

## 3. Del sonor a la col·lectivització (1930-1939)

### 3.1. Les sales de cinema (1931-1936)

#### La segona generació de cines a Collblanc: Alhambra, Romero i Juventud

Amb l'arribada del sonor, l'anunciada desaparició del Cine Marte i el constant creixement demogràfic del barri, tres noves sales de cine obriran les portes a Collblanc al 1931. L'una, el Juventud, serà impulsada per un empresari amb experiència en el sector: Joaquim Piulachs, exresponsable del Marte, empresari del Real i a punt de convertir-se en l'exhibidor del Lumière. Les altres dues, en canvi, naixeran fruit de la iniciativa de persones —en principi— alienes al negoci cinematogràfic, encara que immiscuïdes ja al món empresarial.

I diem «en principi» per la següent qüestió: el futur cine Romero serà propietat de Vicenç Tarrazón i Josep Balañà, socis des de feia anys en negocis d'escorxadors i carnisseries. Ara bé, «Pepito» Balañà era germà de Pere Balañà i, com a tal, membre d'una família barcelonina que —en les dècades que vindrien— es convertiria en propietària de gran nombre de cinemes, places de toros i altres locals, no sols a Barcelona i Catalunya sinó també a d'altres punts d'Espanya.

Així doncs, el Sr. Balañà estava iniciant-se en el món del cinema amb motiu de la construcció de noves sales a Collblanc però, en els anys que seguirien, la seva trajectòria com a empresari de cinema a l'Hospitalet aniria íntimament lligada als negocis de la seva família. A més, segons la premsa de l'època,<sup>74</sup> Tarrazón i Balañà mantenien estretes relacions amb Josep Aguilar —antic empresari del Cine Marte, expulsat de la societat gestora—, que es delia per entrar de nou al negoci del cinema, per despit de la seva traumàtica sortida de l'esmentada societat. El que ens preguntem és si aquesta relació deuria ser fructífera per a Tarrazón i Balañà o, al contrari —atesa la fama que arrossegava Aguilar—, acabaria sent una càrrega.

Finalment, el tercer dels nounats cinemes serà l'Alhambra, la propietària del qual —Antònia Estruch, filla d'una de les grans famílies terratinents dels antics Collblanc i la Torrassa— no tenia cap relació anterior amb el món del cinema: solament terrenys en

---

<sup>74</sup> AHU'H, Hemeroteca local, segons articles de *Llibertat*.

propietat, capital i ganes d'invertir-lo en un negoci emergent, que comptava amb una clientela cada cop més nombrosa entre la població obrera d'aquests barris del nord de l'Hospitalet.

I, parlant del Cine Alhambra, el 21 de gener de 1931 Antònia Estruch Sardà demana permís municipal per construir-lo<sup>75</sup> en un solar de la seva propietat situat al carrer Llobregat<sup>76</sup> número 4, a la cantonada amb la carretera de Collblanc. Aquesta sol·licitud —aprovada vuit dies més tard per la Comissió Municipal Permanent— adjuntava plànols (no localitzats) i una memòria tècnica del projecte signada per l'arquitecte (de signatura il·legible) i per Josep Fosch Farré, segon marit d'Antònia Estruch, que des del principi va ocupar el càrrec de gerent de la sala propietat de la seva esposa. Aquesta memòria especifica que el cine constava de platea, amfiteatre i un magatzem subterrani, que estava construït amb materials de caràcter definitiu i se'n garantia la seguretat amb revestiments incombustibles, teló metàl·lic antiincendis, instal·lació elèctrica amb tubs Bergman, les boques d'aigua exigides i la cabina de projeccions amb les condicions prescrites per la llei.

Així mateix, es feia constar que *«En ambas plantas se preven servicios sanitarios para ambos sexos con la debida separación. Este edificio linda por la derecha entrando con jardín del mismo propietario y por ello se disponen en la pared longitudinal de la derecha grandes ventanas de ventilación. El escenario tiene salida completamente independiente a un pasaje particular. Este escenario se proyecta para el caso en que se deseen dar representaciones de variedades o atracciones»*. De fet, aquests espectacles de varietats sovintejaran a l'Alhambra des dels primers anys del seu funcionament.

La Matricula Industrial del 1931 i el 1933<sup>77</sup> ens informa que l'Alhambra posseïa 500 butaques preferents i 200 de generals, accessibles amb entrades de 40 i 60 cèntims respectivament.

A la construcció d'aquest cine —el primer que s'inauguraria a l'Hospitalet com a sonor des de l'inici— va dedicar atenció la premsa local. *Bandera publica*<sup>78</sup> el següent text: *«Hem rebut de l'empresa del Cinema Alhambra aquest solt que publiquem: "Amb la seva poca solta habitual, l'espia-dimonis de Llibertat anuncia que el Cinema Alhambra en construcció no tindrà les portes d'entrada necessàries a tot local públic. L'espia-dimonis que ha llançat aquesta denúncia sense saber que posava els peus a la galleda, no ha tingut en compte que el local encara no està llest i que ell només li ha*

<sup>75</sup> AHL'H, Expedient Habitatge núm. 7299.

<sup>76</sup> Quan aquest carrer va ser obert, travessava de marge a marge les terres propietat de la família Estruch.

<sup>77</sup> AHL'H, Registre Fiscal d'Activitats, 1931 i 1933.

<sup>78</sup> AHL'H, Hemeroteca local, *Bandera*, 25 de març de 1931.

vist la façana. Si s'hi hagués fixat bé hauria vist que a més de les sortides del carrer de Llobregat, en tindrà al darrera de l'escenari i a la part del jardí" [...] ».

El mateix diari informa així al 9 d'abril del mateix any: «S'està treballant activament amb el fi que en aquest mes d'abril resti del tot enllestit el Teatre-Cinema Alhambra, del carrer del Llobregat [...] S'hi estrenaran les millors pel·lícules sonores que es vagin presentant a Barcelona i hi seran reprises: La parada de l'amor, Cascarràbies, Del mateix fang, Quatre d'infanteria, Res de nou a l'oest, El presidi, etc.

»Les màquines de projecció de pel·lícules seran de la mateixa marca que les que hi ha instal·lades en el "Coliseum" de Barcelona [construït, precisament, per l'hospitalenc Gonçal Batlle], essent les del Cinema Alhambra el darrer model fabricat de la marca al·ludida. L'equip sonor serà d'una perfecció tan extraordinària que ha estat unànimement reconegut que es tracta de la darrera paraula de la indústria alemanya.

»En resum: els cinemes que s'instal·lin a Coll-Blanc podran, si volen, igualar a l'Alhambra en perfecció, en modernisme dels aparells, però superar-lo no" [...] Si el senyor Fosch i la senyora Estruch, propietaris i empresaris del cinema porten a terme el programa traçat, preveiem per l'Alhambra un èxit verdaderament excepcional».

Uns mesos després, al setembre del 1931, quan el cine ja estava funcionant, trobem sovint anuncis i comentaris sobre la seva programació a periòdics hospitalencs. Com *L'Obra*, que durant aquell mes publica: «Sábado 19, noche y domingo 20, tarde y noche. Soberbio programa: el chispeante film "Marino Tenorio". La emocionante película de 2055 metros, de intenso dramatismo y argumento de grandísimo interés "El naufragio del Esperus". Desesperada lucha entre las olas, escenas de vibrante realidad, preciosos momentos de mar embravecido. Lo más emocionante. Últimas proyecciones de la colosal revista sonora de bellezas "Galas de la Paramount"».<sup>79</sup>

El cinema deuria funcionar bé, però el seu empresari no pensava a abonar els drets d'autor per l'execució dels films a la Societat General d'Autors d'Espanya. El representant a l'Hospitalet d'aquesta companyia, a l'agost del 1933, es dirigeix a l'alcalde de la ciutat<sup>80</sup> queixant-se dels deutes pendents de Josep Fosch «que sobre passen de tres-centes pessetes» i, acollint-se a l'article 104 del Reglament de la Llei de Propietat Intel·lectual, demana a l'alcalde «us serviu decretar el dipòsit del producte de les entrades en els espectacles que es portin a terme en l'esmentat local, fins a la total extinció de l'esmentat deute».

La premsa local continuarà fent-se ressó del bon funcionament de la sala. Concretament, al novembre de 1934, *Eco* publica el següent comentari: «Las empre-

<sup>79</sup> AHL'H, Hemeroteca local, *L'Obra*, setembre del 1931.

<sup>80</sup> AHL'H, Correspondència del secretari municipal, 1933.

*sas cinematográficas de la ciudad de Hospitalet están confeccionando magníficos programas para las temporadas que se avecinan. ECO vería con satisfacción que el público sintiera predilección por los cines de la barriada [de Collblanc], ya que hay alguna empresa, entre ellas la del Cine Alhambra, que hace verdaderos esfuerzos para presentar valiosos programas. Así lo esperamos».*<sup>81</sup>

I així seguirà la vida del Cine Alhambra en aquests primers anys 30, mentre Collblanc i la Torrassa s'aniran consolidant com barris on l'activitat política i sindical —especialment de caràcter anarquista— seran remarcablement intenses, on s'obriran els primers ateneus racionalistes i llibertaris de la ciutat, on la conflictivitat social a l'entorn de temes laborals serà moneda corrent. Tal com explica Joan Camós,<sup>82</sup> l'Ateneu Cultural Racionalista de la Torrassa, veritable focus de cultura popular i alternativa, dedicava part de la seva atenció al fet cinematogràfic. Les activitats bàsiques, a més de la biblioteca i les excursions, eren les conferències i els debats sobre temes culturals o ideològics, especialment art, cinema, sindicalisme, sexualitat i ensenyament. Com a exemple, podem dir que al 8 d'abril de 1933, Mateo Santos hi va pronunciar la conferència «El cine como arma de clase».

No és estrany, doncs, que un ambient així repercutís en el destí del cinema: l'Alhambra no sols serà col·lectivitzat durant els anys de la Guerra Civil —com tants altres cinemes d'arreu— sinó que es convertirà en la seu a l'Hospitalet del Sindicat de la Indústria de l'Espectacle Públic, secció de l'anarco-sindicalista CNT-AIT. Però abans que això passés, el Cine Alhambra havia canviat de propietaris: Antònia Estruch va vendre l'edifici a Vicenç Tarrazón i Josep Balañà, propietaris del Cine Romero.

D'aquesta oficina sindical del carrer Llobregat número 4 surt, al 21 d'octubre de 1937, una comunicació «al ciutadà Alcalde»<sup>83</sup> en la qual s'informa que —a causa del descens d'audiència i les pèrdues en la recaptació de les sales que estaven provocant els continuats bombardeigs de l'aviació feixista— s'instaura un nou horari de sessions per als diumenges a les sales de cinema de la ciutat: de les 10.30 a les 23.30 hores, en sessió contínua, per tal que la major quantitat possible de públic pugués assistir-hi als dies de festa per compensar, en part, els minsos taquillatges que es feien als dies feiners en moments tan delicats com eren aquells.

Però tornem al 1931: abans d'acabar el mes de gener, Joan Pons Vila (un altre adinerat propietari del barri) demana permís municipal<sup>84</sup> per construir —a la cantonada del carrer Progrés amb la carretera de Collblanc— un dels edificis més emblemàtics del

---

<sup>81</sup> AHL'H, Hemeroteca local.

<sup>82</sup> Joan Camós, 1986, p. 112.

<sup>83</sup> AHL'H, Correspondència del secretari municipal, 1937.

<sup>84</sup> AHL'H, Expedient Habitatge núm. 7305.

barri: el gratacels de Collblanc, primer edifici de la ciutat equipat amb ascensor i —durant molts anys— el més alt de l'Hospitalet. En la seva sol·licitud, Pons argumenta que la construcció està projectada com «*una casa no corriente, ya que su objeto es —mas que el de producir una renta vulgar— el de constituir un elemento de primer orden para la ciudad, que sea un motivo de orgullo para todos, principalmente para la población el poseer una casa de carácter monumental y conforme a las modernas leyes de la construcción y la estética actual.*» Els plànols del futur edifici són de Ramon Puig i Gairalt, arquitecte municipal entre el 1912 i el 1937 i autor del mai aplicat Pla de Reforma Urbanística de l'Hospitalet (1926), que deixarà marcada la seva empremta en l'arquitectura civil hospitalenca d'aquesta època.

I de l'estudi d'arquitectura dels germans Puig i Gairalt —signat, en aquest cas per Antoni— sortirà el projecte del segon cinema que es construirà a Collblanc durant el 1931: el Cine Romero, que Vicenç Tarrazón sol·licita construir<sup>85</sup> on havia tingut instal·lat l'escorxador del seu negoci de carnisseria, al carrer Romanins (avui, Doctor Martí i Julià) cantonada amb Montseny.

L'expedient, presentat al 2 de març de 1931, va obtenir autorització municipal uns dies després, i s'inicià la construcció de l'edifici. No obstant això, el vistiplau del Govern Civil —acompanyat de l'ordre de realitzar algunes petites reformes sobre els plànols originals— no va arribar fins al mes de novembre, per la qual cosa podem suposar que la sala no va poder ser inaugurada fins a finals d'any. El que sí sabem del cert —segons testimoni del Sr. Jaume Tarrazón— és que la sala va ser inaugurada amb la pel·lícula *El presidio de Juan de Alanda* —protagonitzada per l'actor homònim—, que en aquell moment només portava uns mesos a les pantalles d'estrena de Barcelona. Una altra de les primeres pel·lícules de gran èxit exhibides al Romero va ser *Al este de Borneo*, film sonoritzat amb el sistema de disc i un dels primers en color que es veien a la ciutat.

El Cine Romero no figura al registre de cinemes que acompanya la Matricula Industrial del 1933 i, per tant, no tenim dades exactes del seu aforament ni dels preus de les localitats. Ara bé, observant els plànols de la sala podem calcular que disposava d'unes 740 butaques de platea i aproximadament 250 més d'amfiteatre, cosa que li dona una capacitat total propera a les 1000 localitats.

A la Correspondència del secretari municipal<sup>86</sup> es conserven dos documents d'aquests anys referents al Cine Romero. Al primer, signat al 28 de juny de 1934, el veí de la Torrassa, Joaquim Montsech sol·licita a l'alcalde: «[...] *en nombre propio y en el de un*

---

<sup>85</sup> AHL'H, Expedient Habitatge núm. 7437.

<sup>86</sup> AHL'H.

*grupo de amigos interesados, el correspondiente permiso de su autoridad para proceder a la celebración de un festival cinematográfico para el próximo lunes día 2 de julio, a las ocho y media de la noche y que tendrá lugar en el Salón Cine Romero, de la barriada de la Torrassa, y a beneficio de los deudos y familiares de las víctimas del mortal accidente ocurrido el pasado día 24 de junio en la playa del Prat de Llobregat. »En este acto, destinado solo y exclusivamente a tal fin humanitario, se proyectará en la pantalla el siguiente programa:*

- »1º El film dramático en 10 partes "Krismet"*
- »2º La interesante producción "Tierra de nadie"*
- »3º Dibujos sonoros».*

Al segon, amb data 10 d'agost de 1934, Roque Castro, igualment torrassenc, es dirigeix a l'alcalde així: « [...] tiene el gusto de manifestarle, en nombre propio y en el de la entidad Peña Cultural de Amigos del Arte Escénico, que el próximo martes día 14 de agosto tendrá lugar en el Cine Romero de la Torrassa, calle de Martí Julià, una velada cinematográfica a beneficio de la entidad expresada y bajo el siguiente programa:

- »1º "Una cliente ideal"*
- »2º "Karamazoff el asesino"*
- »3º "Carbón"».*

Castro i la seva entitat participen l'alcalde de la celebració d'aquesta vetllada i el conviden a assistir-hi.

També a la premsa local es nota la presència del nou cine de Collblanc. Eco,<sup>87</sup> al gener de 1935, publica: «*La empresa del Cine Romero, con objeto de complacer a su numerosa clientela, va alternando con las películas alguna atracción. El señor Balañà está en tratos con algunas casas productoras de películas y tiene en proyecto para la temporada 1935 dar a conocer lo mejor de lo mejor. Creemos que dicho empresario, si sabe buscar alguna atracción del agrado del público, sabrá obtener un éxito de taquilla*».

Entre aquestes atraccions —a banda de les folklòriques— al Romero es va celebrar una temporada de combats de boxa. La col·locació del quadrilàter per a la pràctica d'aquest esport tenia lloc just davant l'escenari, gràcies que en aquella època les butaques no estaven fixades a terra i es podien moure per deixar espai per al *ring*.

Al 19 de juliol de 1936 va arribar a Collblanc i la Torrassa l'ona expansiva de l'açament militar que iniciaria la Guerra Civil. Tal com era d'esperar, en uns barris on la

---

<sup>87</sup> AHLH, Hemeroteca local.

lluita política i social havia estat la protagonista de la seva trajectòria històrica des de mitjan dels anys 20, la resposta a aquest moviment involucionista va ser contundent. Dins d'aquesta resposta popular, el Cine Romero seria col·lectivitzat —igual que les altres sales del barri i la ciutat— i els seus propietaris passarien a formar part de la plantilla de l'empresa, amb la mateixa consideració laboral que qualsevol dels altres obrers.

El Cine Romero fou escenari de mitings polítics ja des de la proclamació de la II República, al 1931. Grans figures de l'anarco-sindicalisme, com Frederica Montseny o Francisco Ascaso, van participar-hi. El local era molt considerat pels membres de la CNT, perquè la sortida que tenia pel carrer Rosselló els permetia fugir «còmodament» mentre la Guàrdia Civil entrava a desallotjar el local per la porta principal. Quan el míting era d'un altre partit, els anarquistes —segons Jaume Tarrazón— es col·locaven al llindar d'ambdues portes i feien tot el soroll que podien, amb cassoles i pots, per sabotejar els discursos dels oradors de la competència. Ja abans de la guerra, el Romero acollia un cop a la setmana sessions de cinema «pro-presos», per recollir diners per ajudar els militants anarquistes que estaven empresonats, amb gran èxit de públic.

Però, també en aquesta etapa, recordem que hi ha un tercer cinema que neix a Collblanc abans d'acabar el 1931: es tracta del Cine Juventud, que la societat Piulachs, Torner y Cia. sol·licita construir<sup>88</sup> al carrer Pujós núm, 83 (encara que, anys després, la façana principal del cinema es desplaçarà al carrer Joventut, 4-10).

L'expedient de construcció d'aquesta sala no és localitzable als arxius municipals, per aquesta raó no n'hem pogut consultar els plànols ni sabem exactament en quins mesos va ser sol·licitat i concedit el permís d'obres. Ara bé, sobre l'autoria del projecte arquitectònic ens atrevim a suposar que fos obra d'Antoni Puig i Gairalt, autor del disseny del veí Cine Romero, ja que la semblança entre les façanes d'ambdues sales és més que raonable. El que sí sabem del Juventud és que al desembre del 1931 ja funcionava, perquè apareix al registre d'hisenda del Negociat d'Espectacles. També el trobem al llistat de cinemes corresponent a la Matrícula Industrial del 1933, que ens informa (igual que el document anterior) que el seu aforament era de 800 butaques preferents i 500 de generals i els preus de les localitats eren de 70 i 40 cèntims respectivament.

Al mateix any 1933, l'alcalde rep una notificació del Govern Civil de Barcelona en què el president del Jurat Mixt d'Espectacles Públics<sup>89</sup> li comunica que «*en el Cine*

---

<sup>88</sup> AHL'H, Expedient Habitatge núm. 7216.

<sup>89</sup> AHL'H, Correspondència del secretari municipal, 1933.

*Juventud, de esa localidad, se infringe lo dispuesto en la R.O. de 20 de enero de 1924, por cuanto actúan en la cabina del mismo operadores que no se hallan en posesión del correspondiente carnet profesional».* En aquest moment encara era propietari del cinema Joaquim Piulachs (secundat per alguna de les seves múltiples societats). No seria fins al 1941 o el 1942 que Piulachs vendria la sala als seus competidors del Cine Romero —Tarrazón i Balañà—, segons ens explica Jaume Tarrazón.

També ell ens comenta que durant la Guerra Civil els anarquistes van confiscar els dos cinemes al seu pare i li oferiren —això sí— la possibilitat de seguir treballant a l'empresa com a assalariat. El propi Jaume —que a 14 o 15 anys ja treballava a l'empresa familiar, i es confessa incitador i culpable que el seu pare decidís invertir en l'exhibició cinematogràfica— va ser destinat pel sindicat al transport en bicicleta de les bobines de pel·lícula entre els cines Romero i Alhambra i altres locals de Barcelona (tasca ingrata que es reservava al fill de l'empresari). Més tard, en vista de la poca traça que el sindicat tenia per escollir la programació —cosa que va provocar un fort descens d'assistència de públic—, el jove Tarrazón fou rellevat de la seva inicial ocupació per dedicar-se a la selecció de films entre els catàlegs de les distribuïdores.

### 3.2. L'arribada del sonor

*Entre el 1926 i el 1930, el cinema pateix un període crític i de profunda transformació a causa de l'arribada del cinema sonor.*

Des dels primers dies del cinema, hi havia hagut un interès a fer del setè art un espectacle àudio-visual. S'havien acompanyat les pel·lícules amb música en directe; hi havia hagut comentaristes de les pel·lícules; s'havien treballat els efectes sonors en directe. Els primers intents de sonoritzar els films consistien a intentar sincronitzar la pel·lícula d'imatges amb una banda sonora gravada en un disc. De vegades succeïa que si la imatge començava a funcionar una mica abans o després que el disc sonor, es produïa un fenomen de desincronització en què els moviments dels actors no es corresponien amb els diàlegs.

Des del 1926 comencen a proliferar arreu del món multitud de sistemes de cinema sonor. L'anunci de cintes parlades i fetes als EUA arribà a Europa de manera gairebé immediata, i una part important de països productors intentaren preveure un possible desastre posant a punt els seus propis sistemes de sonorització<sup>90</sup>. Als primers anys del sonor es succeeixen sistemes com el Lee Forest, el cinefon, el Panthrope, el dinafono, el Parlophon o el filmofono.

---

<sup>90</sup> Miquel Porter, 1992, p. 176.



El sonor provocarà canvis en la indústria cinematogràfica i també canvis en la forma d'entendre el valor cultural del setè art. Hi haurà empreses i cinemes que tancaran perquè no podran adaptar-se als costos del nou invent.

També canviaran els actors. Hi havia excel·lents actors de cinema mut, capaços d'una bona interpretació gestual i dotats de tot el que podien demanar les lleis més exigents de la fotogènia, que tenien dificultats de pronunciació, o timbres o tons de veu poc agradables.<sup>91</sup>

Quant a l'aspecte cultural, el cinema parlat exacerbarà, en alguns casos, el sentiment nacionalista. El cinema sonor reduïa el mercat on es podien distribuir pel·lícules fetes en llengües minoritàries, com és el cas del català. En moltes ocasions els interessos econòmics predominaven sobre els culturals, i es triava una llengua amb més sortida i amb un mercat més ampli.

També s'ha criticat l'arribada del sonor perquè es considera que va significar una involució en l'art cinematogràfic, ja que es primava el diàleg i la música per damunt de l'art filmic. En aquest sentit, J.M. Caparrós afirma, referint-se al cinema espanyol del primer sonor: «*Con el nacimiento del cine sonoro se olvidó la situación anterior, es decir, a perder la esencia del auténtico arte filmico y a concebir las películas como mero sustitutivo del teatro. Los avances teóricos de los autores del 27 quedaron en saco roto*».<sup>92</sup>

### 3.2.1. El sonor arriba a l'Hospitalet

#### Primer, crítiques

Les primeres notícies que arriben a l'Hospitalet sobre els nous aparells de cinema sonor no són ben rebudes per la premsa local que per aquelles dates (final dels anys 20) ja estava molt sensibilitzada amb el món cinematogràfic i que solia tenir seccions fixes dedicades a aquest nou art de masses.

*La Voz de Hospitalet* del 18 de gener de 1930<sup>93</sup> és el primer diari a fer-se ressó del nou esdeveniment. L'invent encara no s'havia establert a cap sala de l'Hospitalet, però ja tenia molt d'èxit a Barcelona, on la primera projecció sonoritzada pel sistema Lee Forest ja s'havia fet tres anys enrera. *La Voz de Hospitalet* considerava que el

---

<sup>91</sup> Op. cit, p. 177.

<sup>92</sup> Josep Maria Caparrós, 1981, p. 250.

<sup>93</sup> AHL'H.

sonor acabaria amb els músics que fins ara tocaven en directe la banda sonora de les pel·lícules: *«Imaginemos que debido al progreso de la ciencia, al adelanto de la humanidad siempre deseosa de investigar lo ignorado, los humildes músicos y profesores que hacen de su arte un modo de vivir, se quedasen de súbito sin contrato [...] Este comentario me fue sugerido al escuchar en un salón donde se dan cita los más distinguidos de la buena sociedad barcelonesa, las opiniones entusiastas producidas por el cine sonoro [...]»*.

M. Caparrós Baeza, l'autor d'aquest article d'opinió a *La Voz de Hospitalet*, temorós dels canvis dràstics que suposava la imposició del sonor, argumenta la seva crítica al nou invent amb motius econòmics. Considera que pujaran els preus de les entrades al cinema perquè els exhibidors han de pagar més impostos pels aparells sonors: *«Como prueba de que mis temores son fundados, en un diario barcelonés lei que en un país extranjero se imponían unos gravámenes exorbitantes a estos aparatos sonoros que se han establecido en algunas salas de espectáculos de Barcelona y que los empresarios procurarán establecer en todas las restantes pues el resultado económico es lisonjero y para el público lo interesante es la música, teniéndole sin cuidado la presencia material de los músicos»*.

Per acabar, el periodista considera que el sonor no beneficiarà la indústria nacional, perquè els aparells són d'empreses estrangeres, que seran les que obtindran els beneficis de la instal·lació del sonor a casa nostra: *«Debemos tener el cuenta, además, que los mencionados inventos son extranjeros y hasta que no se produzca en España, nuestro mercado se llenará de ellos, con evidente perjuicio de los músicos, que ni tendrán la probabilidad de emplearse a ellos en su elaboración»*.

Gairebé un any després que *La Voz de Hospitalet* publicqués aquesta crítica a la implantació del cinema sonor, el nou invent arriba a l'Hospitalet. Les primeres notícies que tenim de cinema àudio-visual a l'Hospitalet corresponen a les aparegudes al periòdic *Llibertat* del 5 de desembre de 1930,<sup>94</sup> que fan referència al Cine Oliveras — el primer que va instal·lar el nou invent a la ciutat—. Aquesta publicació fa una crítica molt negativa del cinema sonor que s'ofereix al Cine Oliveras, per la seva mala qualitat tècnica. El periodista, que manifesta haver assistit a les sessions de cinema sonor de l'Oliveras, afirma que el públic surt amb *«migranya i un xic desil·lusionat»* i que mentre veia la pel·lícula li *«feien ganes de que s'acabés la representació»*.

Encara que a Barcelona el cinema sonor ja estava consolidat i les màquines que s'utilitzaven eren de gran qualitat tècnica, a l'Hospitalet, el nou invent només havia fet que arribar, i els aparells utilitzats sembla que no eren l'últim model del mercat. Es

---

<sup>94</sup> AHL'H.

pot pensar que el cost que suposava per als empresaris embarcar-se en el cinema sonor, els fes invertir primer en aparells de més baixa qualitat o de segona mà per provar l'efecte que sobre el públic hospitalenc tenia el nou cinema àudio-visual. S'hi ha d'afegir també la deficient qualitat sonora de les sales de cinema, construïdes al principi com a barracons per al cinema mut, sense pensar en la seva acústica.

*Llibertat* va més enllà amb l'escepticisme envers el sonor que oferia l'Oliveras i al mateix article de desembre del 1930, continua criticant l'augment considerable del preu de les localitats que l'empresari havia establert, que considerava abusiu pel producte que s'oferia.

### **Uns cines obren, alguns tanquen i altres es transformen**

Durant els anys 20, l'èxit del cinema entre la creixent població hospitalenca va motivar molts empresaris a buscar en l'exhibició cinematogràfica una forma ràpida de fer diners.

La gran aflluència de públic i les inversions mínimes que s'havien de fer per crear una sala exhibidora —d'una banda no hi havia especulació del sol, i de l'altra la majoria dels cinemes eren barracons amb les mínimes condicions de seguretat, els sostres de cartró-cuir i butaques incòmodes— feien del cinema un negoci rodó.

La cosa canvia a la dècada dels 30. Només els empresaris amb més disponibilitat de capital podran adaptar-se als costos del cinema sonor. D'altra banda, s'hauran d'invertir grans quantitats a millorar les sales: augmentar l'aforament per albergar la cada cop més nombrosa població hospitalenca; millorar la qualitat de la sala amb butaques més còmodes —les pel·lícules, cada cop més llargues, es feien insuportables en cadires de fusta—.

Tots aquests motius provoquen a l'Hospitalet el tancament de les sales més petites i de pitjor qualitat tècnica; la transformació i ampliació d'altres sales i la construcció de grans cinemes, que es definien com a «Coliseums», amb les novetats tecnològiques més modernes del mercat, amb gran aforament i de major comoditat.

El barri amb més habitants d'aquell moment i, per tant, amb més possibles espectadors, Collblanc-La Torrassa, n'és un exemple clar. Comença la dècada dels 30 amb dos cinemes típics dels anys 20: el Real (rebatejat com a Republicano) i el Marte. Amb l'arribada del sonor, el Marte tancarà i el Real, després d'una petita transformació, es convertirà en una sala de ball. Però el gran públic potencial que existia al barri fa pensar als empresaris (alguns eren els mateixos que havien tingut la propietat del Marte i el Real) de construir grans cinemes, molt còmodes, a l'estil del Coliseum bar-

celoní, amb les millors maquinàries d'imatge i so que hi havia al mercat. És el cas del Juventud, l'Alhambra i el Romero.

Al Centre, l'Imperial suporta l'embranchida del sonor durant uns quants anys. Al 1933, l'empresari prefereix invertir en l'altra sala de la seva propietat, l'Oliveras, comprant maquinària sonora i reformant posteriorment la sala per fer-la més còmoda, que no pas en un cinema —L'Imperial— que havia estat qualificat de provisional a la seva construcció i que no podia adaptar-se als nous temps.

A Santa Eulàlia, si bé no apareixen nous cinemes, l'arribada del sonor es nota en la tumultuosa història del seu principal cinema: el Victoria. Durant els primers anys 30, aquest cinema pateix multitud d'obres de millora i també molts canvis de propietari. És de suposar que els empresaris que van passar ràpidament pel Victoria no van poder suportar els grans costos del sonor. El cine Imperio es transforma en Guimerà, suposem que per adaptar-se també al sonor.

El sonor, doncs, transformava el cinema en un negoci on només tindrien cabuda els grans capitals. Comencen a perfilar-se els grans monopolis de l'exhibició que es consolidaran després de la Guerra Civil.<sup>95</sup>

### La convivència del cinema mut i el sonor

La implantació del sonor no es va produir de forma radical, de la nit al dia. «Si cada cabina de projecció s'havia d'equipar amb diferents sistemes, bona part de les exhibidores no s'atrevien a córrer amb unes despeses que, en aquell moment, encara eren molt altes per cadascun d'ells. Així, a Catalunya i a tot arreu, existí un període que es projectaren i fins seguiren produint-se cintes mudes, al costat d'altres de sonoritzades».<sup>96</sup> Els empresaris ofereixen el primer cinema sonor com una novetat curiosa, com a reclam publicitari. La premsa del moment ens informa de com, juntament amb les tradicionals pel·lícules mudes, comencen a oferir-se cintes anunciades com a «*películas habladas en español*». Tres números consecutius del setmanari *L'Obra* (dels dies 12, 19 i 26 de setembre) fan referència a aquest fet. A *L'Obra*, quan s'anuncia el programa del cinema Alhambra, es fa distinció entre les pel·lícules habituals (mudes) i les sonores, que són anunciades com a «*film sonoro en español*», quan es parla de *Locuras de amor*, «*revista sonora*», referint-se a les *Gales de la Paramount* o «*en sonoro castellano*», quan es parla de la pel·lícula *Vida nocturna*, de Laurel i Hardy.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Més informació al capítol 3.1., que parla de l'evolució de les sales en aquesta època.

<sup>96</sup> Miquel Porter, 1992, p. 176.

<sup>97</sup> AHL'H.

Una dada que ens dóna una idea de la convivència de sales de cinema mut i cinema sonor la trobem a la «*Guía de la Industria y el Comercio en España e Industrias relacionadas con el mismo (1936)*». <sup>98</sup> Aquí se'ns informa que a la regió de Catalunya, Aragó i Balears, només 525 sales de les 1.088 comptabilitzades en total, eren sonores. Ara bé, a Barcelona, de les 116 sales que existien, només dues eren mudes. S'ha de deduir, llavors, que si bé a les grans ciutats es va produir una assimilació quasi total del cinema sonor, a les poblacions més petites, el cinema mut encara era majoritari en les projeccions del 1936. És molt probable que cinemes com l'Imperial, al Centre o l'Imperio, a Santa Eulàlia, oferissin programació de pel·lícules mudes fins al seu tancament al 1933 i 1932, respectivament. En el cas de l'Imperio es va tornar a obrir uns anys després amb un nou nom i possiblement amb tecnologia sonora. És igualment probable que l'empresari de l'Imperial, no veient clara ni gaire rendible la inversió que s'havia de fer per transformar aquesta sala (construïda sota la denominació de provisional), decidís continuar amb el cinema mut fins al seu tancament, i invertir en aparells sonors en la seva altra sala: l'Oliveras (més adequada als nous temps).

### 3.2.2. La influència social del cinema als anys 30

#### El paper educador del cinema

A la dècada dels 30, el cinema passa de ser menyspreat per les classes benestants i ignorat o censurat pels polítics i l'Església, a ser considerat com una important via de culturalització i socialització.

Aquest fenomen es reflecteix en la premsa de l'Hospitalet, tant als periòdics íntimament lligats a sectors catòlics, com *L'Esguard* —publicació mensual del Centre Catòlic— com als de caràcter republicà com *Llibertat*, *L'Obra*, *Fortitud*, o, ja durant la Guerra Civil, a l'anarquista *Ideas*.

Les opinions dels periòdics són diverses i en ocasions contradictòries. Hi ha articles que lloen el paper del cine en la culturalització de la població. D'altres notícies destaquen el perill que suposen les cintes d'altres països per a la cultura nacional. Sens dubte, un dels articles més representatius del cada cop més important paper del cinema sobre les masses el trobem a *L'Esguard* d'abril del 1935. Sota el títol d'«Els catòlics i el cinema», es descriu el cinema com a «*invent prestigiós dels temps moderns, espectacle que apassiona tot el món i novíssima art que compta amb grans multituds d'adeptes i com el més eficaç mitjà d'influència, més eficaç que la premsa*». <sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Josep Maria Caparrós, 1981, p. 351.

<sup>99</sup> AHL'H.

L'article resol la pregunta de si els catòlics han d'interessar-se o no pel cinema gràcies a una carta que el Cardenal Pacel dirigeix al Canonge Director de l'Oficina Internacional de Cinema. La carta vol fer entendre que s'ha d'aprofitar la importància del cinema sobre les masses per fer arribar la fe catòlica: «*Els progressos científics són de Déu i cal servir-se d'ells per a la seva glòria i per a la major extensió del seu regne*».

La carta del Cardenal Pacel que transcriu L'Esguard, vol palesar també la necessitat de dignificar el cinema amb finalitats catòliques: «*Tenim el deure de treballar per a la dignificació d'aquest espectacle, tan justament classificat de "mestre de multituds". S'han fet càlculs estadístics, que han donat el resultat que durant un més freqüentem el cinema 87 milions d'espectadors. I es tracta la major part, d'espectacles immorals. S'han de produir, doncs, films d'argument religiós [...] És necessari que tot el cinema, tots els films siguin educadors, morals, sans [...] Unim-nos nosaltres també a aquesta gran croada pro-dignificació del cinema, ja que a més de complir un deure que tenim com a catòlics, contribuïrem a l'elevació del nivel moral i cultural del nostre poble, ja que són molts els nostres conciutadans que no saben del món, dels seus costums, de la seva història, sino allò que llenç blanc els posa davant els ulls*».

En un intent de fer arribar a l'Hospitalet la consigna cardenalícia, L'Esguard comença a publicar des de llavors una guia amb les pel·lícules d'estrena, on es classifiquen segons el públic a què està adreçat i la seva consideració moral. Aquesta guia, que apareixerà en tots els números de la revista del Centre Catòlic, qualificarà les cintes amb una T si són films aptes per a tothom, amb una A si són pel·lícules per a adults, amb una R si s'han de considerar amb reserves i amb una I si són films immorals. A més, darrera de cada pel·lícula hi haurà una breu ressenya sobre la qualitat del film: *La Dolorosa* és considerada com a bon film nacional; *No es pecado*, com a film mediocre; *Señora casada necesita marido*, com a pel·lícula acceptable o *El hijo perdido*, com a magnífic film.<sup>100</sup>

La premsa local es fa ressó també del paper educador que el cinema està assolint arreu del món. *La Voz de Hospitalet* publicà, al 3 d'agost de 1929, una notícia sobre un estudi realitzat per l'Eastman Kodak Company i sota la tutela de l'Associació d'Educació Nacional dels Estats Units que demostra l'eficàcia del cinema com a forma d'instruir els infants: «*Se ha celebrado en Rochester, USA, un importante experimento para determinar la verdadera eficacia de las películas instructivas como medio de educación infantil [...] El resultado no ha podido ser más espléndido. Se ha comprobado de manera científica exacta que las ventajas obtenidas con los alumnos educados con la ayuda de películas instructivas, se elevan por encima de los beneficios*

---

<sup>100</sup> AHL'H.

*registrados en muchachos educados por los medios pedagógicos corrientes, a un 33% en geografía y a un 15% en otras ciencias [...] El uso de las películas en la enseñanza constituye el interés del alumno en sus estudios».*<sup>101</sup>

A l'Hospitalet, a mitjan anys 20, les escoles van començar a introduir el cinema com a mitjà educatiu, gràcies a la comercialització del projector Pathé-Baby, un aparell d'ús domèstic, més econòmic i petit que un projector de 35 mm. Un exemple n'és la projecció que realitza el Centre Autonomista, al desembre del 1925, durant la festa Major d'Hivern, en benefici de les Escoles Doctor Robert. El periòdic *La Crónica* (18 de desembre de 1925) constata que «durant els entreactes, es van projectar varies pel·lícules instructives de geografia, astronomia, del cos humà, d'història natural i d'història sagrada. En aquestes últimes, es projectà la vida de Jesucrist, que consta de 32 parts». El periodista remarcava també «que el cinema és un mitjà molt pràctic i instructiu per a la intel·ligència dels nois».

Però, sens dubte, un dels sectors de la població que més va potenciar el cinema com a forma d'educar les masses va ser l'anarquista. Tant a la premsa d'aquesta ideologia com als ateneus llibertaris, el cinema és present en tot moment. L'Ateneu Cultural Racionalista de la Torrassa incloïa, dins les seves activitats cultural, el cinema. Un exemple el tenim en la conferència que Mateo Santos realitzà al 8 d'abril de 1933 sobre «*El cine como arma de clase*».<sup>102</sup> Ginés Alonso, un personatge important del moviment llibertari al Baix Llobregat i mestre racionalista a l'Hospitalet, es va convertir en l'habitual crític cinematogràfic al periòdic anarquista *Ideas*. Al primer número d'aquest setmanari, que es publica al 29 de desembre de 1936, Ginés Alonso, en una mena de manifest en què estableix els fonaments de la secció de crítica cinematogràfica del periòdic, destaca la necessitat d'utilitzar el cinema per defensar les bases de l'anarquisme: «*En tiempos como los presentes en que hacemos una revolución, la cual intentamos que sea lo más profunda posible, debe vigilarse mucho y procurar que este sirva de orientación cultural al pueblo, ya que nadie puede negar la influencia que el cinema tiene en las masas por efecto de la imagen, influencia superior a la del orador*».<sup>103</sup>

Com s'ha pogut constatar, tres diaris, de tres ideologies ben diferents, remarcaven el paper educador del cinema. D'una banda, cal destacar que gran part de la població hospitalenca del 1930 no sabia llegir ni escriure (el 42'5% dels homes i el 54'1% de les dones). Collblanc-La Torrassa, un barri d'obers, concentrava el 56% de la població de l'Hospitalet; el 52% de la seva població eren immigrants de fora de

---

<sup>101</sup> AHL'H.

<sup>102</sup> Joan Camós, 1986.

<sup>103</sup> AHL'H.

Catalunya, amb un baix nivell cultural i amb opcions mínimes d'integració social.<sup>104</sup> Amb aquest mapa social, el cinema, un espectacle al qual sí que podia accedir tota la població, tant homes com dones o nens, es convertia en el principal motor cultural i ideològic de la ciutat.

D'altra banda, l'efecte social del cinema sobre les masses era cada cop més palpable. Els joves imitaven la forma de vestir, de pentinar-se o de moure's de les seves estrelles de cinema preferides. Precisament el setmanari *Ideas* critica aquesta influència considerant-la perniciosa per al jovent: «[...] *El resultado de todas las idioteces presentadas [en el cine] era esa serie de chicos imitación que se veían por las calles y las chicas rubio platino o boca a lo Joan Crawford que se exhibían hasta por los oficios más humildes*».<sup>105</sup>

La incipient sociologia de la comunicació començava a interessar-se per l'efecte dels mitjans de comunicació de masses. Les primeres teories, de la mà de Laswell, contribueixen a estendre la idea de l'efecte d'agulla hipodèrmica dels mass media sobre la societat —tot el que ofereixen els mitjans de comunicació és absorbit totalment per la població, que ho assimila com a forma de pensar o actuar pròpia—. Aquesta teoria funcionalista es desenvoluparà àmpliament durant la segona guerra mundial, sobretot als Estats Units.<sup>106</sup>

Cada sector ideològic o polític de l'Hospitalet voldrà fer-se seu el discurs cinematogràfic i utilitzar-lo en benefici propi. La premsa es convertirà en el principal promotor o detractor del cinema. Els articles criticaran l'efecte d'algunes pel·lícules sobre la societat o lloaran el valor d'unes altres per assentar una ideologia determinada.

## El problema de la llengua

El cinema sonor arriba a Catalunya en plena dictadura centralista de Primo de Rivera i just en el moment en què, amb prou feines, la indústria cinematogràfica barcelonina estava en un període de recuperació.<sup>107</sup>

Serà a partir del 1930 que el sonor s'estendrà per tot Catalunya. La instauració de la II República i la Generalitat de Catalunya fa pensar en una revifalla del cinema català. Però, si d'una banda la major llibertat i la voluntat de renovació podien afavorir el cinema en totes les seves branques, d'altra banda els condicionaments socioeconò-

---

<sup>104</sup> Joan Camós, 1986.

<sup>105</sup> AHL'H.

<sup>106</sup> Enric Saperas, 1985.

<sup>107</sup> Miquel Porter, 1992, p. 181.



mics (crac del 1929 i consegüent crisi econòmica, agitació social, esperit anarquista) no eren els més indicats per impulsar una indústria cinematogràfica forta i amb empena.<sup>108</sup>

És cert que la Generalitat va promoure el naixement de la indústria sonora a Catalunya amb la cessió del Palau de la química de l'Exposició Universal del 1929 per a la creació dels estudis Orphea, els primers dedicats al sonor de tota Espanya. Allí es va rodar la gran majoria de pel·lícules espanyoles dels primers anys del sonor.<sup>109</sup>

D'altra banda, al setembre del 1932, la Conselleria de Cultura de la Generalitat va crear un Comitè de Cinema. Però, malgrat tot, el cinema imperant era el que provenia de l'estranger i el que es feia a Catalunya era, la majoria, en castellà. J.M. Caparrós afirma que el mercat espanyol quan s'instaurà la II República estava pràcticament colonitzat per produccions estrangeres doblades a l'espanyol.

El crític Joan Piqueres, va arribar a dir que a Espanya s'havia passat del cinema mut al parlat, no gràcies a l'empena del cinema autòcton, sinó per la producció que venia de fora. Per aquest motiu, els artistes més coneguts del país van marxar a Hollywood o a Joinville-le-Pont (París) per tal d'interpretar o doblar pel·lícules per al gran mercat hispanoparlant.<sup>110</sup> Entre el 1930 i el 1936 s'estrenen a Espanya 107 pel·lícules hollywoodenques parlades en castellà i 20 provinents de París (també en castellà).<sup>111</sup> És, doncs, normal que la premsa es fes ressó de la preocupació per l'efecte perniciosos de «tant cinema estranger» sobre la cultura i la llengua catalanes.

La premsa de l'Hospitalet comença a fer palesa aquesta preocupació per l'efecte del cinema sobre les masses. El periòdic *Llibertat* (d'ideologia republicana) del 20 de gener de 1936, reflexiona sobre el perill que la programació habitual dels cinemes de l'Hospitalet produeix sobre la cultura catalana: «*Un dels perills que actualment pot comprometre més la nostra personalitat col·lectiva és la boga del cinema. A Catalunya no es roden altres films que els de marca estrangera, i un film la majoria de les vegades no sembla altra cosa que una propaganda de costums. Per altra part, un 50% del nostre públic devora els films amb una gana desesperada. El nivell cultural primari de la majoria de la nostra gent és una dolenta preparació per a rebre tanta influència estrangera com ens arriba a través de la pantalla. A còpia d'internacionalisme es pot arribar a perdre el propi caràcter ètnic i a esdevenir una pura mediocritat en l'ordre espiritual [...]*».<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Op. cit., p. 181.

<sup>109</sup> Romà Gubern, 1978, p. 28.

<sup>110</sup> Josep Maria Caparrós, 1981, p.15.

<sup>111</sup> Op. cit., p. 16.

<sup>112</sup> AHL'H.

Cal destacar, com ja s'havia fet al capítol anterior, que la idea de l'efecte d'agulla hipodèrmica dels mitjans de comunicació de masses sobre la població estava molt estesa. Aquest article n'és un clar exemple: es descriu al públic com una massa passiva que absorbeix indiscriminadament el que els ofereix la gran pantalla, a causa del seu baix nivell cultural, sobretot. Aquesta dada ens dona una idea del poder del cinema a l'època, com a generador de modes i comportaments socials.

Una anàlisi dels films projectats durant aquest període<sup>113</sup> demostra que la majoria de pel·lícules que es projecten són de fora de l'estat espanyol. En són exemples, *El signo del Zorro*, protagonitzada pel famós Douglas Fairbanks, *Vida nocturna*, una típica comèdia de Laurel y Hardy, *Topazze*, *La venus rosa*, protagonitzada per Marlene Dietrich, o *El camí de la vida*, d'origen rus. També pel·lícules d'animació com *La gran gala de Mickey*, de Walt Disney.

Encara que durant els primers anys del sonor hi ha a Barcelona un increment de la producció filmica, també és cert que la majoria són pel·lícules en castellà i en un to folklòric (moltes de directors de fora de Catalunya que acudien a Barcelona perquè era l'única ciutat amb estudis per a sonor). Segons Esteve Riambau,<sup>114</sup> «*tret d'algunes excepcions, la majoria de les pel·lícules rodades a Barcelona responien a aquestes característiques. En molts casos perquè no tenien altres connexions amb Catalunya que la disponibilitat dels estudis Orphea com a plató de rodatge i en d'altres, perquè els mateixos productors catalans s'ajustaven a les directrius d'un mercat que imposava determinats temes [comèdia d'evasió, musical espanyol]* ».

En moltes ocasions ens trobem a l'hemeroteca local tot un seguit d'anuncis de pel·lícules amb títols en català. Aquest fet pot induir a errors: analitzant aquestes pel·lícules descobrim que ni eren produccions catalanes ni tan sols estaven subtítulades en català. La majoria d'ocasions aquest fet respon a la voluntat catalanitzadora de l'empresari o del crític cinematogràfic, o a la facilitat idiomàtica de cadascun a l'hora de redactar la programació. Esteve Riambau corrobora aquest fet. «*L'existència de premsa en català no va contribuir a aclarir equívocs, ja que la seva desproporcionada febre catalanitzadora arribava fins i tot als noms dels intèrprets (Conxita Piquer, Carlets Gardel), dels escriptors, dels realitzadors, de les marques o de les sales*».<sup>115</sup>

En trobem exemples a *Bandera* del 25 de març de 1931, on s'anuncien les pel·lícules *Joan Josep*, *El hùmits* o *La passió del Nostre Senyor Jesucrist*. Cap d'aquestes pel·lícules formen part de la minsa producció en català de l'època. Tampoc formen part de

---

<sup>113</sup> A partir de l'estudi de les notícies aparegudes a les publicacions locals de l'època, única font que es conserva sobre l'activitat cinematogràfica de l'època.

<sup>114</sup> Esteve Riambau, 1994, p. 63.

<sup>115</sup> Op. cit., p. 84.

les pel·lícules que es van doblar o subtítular en català. Ni tan sols, són pel·lícules fetes a Catalunya en castellà o films realitzats a l'estat espanyol. El mateix succeeix amb *La parada de l'amor*, *Del mateix fang*, *Quatre d'infanteria* o *Res de nou*, pel·lícules anunciades al 9 d'abril de 1931 a *Bandera*.

És possible que arribessin algunes de les pel·lícules en català com *El fava de Ramonet* o *El cafè de la Marina* o les que Palestra (associació cultural-esportiva de voluntat catalanista) havia subretolat en català (com per exemple *Amèrica*, de Griffith, *El setè cel*, de Frank Borzage o *Dos amants*, de Fred Niblo).<sup>116</sup> Recordem que, al 1930, Palestra inaugurà la seva seu social a l'Hospitalet.<sup>117</sup> Això ens fa pensar que aquesta entitat amb vocació catalanista podria haver portat als cinemes de l'Hospitalet les pel·lícules que havia subtitulat.

### El cinema i el seu compromís sociopolític

La premsa hospitalenca es preocupava, a les seves crítiques, no només del fet nacional català, sinó també del baix contingut moral i sociocultural de la programació cinematogràfica a l'Hospitalet. El públic hospitalenc acudia al cinema per passar una bona estona, per desconnectar dels problemes diaris —crisi, atur, fam, convulsions socials—. Els diaris criticaven aquesta passivitat del públic, perquè entenien que el setè art es podia utilitzar per crear consciència social sobre la situació del moment. El periòdic *Llibertat* és molt crític en aquest sentit. En un article publicat al 20 de maig de 1934 qualifica el públic de «heterogeni i melindrós, que espera anar al cinema a veure una pel·lícula de Chevalier, Novarro o Mosos, que es deixi fer força petons, mentre el film tingui aquests alicients, i una xicoteta d'ulls enceients, aquest públic de dia de festa, socarrimat, ja està satisfet i ha vist una bona pel·lícula».<sup>118</sup>

També *Llibertat*, en la seva secció de comentaris irònics «Estisorades» (20.1.1936), afirma que al cinema es veuen i se senten espectacles «no gaire decents» entre minyones i guàrdies civils. Així doncs, ja en aquest moment, les sales de cinema se'ns mostren com a escenari d'aventures amoroses a les fosques, paper que seguiran desenvolupant durant dècades.

Malgrat que la premsa, sobretot la republicana, convida els empresaris —en les seves ja habituals crítiques cinematogràfiques— a projectar films amb un més alt contingut sociocultural, a l'Hospitalet n'arriben pocs. Un exemple el trobem a l'article publicat

---

<sup>116</sup> A partir de la comparació de les pel·lícules anunciades a la premsa i la llista realitzada per Esteve Rimbau, pàgines sobre la producció espanyola i catalana, 1994.

<sup>117</sup> Tal i com s'explica al capítol dedicat als primers anys del cinema Oliveras.

<sup>118</sup> AHL'H.

a Llibertat al 20 de maig de 1934: «El cine Oliveras, després de deleitar-nos amb un programa excel·lent, com va ésser, el dia 6 del corrent, projectant-se els dos filmsetres, "La venus Rossa" i "Topazze", ha anat seguint en dies successius una sèrie de films antiquats i dolents que han aburrit al públic que hi assisteix amb aquella bona fe».

Unes setmanes després (5.6.34), el mateix periòdic continua criticant la poca qualitat d'algunes pel·lícules de les cartelleres hospitalenques: «Hem passat una quinzena que no ha estat pròdiga en presentar-nos films selectes. "Como tú me deseas", amb una Greta Garbo fràgil i a estontes innocent, no està a la altura de la Greta que havíem vist en altres films; com a complement del programa hi havia una pel·lícula titulada "El crimen del siglo", el crim no fou el que ens presentaren al llenç. L'autor de l'obra i director del film són els culpables del crim de donar-nos aquesta solemne llauna; sort que el públic es distraigué una mica amb la pel·lícula de dibuixos sonors "La gran gala de Mickey" de Walt Disney, que salvà el programa. Ens creíem tenir l'ocasió de poder admirar el film excepcional "Maria", però l'empresa a última hora notificà que es retirava del programa. En el seu lloc es projectà el film "Yo, tu y ella", interpretat per Caterina Bàrcena, un film que no passa d'ésser discret».

Una gran part de les pel·lícules que s'exhibien a l'Hospitalet eren estrangeres. El periòdic *Bandera* del 25 de març de 1931, en l'espai dedicat al comentari de les pel·lícules ofertes a l'Hospitalet, diu: «les americanes bones, gràcies a Deu», cosa que ens fa pensar que els cines hospitalencs oferien freqüentment films provinents dels Estats Units, la qualitat dels quals moltes vegades era posada en dubte per la crítica.

Continuant amb la crítica que els periòdics locals feien dels programes exhibits als cinemes, *Fortitud*, al 15 d'agost de 1933, recorda als empresaris que s'han oblidat de projectar els films *El camí de la vida* i *Noies d'uniforme*, ambdós films amb un alt contingut de crítica social: el primer és un film rus i el segon un film alemany crític amb la disciplina alemanya d'avantguerra.

Tres grans estereotips monopolitzaren, majoritàriament, la producció occidental de la dècada dels trenta: el cinema musical, que feia rendible la innovació tecnològica del sonor; la comèdia d'evasió generada com a resposta a la crisi econòmica del 1929, i els gèneres policíac i de terror o del melodrama directament vinculat a les tragèdies quotidianes, que eren una forma de plasmar la crisi existent.<sup>119</sup>

Mentre al cinema s'oferien aquest tipus de pel·lícules, a l'Hospitalet els problemes socials anaven en augment. Amb l'adveniment de la República i la legalització dels

---

<sup>119</sup> Esteve Riambau, 1994, p. 62.

sindicats i els partits polítics, reapareix amb més força que mai el moviment anarquista, centrat, sobretot, a la Torrassa i Collblanc. La forta crisi econòmica que es produí durant els anys 30 afectà molt l'economia hospitalenca. El tancament de fàbriques era a l'ordre del dia. Les vagues es produïren amb força continuïtat, ja al 1931. Al l'últim trimestre del 1932 cal situar el punt culminant. Al 1932 es produïren un bon nombre d'atemptats a empreses i personatges rellevants de la vida local.<sup>120</sup> Aquest ambient insurreccional culminarà amb la proclamació, al 1933, del comunisme llibertari. A l'Hospitalet, la revolució que promovia la CNT-FAI com a alternativa a tota mena d'explotació va tenir un fort ressó entre la població. El triomf de les dretes a les eleccions generals de novembre del 1933 i el posterior aixecament revolucionari a Aragó, Saragossa i La Rioja, van motivar la proclamació del comunisme llibertari a l'Hospitalet. Durant quatre dies, del 8 al 12 de desembre de 1933, la ciutat de l'Hospitalet fou presa pels revolucionaris.<sup>121</sup> Va haver-hi enfrontaments amb la Guàrdia Civil en un intent d'ocupar l'Ajuntament; també al carrer Església i a la plaça del Repartidor. Els obrers de les fàbriques es van declarar en vaga revolucionària. Esclataren bombes a la benzinera de Campsa i les foneries Escorsa, i a l'estació de metro de Santa Eulàlia, i moriren dos revolucionaris. Es cremaren dinou barraques del Mercat de Santa Eulàlia i a la Tinença d'Alcaldia hissaren la bandera vermella proclamant el comunisme llibertari.<sup>122</sup> Al 14 de desembre s'ocupà militarment la ciutat, hi hagueren un centenar de detencions.

Un altre moment àlgid de convulsions socials i posteriors repressions es produeix amb el Fets d'Octubre del 1934. Al llarg d'aquest any es van succeir els actes revolucionaris: vaga dels Ferrocarrils Catalans (la Guàrdia Urbana i la Guàrdia Civil es van haver de fer càrrec de l'estació dels Catalans), mobilitzacions arran de la vaga general de Saragossa. Al setembre del 1934 es fa un acte multitudinari de la CNT al Cine Romero, al qual assistiren 600 persones per escoltar, entre d'altres, Frederica Montseny. A l'octubre del 1934, després de la crida del president Companys, dos autobusos van sortir de la plaça de l'Ajuntament en direcció a la Generalitat. De camí van trobar una forta resistència armada. El resultat fou: 3 morts i 16 ferits. L'endemà va haver-hi aldarulls a la Torrassa. S'intentava proclamar el comunisme llibertari.

Segons Carles Santacana,<sup>123</sup> *«la derrota de l'aixecament promogut per Lluís Companys tingué com a conseqüència a l'Hospitalet que fossin detingudes i condemnades diverses persones, entre les quals es trobava l'alcalde Ramon Frontera»*. L'ambient estava tan crispat que qualsevol contratemps creava un fort aldarull que podia acabar en un conflicte major. Un exemple el trobem al novembre del 1932 al cinema

---

<sup>120</sup> Carles Santacana, 1994, p. 43.

<sup>121</sup> Joan Camós, 1986, p. 88.

<sup>122</sup> Op. cit., p. 89.

<sup>123</sup> Carles Santacana, 1994, p. 44.

Oliveras. L'empresari va anunciar la projecció d'una pel·lícula que després es va substituir per una altra. Per aquest motiu, el públic protagonitzà un fort rebombori. La premsa (*Fortitud* del 30 de novembre del 1932), coneixedora de l'ambient insurreccional que hi havia a la ciutat, es va fer ressó del fet i demanava a les autoritats que es fessin càrrec dels problemes que això podia portar: «[...] Demanem a les autoritats que cridin l'atenció a l'esmentada empresa per tal d'evitar que es perjudiqui al públic que paga i per evitar, també, que es reproduïxin els aldarulls, els quals podrien portar a terme un greu conflicte dintre del local».

Però el cinema era aliè a aquest ambient. Els films catalans i espanyols no reflectien les tensions que van desembocar a la guerra. En línies generals, el cinema era dominat pels colonialismes i la imitació dels grans models comercials euroianquis (comèdia burgesa, cinema musical, drama moralitzant, etc), així com la perpetuació de productes estereotípics autòctons (l'espanyolada). Era un cinema que girava cua a les dramàtiques tensions sociopolítiques que anunciaven l'esclat imminent de la Guerra Civil.<sup>124</sup>

Durant el Bienni Negre —un període d'alta conflictivitat social— no es va produir a Catalunya cap film que es referís a la realitat nacional o social de Catalunya. Miquel Porter afirma que «era com si no passés res i com si les "províncies catalanes" no tinguessin res a dir-hi malgrat un Estatut d'Autonomia i un govern propi».<sup>125</sup>

És paradoxal el fet que, precisament durant el Bienni Negre el cinema espanyol viu una etapa de gran esplendor. Aquest cinema és el preferit pel públic (també a l'Hospitalet, és clar). És l'època de pel·lícules de gran èxit com *Nobleza baturra* (protagonitzada per la popular Imperio Argentina i Miguel Ligeró, i dirigida per Florián Rey) o *Rosario, la cortijera* (amb Estrellita Castro i el Niño d'Utrera, i dirigida per León Artola). Ara bé, és un cinema localista, que no vol tractar els problemes socials reals, en el qual predominen les operetes i les sarsueles que tracten el costumisme, el folklore, la sàtira, el drama social, la intriga, l'humor i el romanticisme.<sup>126</sup>

Dos gèneres s'escaparen del provincianisme del cinema d'avantguerra: el cinema amateur i el cinema documental. Pel que fa al segon, reportatges d'actualitat sobre la proclamació de la República o l'enterrament de Francesc Macià van donar la volta a Catalunya i Espanya. també es van fer documentals sobre la geografia catalana. Cal destacar-ne un, realitzat per Ramon Biadiu, titulat *Un riu ben aprofitat*, documental artístic que fa un recorregut pel curs del riu Llobregat. És molt possible que aquest

---

<sup>124</sup> Romà Gubern, 1978, p. 31.

<sup>125</sup> Miquel Porter, 1992, p. 177.

<sup>126</sup> Josep Maria Caparrós, 1981, p. 263.

documental dediqui un petit espai a l'Hospitalet, una ciutat que en aquella època tenia una gran relació amb el Llobregat (els extraordinàriament fèrtils camps de conreu de la Feixa Llarga depenien del riu).

Un altre documental, en què poden aparèixer imatges o referències de l'Hospitalet, és el realitzat per Josep A. Vendellós, *El moviment demogràfic a Catalunya*. L'Hospitalet és un dels més clars exemples de *boom* immigratori, amb els efectes socials i econòmics que això suposava. Malauradament, segons afirma Miquel Porter, aquest material fou requisat a la fi de la guerra, i no se sap on va anar a parar.

### **Els cinemes: espectadors dels moviments socials**

És curiós destacar que, si bé és cert que les projeccions no eren res més que una forma de passar el temps, també és cert que els cinemes van ser els principals espectadors del moviment social: a falta d'altres locals on realitzar reunions multitudinàries de caràcter polític o sindical, els cinemes de la ciutat es convertiren en el punt de reunió d'anarquistes i republicans. El Cine Romero va acollir, al 26 de setembre de 1934, com ja hem comentat anteriorment, un acte multitudinari de la CNT al qual van assistir sis-centes persones i on va intervenir-hi Frederica Montseny.

Durant els fets d'octubre del 1934, el Cine Oliveras s'omplí de rabassaires de tot el Baix Llobregat amb sacs, botifarres i escopetes, que esperaven les notícies de Barcelona per llançar-se a ocupar el carrer. Encara que, a partir de les 12 de la nit, en conèixer que les coses anaven malament, la gent va començar a desaparèixer.

El 6 de gener de 1936, la CNT va organitzar un important míting al cinema Romero al qual participaren Mariano Rodríguez Vázquez, Buenaventura Durruti i Francisco Ascaso. També un altre míting del 21 de gener de 1936 es va realitzar en un cinema: el Victoria, de Santa Eulàlia. D'altra banda, el Front Popular (amb el PCC, el PRDF, ERC i el PNRE) va fer campanya electoral als cinemes Oliveras, Romero, Victoria i Lumière.<sup>127</sup>

## **3.3 El naixement del cinema amateur a l'Hospitalet**

Charles Pathé, amb la seva gran visió del cinema com a indústria no es va acontentar amb la creació d'una gran productora i distribuïdora; també va continuar inventant noves màquines de cinema. Al 1921, inventa la càmera Pathé-Baby per a pel·lícula de

---

<sup>127</sup> Joan Camós, 1986.

9'5 mm, i al 1923, la de 16 mm. Aquests aparells, més petits, fàcils d'utilitzar i de cost més baix que l'habitual càmera de 35 mm, són el primer pas per democratitzar la producció cinematogràfica: són l'element clau per al naixement del cinema amateur. La gent del carrer amb un poder adquisitiu mitjà va poder rodar les seves pròpies pel·lícules i deixar palesa la història més propera, els fets quotidians, la vida de cada dia. El cinema amateur es convertirà de manera inconscient, segons afirma Margarida Gómez,<sup>128</sup> «en el testimoni de la societat que l'ha creat. La ideologia, les mentalitats, els costums, les modes, etc., hi són presents, tant en els films de ficció —encara que tractin èpoques passades— com en els documentals».

A Espanya i Catalunya els primers autors aficionats no van sorgir fins ben iniciada la dècada dels anys vint.<sup>129</sup> Entre els primers cineistes amateurs cal destacar, sens dubte, Delmiro de Caralt (fundador de la biblioteca de cinema que porta el seu nom) i també el polifacètic Doménech Giménez.

Però l'auge del cinema amateur a Catalunya es produeix a la dècada dels 30, gràcies, sobretot, a la creació d'una secció de cinema al Centre Excursionista de Catalunya (CEC), al 22 d'abril de 1932, que promourà els concursos anuals de cinema amateur. Aquests concursos provocaran la proliferació de producció amateur.<sup>130</sup> D'altra banda, del 1932 al 1936, l'única revista especialitzada i seriosa que tractava de cinema en català, va ésser Cinema Amateur, editada precisament pel CEC.

A poblacions catalanes com Sabadell, Terrassa, Vilanova i la Geltrú, Mataró o Badalona es van crear grups de cinema amateur. A l'Hospitalet, aquest tipus de cinema no es va produir fins ben entrada la dècada dels 30. Com ja s'ha explicat en capítols anteriors, la feblesa dels sectors benestants amb inquietuds culturals a la ciutat fa quasi inexistent les manifestacions de cinema amateur abans de la guerra. Això sí, es realitzen algunes produccions puntuals. En destacarem un cas anecdòtic que coneixem gràcies al testimoni de Francesc Marcé.<sup>131</sup> Es tracta d'un cineista hospitalenc amb gran vocació pel setè art que va veure truncada la seva possible carrera per la Guerra Civil. Es tracta de Lluís Puig Panyella, un ceramista que treballava al taller del seu germà, Can Badella, situat a la plaça Anselm Clavé. La família el va ajudar a comprar material per fer una ambiciosa pel·lícula (de la qual desconeixem la temàtica). El taller de ceràmica fou assaltat durant la guerra i en van matar el propietari. És molt possible que la pel·lícula es trobés allà i desapareixés per sempre. Puig Panyella no va tornar a fer cinema. La seva vida va ser bastant anodina treballant com a mosso al mercat. Al 1960, quan l'Ajuntament decideix fer una pel·lícula oficial de l'Hospitalet, Francesc

---

<sup>128</sup> Margarida Gómez (1994), pag. 38.

<sup>129</sup> Josep Maria Caparrós (1994), pag. 20.

<sup>130</sup> Josep Maria Caparrós (1994), pag. 20.

<sup>131</sup> Dades extretes de l'entrevista personal amb Francesc Marcé, exdirector del MLH, al gener de 1995.



Marcé —assistent a l'acte de presentació de la dita pel·lícula— va trobar-se amb un dels membres de l'equip de rodatge, que va manifestar haver conegut Lluís Puig i Panyella i haver filmat pel·lícules amb ell.

És possible que el cas de Puig Panyella no sigui només una anècdota, i que altres ciutadans de l'Hospitalet fessin pel·lícules que es van destruir o van desaparèixer i de les quals ara és del tot impossible trobar notícies.

### 3.4. La Guerra Civil i les col·lectivitzacions

A l'Hospitalet, des del dia següent a l'aixecament militar del 19 de juliol de 1936, els sectors esquerrans i anarquistes ja s'organitzaren per aturar la insurrecció. Es van assaltar i saquejar esglésies (la de Collblanc, la de la Torrassa, la parròquia i rectoria de la vila vella), a més del Centre Catòlic, el Casino del Centre (seu de la Lliga Regionalista), el Foment Eularienc i cases de persones rellevants dels cercles conservadors, com la Casa Espanya.<sup>132</sup>

Van ser assassinats diversos ciutadans (entre 51 i 59, segons diferents fonts), la majoria industrials o membres de la CEDA. La gran majoria d'aquests actes repressius els van portar a terme militants anarquistes armats. El poder de les masses anarquistes, reprimides un cop i un altre abans del començament de la guerra, es feia ara notar. Quan aquest clima hostil es va calmar, els sectors llibertaris va començar a treballar per assolir el poder a la ciutat. A nivell polític coexistien dos poders paral·lels: el Comitè de Milícies —controlat per la CNT— i l'Ajuntament —controlat pels republicans—. Es va intentar la total col·lectivització del camp, la indústria, els habitatges. Es va voler instaurar el salari únic.

El sector de l'espectacle (i, naturalment, els cinemes) també es va col·lectivitzar. La majoria de treballadors d'aquest sector eren militants cenetistes. A més, els anarquistes feia temps que defensaven el cinema com a eina culturalitzant. Per tot això, la totalitat de les sales d'exhibició de l'Hospitalet passen a mans de la CNT. Miquel Porter corrobora aquest fet, a nivell català, quan afirma que *«al mateix temps que la guerra s'havia produït un intent revolucionari i que els sindicats, especialment la CNT, controlaven de manera gairebé total els treballadors de les indústries cinematogràfiques i del comerç d'exhibició. Aquest fet i la fugida de molts empresaris vers l'estranger o vers la zona controlada pels rebels, portà a la col·lectivització dels mitjans de producció i també de la majoria de les cadenes exhibidores»*.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Carles Santacana, 1994, p. 48.

<sup>133</sup> Miquel Porter, 1992, p. 208.

La majoria de cinemes continuaren funcionant habitualment. Un any després del començament de la guerra, algunes sales es van plantejar la necessitat de canviar els horaris de les projeccions per evitar els bombardeigs.<sup>134</sup> Alguns cinemes es transformaren segons les necessitats de la guerra: el Republicano, convertit ja en saló de ball abans de la guerra, passà a ser un menjador popular. L'Alhambra albergà al seu interior la seu del Sindicato de la Industria del Espectáculo Público, de la CNT-AIT.<sup>135</sup>

La resta va continuar fent cinema. Els empresaris cinematogràfics de l'Hospitalet no van fugir a l'estranger i, en la majoria de casos, van continuar gestionant els cinemes sota les ordres de la CNT. La política que seguia el sindicat anarquista era la de contractar els antics empresaris dels cinemes amb el sou del treballador millor pagat. S'ha de considerar que si bé l'exhibició i la producció s'havien col·lectivitzat, la distribució continuava en mans de les mateixes empreses —majoritàriament cases estrangeres que havien quedat fora de les mesures revolucionàries—. Els antics empresaris dels cinemes tenien un tracte més fàcil amb les distribuïdores i una especial intuïció per triar entre els catàlegs les pel·lícules que més interessaven el públic. Un cas anecdòtic l'explica Jaume Tarrazón.<sup>136</sup> Durant la guerra, quan la CNT va confiscar els cinemes al seu pare, ell va passar a transportar les pel·lícules en bicicleta d'un cinema a l'altre. Aviat, però, els van encarregar de programar les pel·lícules que s'havien de projectar a l'Alhambra i al Romero. Segons Tarrazón, la programació que feia la CNT era molt desordenada. «*Els responsables del sindicat no tenien ni idea de cinema comercial i no sabien programar. Feien pel·lícules de mercat, però sense criteris per seleccionar*».

Ara bé, és cert que durant el conflicte bèl·lic el cinema és, per primera vegada, un reflex dels problemes socials, de la guerra, de les confrontacions ideològiques. Cada sector polític crea la seva pròpia productora. La principal empresa col·lectiva va ser la del Sindicat de les Indústries de l'Espectacle (SIE) que realitzà pel·lícules d'argument marcadament anarquista. El cinema es converteix en un arma revolucionària. Així es manifesta a les pàgines de *Ideas*, el periòdic portaveu del moviment llibertari del Baix Llobregat, del 8 d'abril de 1937: «*Hoy temas nuestros, problemas ibéricos, el panorama social español, las costumbres de nuestros pueblos, nuestras ansias reivindicativas y hasta todos los sueños de un porvenir que todos ansiamos, tratados por hombres inteligentes, pueden hacer un cinema revolucionario sin caer ni en lo cursi ni en lo vulgar. Y hemos llegado a esa época en la que el cine esté en poder del proletariado de la CNT y esperamos con afán el resurgir brillante de un cine nuevo, esperanzador de grandes triunfos y que en una mañana pronto sea realidad*».<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Com ja s'ha explicat al capítol dedicat a la història del Cinema Alhambra.

<sup>135</sup> AHL'H, correspondència del secretari municipal, 1937.

<sup>136</sup> Entrevista, març 1995.

<sup>137</sup> AHL'H.

Una de les més importants va ser *Aurora de esperanza* que explicava el perquè i el com de la lluita obrera per la justícia social. Precisament Ginés Alonso, a la seva habitual secció de cinema d'*Ideas*, és molt crític amb aquesta pel·lícula, màxima representació del cinema anarquista. A l'article de l'1 d'abril de 1937, diu de la pel·lícula que «no puede ser ninguna esperanza, ni ninguna aurora tampoco para el cinema español». Al següent número, el del 8 d'abril de 1937, encara critica *Aurora de esperanza* perquè la considera poc realista amb el que ha de ser una revolució. Ginés Alonso considera alienes a la personalitat anarquista les marxes d'homes pel carrer proclamant la revolució. Per a Ginés Alonso, fer revolució és «dilucidar los asuntos en la calle, pero a tiro limpio, batiendo el cobre de forma enérgica y no con marcas pasivas que van bien a la puerta del Parlamento Inglés, pero no en España.» Acaba l'article, però, amb un toc positiu envers la pel·lícula, ja que considera que «es la primera revolucionaria que es nuestra. Y eso es importante».

A més de la SIE, apareixen altres productores promogudes pels partits polítics i les centrals sindicals obreres. La secció de cinema del Comissariat de Propaganda de la Generalitat va crear Laia Films, que realitzava el noticiari *Espanya al dia* o documentals propagandístics que es dirigien moltes vegades a l'estranger per intentar transmetre que el poble català era essencialment pacífic, treballador i amant de la llibertat.<sup>138</sup> El Partit Comunista d'Espanya (PCE) crea Film Popular.

A la zona republicana, i per tant a l'Hospitalet, van arribar pel·lícules soviètiques. Fins llavors, els films d'aquesta nacionalitat o havien estat prohibits o interessaven només a un grup d'intel·lectuals avantguardistes. Durant la guerra, les pel·lícules soviètiques es projecten per al gran públic, tant els clàssics del cinema soviètic mut, com *El cuirassat Potemkin*, d'Eisenstein o *La fi de Sant Petersburg*, de Pudovkin, com les noves pel·lícules que marcaven la pauta del creixent realisme socialista, implantat per Stalin.<sup>139</sup>

Però, a part dels documentals i pel·lícules anarquistes i dels films soviètics, les pantalles de la ciutat és quasi segur que van estar dominades pels films provinents dels EUA<sup>140</sup> i per les «espanyolades».

*Ideas* també dedica un comentari crític a les «espanyolades»: «La producción española en manos de incapaces, que contaban con el apoyo de un mecenas que les dictaba el guión y les exigía que la actriz fuera su prima o sobrina [...] no podía dar buenos resultados. Al igual que los films españoles representando una Andalucía falsa

---

<sup>138</sup> Rosa Álvarez, 1978, p. 36.

<sup>139</sup> Miquel Porter, 1992, p. 219.

<sup>140</sup> Op. cit., p. 219.

que ahora ante la realidad de la guerra, verán muchos por el aspecto y signo de la esclavitud de nuestros camaradas refugiados. Una Andalucía que no es la de pande-reta que nos han presentado siempre los mangoneadores sin escrúpulos del cinema español».<sup>141</sup>

La preponderància del cinema «made in Hollywood» posa de relleu el fracàs del control de la CNT sobre els cinemes. El sindicat havia establert que no passaria «ninguna película que tenga un marcado sabor reaccionario o una tendencia a desacreditar los postulados de libertad y humanidad que informan a la CNT. Para la efectividad de esta cláusula, el Comité estará en continuo contacto con los organismos de Censura cinematográfica».<sup>142</sup>

La col·lectivització dels cinemes no va produir els efectes desitjats. *Ideas*, del 29 de desembre de 1936, critica la programació i la crítica cinematogràfica anarquistes perquè les considerava massa burgeses: «¿Han cambiado las cosas en la actualidad?. ¡No!. El crítico casi no existe, porque las necesidades de la guerra han obligado a los grandes rotativos a suspender sus secciones de cinema, y el cine está en manos de nuestra organización confederal y aun a pesar de esto se siguen explotando las mismas sandeces, las mismas corrupciones del cinema burgués. [...] Es una gran contradicción que mientras por una parte se está combatiendo denodadamente a la burguesía, por otra parte se siga envenenando a las multitudes con propaganda capitalista en conserva. Y por eso decimos: es preciso que esto se estudie, y pese a quien pese se le ponga coto lo más pronto posible.»

Ginés Alonso —*Ideas*, núm. 6, 4 de febrer de 1937—, amb el seu habitual to de crítica a tot allò que anés en contra de la revolució i que semblés burgés, qualifica negativament les pel·lícules que provenen dels Estats Units, perquè no són un reflex de la societat. Ara bé, sí que són films tècnicament bons: «Cuando se nos habla de la producción cinematográfica americana fabricada en serie y hueca la mayoría de todo sentimiento humano, films inservibles cuyos temas irán siempre en torno a asuntos inverosímiles, o simplemente idiotas, en general técnicamente perfectos, no podía ser de otra manera en los monumentales estudios americanos sumamente perfeccionados y con directores harto conocedores de los secretos de la técnica [...] ».

S'ha de considerar que *Ideas* era escrit sobretot pels mestres racionalistes de l'Hospitalet, i mantenia una línia teòrica de suport a les arrels doctrinàries de l'anarquisme i de crítica constant a aquesta revolució no realitzada.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> AHL'H.

<sup>142</sup> Josep Maria Caparrós, 1981, p. 46.

<sup>143</sup> Carles Santacana, 1994.

També *Ideas* (8 d'abril de 1937) parla de la necessitat d'una crítica cinematogràfica que vigili l'essència del cinema que, segons l'autor de l'article, Ginés Alonso, és denunciar els problemes socials i també un mitjà d'expressió lliure, sense pressions del mercat: «*Amantes de nuestra organización, velando más por su esencia que por su dividendo, teniendo el espíritu rebelde y no de empresario seremos duros y nobles en la crítica, con lo cual beneficiaremos más a la organización; una crítica sincera y no un silencio cómodo que sería no darle importancia a lo que se produzca tanto como condenar a muerte, antes de nacer a lo que puede ser fuente de arte y de cultura. El arte revolucionario no es sólo una copia de los sucesos sangrientos de la lucha, sino todo aquel que tienda a revolucionar el arte dándoles personalidad y libertad*».

De tota manera, és molt difícil afirmar amb rotunditat quina va ser la programació durant el període bèl·lic, perquè no se'n conserven cartells, i la premsa local —que es conserva— no reflecteix quines eren les cartelleres de l'Hospitalet. És gràcies als comentaris crítics de Ginés Alonso a *Ideas* —com el que hem comentat anteriorment— que coneixem quin era el cinema que agradava al públic hospitalenc i l'efecte social que tenia. És difícil saber si el cinema anarquista i els documentals sobre la guerra al front van arribar a l'Hospitalet. La importància del contingent anarquista fa pensar que sí que es van projectar pel·lícules amb un alt contingut social, moral i informatiu. Sí que s'ha pogut confirmar, gràcies al testimoni de Tarrazón, que es va projectar la ja comentada *Aurora de esperanza* i algunes pel·lícules documentals que mostraven les columnes anarquistes marxant cap al front. Llavors és possible que es programés la també anarquista —i més exitosa— *Barrios bajos*, de Pedro Puché.

Fins i tot és possible que es rodessin documentals de l'Hospitalet. Però, en finalitzar la guerra, la gran part de la producció cinematogràfica realitzada durant l'enfrontament bèl·lic va desaparèixer.