

Dossier: La Gran Guerra en el cine catalán

INTRODUCCIÓN

Rafael de España

Es un lugar común decir que la neutralidad española durante la *Grande Guerre* supuso para Cataluña una época de auge industrial debido a la forzada paralización de muchas actividades en los países contendientes. Ciertamente esta simplificación esconde una realidad mucho más compleja, pero no queremos incurrir en la vulgaridad de esbozar en unas líneas lo que historiadores especializados han descrito de forma mucho más rigurosa e incluso algunas películas, de forma lógicamente más esquemática, también han abordado: me refiero a *La verdad sobre el caso Savolta* (1978, dir. Antonio Drove, objeto de un interesante análisis en las páginas que siguen) y *Victòria!* (1983, dir. Antoni Ribas). De cara a enfocar las actividades cinematográficas catalanas durante la Primera Guerra Mundial lo que sí nos interesa hacer constar es que este supuesto despliegue económico comenzó a hacer aguas así que los países contendientes pudieron dedicarse a tareas más constructivas y los norteamericanos, aprovechando su presencia militar en el Viejo Continente, comenzaron a inmiscuirse declaradamente en las finanzas europeas.

Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, ¿este fugaz esplendor de los negocios catalanes tuvo alguna repercusión en la producción filmica? Al plantearnos esta cuestión debemos abandonar los prejuicios patrióticos que inevitablemente empañan cualquier aspecto relacionado con la historia del cine catalán. En el momento que estalla la Guerra Europea, Barcelona es el principal centro productor de películas en toda España, y no tenemos más que repasar la bibliografía existente para comprobarlo: las magníficas recopilaciones filmográficas de Palmira González (*El anys daurats del cinema clàssic a Barcelona [1906-1923]*, 1987) y Josefina Martínez (*Los primeros veinticinco años de cine en Madrid [1896-1920]*, 1993) definen a la perfección la supremacía en este terreno de Barcelona sobre Madrid. Pero esta constatación es un arma de dos filos: que en la capital catalana se produjera más y mejor cine que en la Villa y Corte es el típico argumento para contribuir a la siempre saludable rivalidad entre ambas capitales, pero en modo alguno nos sirve para dar al cine hecho en Barcelona una auténtica relevancia.

Desde siempre, la defensa del cine primitivo barcelonés se ha basado en la superioridad industrial sobre cualquier otra ciudad del reino, asumiendo alegremente que calidad y cantidad son sinónimas. Ciertamente la mala conservación de todo el cine mudo español impide una valoración rigurosa de este periodo, pero las pocas muestras que han llegado a nosotros son francamente desalentadoras. Por otra parte, el hecho de que las primeras películas españolas con un cierto nivel artístico e industrial no aparezcan hasta poco antes de la Guerra Civil es otra demostración de que no existía el menor caldo de cultivo, con el agravante de que los grandes éxitos de los años treinta -los films de CIFESA o Filmófono- ¡estaban todos producidos en Madrid!. Cuando en la segunda década del siglo Estados Unidos, Francia, Alemania, Italia (e incluso Suecia o Dinamarca) sentaban las bases de la sintaxis filmica, España (o mejor dicho, Barcelona) no hacía ninguna aportación valorable al desarrollo del Séptimo Arte. Es decir, que sí el cine que podríamos llamar «catalán» tiene el mérito de ser el primero en España, lo cierto es, que a nivel internacional su repercusión es nula, y no hay que ver como un contubernio anticatalán que los libros extranjeros no le concedan especial importancia.

Esta conclusión puede ser amarga y desmitificadora, pero con sentimentalismos no se hace Historia. Porque al fin y al cabo, como historiadores del cine español tenemos la obligación de estudiar la producción de estos años, pero no porque vayamos a encontrar obras maestras ni para hacer catalanismo de salón; simplemente porque forma parte de nuestro acervo histórico y cultural, porque es una forma de conocer mejor nuestro país y porque -ésta quizá sea la razón de más peso- si no lo hacemos nosotros no lo va a hacer nadie. Por ello quiero hacer desde aquí un sentido homenaje a todos aquellos investigadores que, aparte de las ya citadas anteriormente, han tenido la paciencia de buscar en los archivos aquellos datos dispersos que, a falta de material más completo, permiten tener hoy en día un mejor conocimiento de lo que fue nuestro cinema primitivo.

Los artículos que presentamos a continuación constituyen una serie de apuntes sobre determinados aspectos del cine producido en Barcelona en el periodo 1914-18. Dan fe del incremento de casas productoras («editoras» se decía entonces) así como de la notable actividad de los estudios locales, pero también dejan entrever que esta efervescencia laboral no tenía unas bases sólidas ni obedecía a unos propósitos industriales medianamente organizados, sino que seguía la pauta aventurera y accidental que caracteriza toda silente española. No es de extrañar, pues, que la competencia del cine extranjero quebrara estas falsas apariencias a partir de 1919, sobre todo con la invasión de films norteamericanos que ponían de relieve la abismal diferencia técnica y estética que los separa de los productos autóctonos: no olvidemos que en estas fechas el público español descubre la existencia de las dos piezas claves de Griffith *El nacimiento de una nación e Intolerancia*, que en fechas ya un tanto lejanas como 1915 y 1916 habían configurado totalmente las reglas de la narración filmica. Como puede suponerse, la iconografía 1910 de los modestos films barceloneses poca competencia podía hacer a un cine cada vez más entendido como industria y destinado por encima de todo a deslumbrar a las audiencias.

Finalmente, sólo quisiera recordar un curioso experimento que tuvo lugar durante esos años, y que se podría considerar con plena justicia la primera coproducción me refiero, por supuesto, a *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, rodada mayoritariamente en Barcelona durante el verano de 1916. Aunque los principales elementos técnicos y artísticos de la cinta eran franceses, la Argos Films participó en la financiación y algunos habituales del cine barcelonés cumplieron cometidos secundarios, como los cámaras Maristany y Ramon de Baños y el autor -director Adrià Gual, al que se le atribuyó una imprecisa función de «asesor artístico». El único nativo que tuvo un cometido importante fue el escenógrafo del Liceo Salvador Alarma, que a decir verdad no estuvo excesivamente afortunado con unos telones pintados que no casaban lo mas mínimo con los escenarios naturales ampliamente utilizados. Lo más controvertido de esta experiencia pionera, con todo, es su génesis. Las investigaciones existentes suelen recurrir a una explicación bastante simplista: como en París el estado de guerra creaba una lógica intranquilidad entre la población civil, la idea de cruzar los Pirineos para trabajar durante unos meses en un ambiente más distendido fue rápidamente acogida por algunos elementos del cine y la escena que no estaban ya en edad de ser movilizados. El razonamiento es coherente, pero abre unos cuantos interrogantes: por una parte, parece exagerar un poco el ambiente bélico en París, que no puede equipararse al de la Segunda Guerra Mundial, y por otra no explica porque no se puso en marcha ninguna otra empresa similar. ¿Sólo los que colaboraron en el *epic* colombino sintieron la incontenible necesidad de alejarse de los mortíferos efluvios de la *Grosse Bertha*? ¿Podemos imaginar lo que hubiera representado un flujo de cineastas franceses -o, porque no, también italianos y alemanes- para la incipiente industria barcelonesa?

Apuntemos desde estas páginas otra ocasión perdida para el cine español, debida como todas a la estrechez de miras de sus productores y su consiguiente raquitismo industrial. Si la apertura de hostilidades en Europa planteó realmente una crisis en el sector cinematográfico (punto por otra parte discutible, ya que no hay constancia de que la producción se interrumpiera realmente), ¿no hubiera sido la oportunidad de Barcelona para atraer a sus estudios a lo más granado de la industria internacional? Si en vez de venir sólo un Bourgeois (que al cabo no era sino un segundón) hubieran venido un Feuillade (que por cierto estaba en España cuando la declaración de guerra), un Max Linder, un Capellani (que se fueron a pasar la guerra a Estados Unidos) o, pasando los Alpes, un Guazzoni o un Pastrone, quizá se habrían sentado las bases para un cine de mayor solidez artística y comercial que hubiera resistido las crisis económicas de la posguerra. Pero mejor no divagar ni esconder las limitaciones de nuestra cinematografía primitiva. Recordemos simplemente la buena voluntad de unas personas que, dentro de sus posibilidades, intentaron construir las primeras estructuras industriales del cine español.