí el seu talent i el seu nervi dins d'una dinàmica molt diferent dels altres productors catalans. Sigui com sigui, és evident que la Studio fou una de les empreses més ben organitzades del cinema barceloní (de 1914 a 1918 va batre tots els rècords de producció, amb setanta-cinc films, a molta distància de la Hispano, i més encara de la Barcinógrafo).

Sé perfectament que encara em resta parlar —i no podré fer-ho a causa del poc temps de què dispo— d'elements tan apreciats i distinguits com Narcís Cuyàs, Josep de Togores i la Segre Films, el gran operador Josep Gaspar i Baltasar Abadal —un altre dels peoners de la presa de vista que necessita un estudi important—, però necessàriament hauré d'acabar aquesta panoràmica sobre el primer cinema català amb una referència a un altra destacada productora barcelonina, la Barcinógrafo, i especialment, al seu primer inspirador i director artístic, el dramaturg, poeta i pintor Adrià Gual, que va marcar el rumb inicial d'aquella empresa.

Gual era, per damunt de tot, un home que sentia, vivia i estimava el teatre; un autèntic poeta de l'escena, que jo he estimat i entès —o així ho penso— des que vaig tenir ocasió d'adaptar per a la televisió aquella meravellosa obra dramàtica seva que és *Silenci*, estrenada al Teatre Íntim pels volts del final de segle.

Des d'aquells Espectacles Graner, que en part dirigí, ja va preveure un futur cinema sonor, i sempre que parlo de Gual —a qui tan bé ha interpretat Miquel Porter— penso en aquelles frases seves, pronunciades al llarg d'una conferència que va donar l'any 1911: «El cinema», digué Gual, «lluny d'ésser atacable i menyspreable per sistema», i ací es referia a la llavors quasi general actitud dels intel·lectuals catalans envers el cinematògraf, «és, al contrari, un espectacle cridat a fins elevats *quan caigui en mans de qui el sàpiga aprofitar bé per la cultura pública*; perquè serà tant més artístic i educatiu com més artistes hi col·laborin».

No té, doncs, res d'estrany que un parell d'anys després, quan Gual era la base i l'impuls de la nova productora Barcinógrafo —on només seguiria fins al desembre de 1914—, formés un equip tan sòlid artísticament com el constituït per Alfred Fontanals, Joan i Romà Solà Mestres, i Joan Morales, amb actors tan apreciats teatralment com Enric Giménez, Emília Baró, Carles Capdevila, Lluís Munt i també el fotogràfic Joaquim Carrasco.

I tampoc té res d'estrany que, malgrat la catalanitat dels principals fundadors de la Barcinógrafo, i sobretot d'Adrià Gual, quan aquest començés a dirigir films, triés els seus arguments no només d'entre obres nostres i tan catalanes com el seu *Misteri de dolor*, sinó també

entre les de clàssics castellans —Calderón, Cervantes— i estrangers —Schiller i Tolstoi—, perquè Adrià Gual entenia que era imprescindible fer un cinema català que, alhora, pogués ésser universal en la seva explotació, cosa que, segons he dit abans, no varen entendre molts dels seus contemporanis.

Resumint, penso que mai no hem estat més a prop de la concepció d'un cinema autènticament català i de projecció mundial com en aquests temps primers de la Barcinógrafo.

Gual va errar en molts aspectes —era un artista i no un comerciant—, i des de l'instant en què va haver de fer nombroses concessions a la comercialitat dels seus productes filmics, aquests perderen bona part de la seva personalitat, com ell havia perdut ja la seva independència i havia patit molt de prop el conflicte entre les imposicions del negoci i la seva pròpia obsessió per portar el cinema als nivells somniats de la cultura, un cinema que ell, lluitant contra corrent, volia fer arribar al poble català com un vehicle nou, dins la concepció d'un espectacle total.

Acabaré precisant que crec que, a Gual, el va perdre també la seva posició excessivament culturista, però en canvi el seu més gran mèrit va ésser la seva exigència qualitativa, centrada en la gran fe que tingué en la possibilitat d'un cinema català de repercussions internacionals.

I això, val la pena que ho assenyalem, perquè el cert és que, en general (i sense oblidar l'altre excepció de Gelabert), si bé hi pogué glatir una certa implícita catalanitat en aquella primera època del nostre cinema que acabo d'evocar —i, en aquest aspecte, torno a recordar alguns films aïllats de Codina, Marro, Baños, i ara hi afegeixo els de Magí Murià, amb la Margarida Xirgu—, no va existir en la major part dels productors, argumentistes i directors que treballaren llavors als estudis barcelonins cap mena de consciència *nacionalista*, cosa aquesta quasi sorprenent, tenint en compte la gran efervescència catalanista del país en aquells anys.

Però, amics, estudiar-ne les causes ens comportaria —o així ho penso— una xerrada tan llarga com aquesta que m'heu suportat; cosa que —no cal dir-ho— us agraeixo de tot cor.