

# El cinema dins l'espectacle popular a començament del segle XX: el cas del Paral·lel

Lluïsa Suárez Carmona

## 1. Introducció

La present comunicació recull només una petita part d'un treball de recerca en curs sobre la recepció del cinema entre el públic obrer barceloní de 1896 a 1910, centrat en una zona molt concreta de Barcelona que té com a eix principal l'avinguda del Paral·lel. Aquest carrer, inaugurat oficialment l'any 1894, es va convertir ràpidament en el centre de l'espectacle popular quan aquest va desaparèixer de la ciutat burgesa amb la urbanització de l'Eixample. Més que proporcionar conclusions definitives, que en aquest moment no estic en disposició d'oferir, donat l'estat actual de les investigacions, m'agradaria exposar aquí el plantejament general de la recerca, i tota una sèrie de qüestions teòriques que m'han impulsat a iniciar aquest treball, així com els problemes metodològics sorgits en el decurs d'un estudi d'aquest tipus.

El propòsit de partida és estudiar el cinema en relació amb els espectacles que compartien espai amb ell als locals del Paral·lel (ja siguin barraques, cafès, cafès concert, music-halls, locals de varietats, teatres o cinematògrafs) i amb el públic que hi assistia. No pretenc insistir en la simplificació i el tòpic de considerar que el cinema era un espectacle per a les classes baixes, pel seu preu reduït o la incomoditat dels locals. Tot i que hi ha part de veritat darrera aquesta afirmació, la ràpida proliferació de cinematògrafs per tota la ciutat és simptomàtica del fet que el nou invent va arrelar a totes les classes socials. Entre les crítiques moralistes adreçades contra el cinema, hi ha les que s'escandalitzen per la gran assistència de les classes més cultes i benestants al cinematògraf<sup>1</sup>. Però també és cert que hi havia diferències temàtiques i de programació, segons la ubicació dels locals i del públic que els freqüentava<sup>2</sup>.

---

1. Ramon Rucabado, "La degradació de la consciència moral", *La Veu de Catalunya*, 8 de gener de 1911.

2. Josetxo Cerdán "La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898", *Tras el sueño. Actas del Centenario*, VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pp. 49 a 72. Joan M. Minguet, "La Sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908):



El tema planteja, d'entrada, dos inconvenients. D'una banda, la dificultat d'abordar un concepte tan complex com el de *públic*, sobretot en una època en la qual no es pot considerar l'espectador cinematogràfic de manera aïllada, sinó compartint una experiència molt més àmplia, i immers en una tradició heretada de l'espectacle popular del segle XIX. El període tractat entra de ple en el que Noël Burch anomena "mode de representació primitiu" i que ell identifica amb formes populars situades a les antípodes del teatre burgès. La data de 1910 correspon a la voluntat d'acotar uns anys molt primerencs, anteriors a la consolidació del "mode de representació institucional" que caracteritza el llenguatge clàssic de Hollywood, procés que Burch tanca definitivament amb l'arribada del sonor<sup>3</sup>. Un segon obstacle és la impossibilitat d'arribar a conèixer les reaccions reals del públic popular de començament de segle perquè no hi ha pràcticament testimonis de primera mà. D'altra banda, ens enfrontem a l'ambigüitat dels termes *popular* i *obrer*; de què parlem quan diem *espectacle popular*? En aquest cas es fa referència a una cultura pròpia de les classes més baixes de la societat, barreja de tradició i d'elements nous, autònoma respecte de la produïda per l'elit dirigent però també diferent de la cultura rural de la qual provenien molts obrers barcelonins. La història, feta majoritàriament des de les classes altes, ha menyspreat la part més lúdica de l'oci obrer, que és la que aquí més ens interessa, i s'ha concentrat en la història d'una minoria conscientada que no representa la globalitat de la classe treballadora de l'època.

El 1900, Barcelona té uns 533.000 habitants, i deu anys després ja compta amb una població de 587.411 habitants censats, 113.340 dels quals són immigrants vinguts de la resta d'Espanya, atrets pel desenvolupament industrial de la capital catalana<sup>4</sup>. La seva població treballadora era d'unes 150.000 persones, aproximadament un 30% del total<sup>5</sup>. Barcelona era, al tombant de segle, una ciutat de contrastos forts i d'una gran desigualtat social i cultural: no gaire lluny de les cases modernistes que les grans famílies burgeses es feien construir als carrers principals de l'Eixample, se situaven els habitatges insalubres dels barris pobres de la ciutat antiga i dels suburbis industrials de l'extraradi. Al costat de la ciutat moderna impulsada per la burgesia, existia la Barcelona popular, habitada per una

---

de l'apogeu a la decadència", *D'art*, núm. 14, març de 1988, pp. 99 a 117. La sala Napoleón i la sala Mercè són dos exemples de locals que disposaven els seus programes i adaptaven els seus continguts al gust d'un públic burgès i aristocràtic.

3. Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. La tesi plantejada per Burch és que el llenguatge del cinema narratiu clàssic, el que ell anomena "Mode de Representació Institucional", no és el resultat d'una simple millora tècnica com pretén fer creure la història del cinema tradicional, sinó que en la seva creació, hi han influït també factors econòmics, polítics, ideològics i socials.
4. Joaquín Romero Maura, "*La Rosa de Fuego*". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, Barcelona: Alianza, 1989 (primera edició, 1974), p. 55.
5. Pere Gabriel, "La Barcelona obrera y proletaria", dins Alejandro SÁNCHEZ (dir.), *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Barcelona: Alianza Editorial, 1994, p. 89.

important població obrera en constant creixement. En aquests anys la política i la societat catalana experimenten un gran trasbals, produït sobretot pel desastre de les guerres colonials a Cuba i Filipines, que acabà el 1898 amb la pèrdua de les darreres colònies. Aquesta derrota militar desperta la voluntat de regeneració en molts sectors de la població. Els problemes socials apareixen per primera vegada al panorama polític oficial i els obrers, principals víctimes de la guerra i de la repressió estatal, comencen a reclamar, cada vegada amb més insistència, un paper actiu en l'activitat pública. És també l'època del desvetllament polític del catalanisme, recolzat per la burgesia mercantil barcelonina que es considera menyspreada pel centralisme del govern de l'Estat. La ciutat comença a experimentar en aquests anys un procés de transformació i modernització que afectarà els costums dels seus habitants i la seva rutina quotidiana: el ferrocarril ha canviat la percepció de les distàncies, s'inaugura l'enllumenat elèctric als carrers de l'Eixample, les bicicletes i els automòbils augmenten la seva presència a la vida ciutadana, comencen a funcionar els primers tramvies elèctrics, etc. La modernitat porta noves formes de vida que van transformant molt a poc a poc la fesomia de la ciutat. En definitiva, està naixent una nova cultura urbana, sorgida de la industrialització<sup>6</sup>, una cultura de masses incipient de la qual el cinema és una de les manifestacions més característiques, encara que no serà fins a la segona dècada del segle quan es començarà a desenvolupar. Entre 1896 i 1910, Barcelona viu un moment de profunda transformació que es correspon, a la vegada, amb el naixement i la ràpida consolidació del cinema com a espectacle de masses, el més popular entre àmplies capes de població obrera. Serà a la segona dècada del segle XX quan el nou invent iniciarà el camí definitiu cap a la consecució d'un públic massiu i més específicament cinematogràfic, però en aquest període primerenc encara és molt deutor de formes de representació precedents, eminentment populars.

El Paral·lel era el límit entre els carrers estrets i bigarrats del districte V i la nova barriada del Poble Sec, segurament la zona més industrial del centre de Barcelona, un cop les fàbriques es van anar traslladant progressivament als suburbis sorgits després de l'agregació de municipis veïns l'any 1897. Juntament amb la Barceloneta, constituïen els barris més míseres de la Barcelona urbana de finals del segle XIX i principis del XX. Amb el temps es convertiria en el carrer on tota la ciutat anava a divertir-se, però en aquests primers moments, a finals de segle, sense urbanitzar, era poc més que un seguit de solars deserts i plens de fang on s'instal·laven les barraques de fira i els espectacles itinerants que atreïen el públic més humil. La fesomia del Paral·lel estava marcada per la il·luminació elèctrica, símbol de modernitat –llum de teatre i de cafè, llum de ciutat<sup>7</sup>– inaugurada abans que el carrer estigués encara del tot urbanitzat; el port a la seva part baixa, amb els magatzems de carbó i la central elèctrica que,

---

6. Joaquín Romero Maura, *“La Rosa de Fuego”. El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, Barcelona: Alianza, 1989 (Primera edició, 1974), pp. 56-62.

7. Luís Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo 1894-1934*, Barcelona: Ediciones Memphis, 1945, pàg. 17.

amb les seves xemeneies, identifica el barri des de 1881. La proximitat al port comportava també un ambient de delinqüència i prostitució que s'estenia pels carrers del districte V i que possiblement ha estat exagerat per la literatura d'èpoques posteriors. El Paral·lel pròpiament dit, el que concentrava el major nombre de locals destinats a espectacles, ocupava la part central del carrer. L'avinguda del Marqués del Duero, que era realment el seu nom, encara que ja des del seu naixement se'l coneixia per la denominació que l'ha fet famós, havia de ser una àmplia i elegant avinguda de cinquanta metres d'amplada i pòrtics a cada costat, una de les més importants de l'Eixample dissenyat per Ildefons Cerdà. Però una normativa ambigua que es prestava a múltiples infraccions, el van convertir en una successió de construccions provisionals, dedicades a activitats diverses com magatzems, tallers, tavernes i barraques on s'oferien tota mena d'espectacles de baix preu, en un primer moment ambulants i més endavant, més o menys estables.

Abans d'abordar el cas del Paral·lel i la seva peculiar situació dins la ciutat com a centre de diversió de marcat caràcter popular, voldria tractar una sèrie de qüestions metodològiques i posar-les en relació amb alguns dels principals problemes plantejats al llarg dels darrers anys dins l'àmbit d'estudi del cinema dels primers temps.

## **2. L'estudi del públic cinematogràfic. Aspectes generals.**

Durant molts anys, la història del cinema ha quedat reduïda a l'enumeració de les obres, els intèrprets, els directors i els moviments, seguint una successió cronològica caracteritzada per les innovacions tècniques i la genialitat dels grans mestres. Per aquesta historiografia, el cinema dels primers temps és imperfecte, perquè no ha assolit la maduresa pròpia del cinema de l'època clàssica. Sovint s'ha ignorat el context històric i cultural en el qual sorgeixen aquestes obres i aquests personatges, i pràcticament sempre s'ha oblidat l'espectador, una figura que, per altra banda, ha estat el centre d'interès de la indústria cinematogràfica des del seu naixement, marcant l'evolució del gust i, per tant, influint decisivament en la producció. Els criteris artístics, purament subjectius, han dominat sobre els històrics. La història la defineixen els grans títols i els grans noms, i totes les produccions que no s'ajusten al cànon establert i mil vegades repetit, desapareixen irremissiblement.

La història del cinema ha estat —i encara ho és actualment— una disciplina tancada en ella mateixa, que abusa de contínues referències sentimentals al propi món cinematogràfic. Habitualment s'ignora que el cinema pot ser analitzat històricament des d'una perspectiva multidisciplinària i no exclusivament des d'un punt de vista intern: des de la sociologia com a fenomen que forma part de la societat que el genera i el contempla, o des de l'economia, ja que es tracta d'una indústria (cal no menysprear tan sovint aquest aspecte). Com qualsevol text és un discurs analitzable des de la semiòtica, i la història de l'art el pot con-

siderar una manifestació artística. Tampoc no és aliè a formes de representació que el precedeixen i conviuen amb ell dins un context social i cultural molt més ampli, ni als avatars polítics i econòmics que experimenta la societat. La història del cinema no pot ser només la descripció de les obres, l'anàlisi formalista dels seus sistemes narratius, és necessari que aquesta anàlisi s'inscriuï dins un àmbit molt més general que és el de la història de la cultura.

D'uns anys ençà –més o menys a partir dels 80–, ha sorgit tota una sèrie d'historiadors del cinema primitiu, com Noël Burch, Tom Gunning, Charles Musser, Eileen Bowser, o André Gaudreault, interessats a reconstruir el context en el qual van ser vistes les pel·lícules, partint de la idea que el seu significat històric (com el de la major part de la cultura popular) es troba més en la relació que estableixen amb l'espectador i en els significats que el públic els atribueix, que en la seva producció<sup>8</sup>. Juntament amb el paper de l'espectador, aquests historiadors han posat en evidència la importància de l'exhibidor en la configuració dels programes i en la creació d'un relat, sobretot en uns primers anys en què el muntatge tal com l'entendem avui dia no existia, i encara no s'havia assolit la estandardització de les formes de producció i d'exhibició<sup>9</sup>. Des de la perspectiva dels *cultural studies* que predominen a les universitats americanes, també la història del cinema primitiu s'ha començat a plantejar el tema del paper de l'exhibidor en la construcció del seu públic, analitzant la funció social i cultural desenvolupada pel cinema en comunitats concretes dels Estats Units (afro-americans, immigrants jueus i italians) o entre sectors de públic específics com els nens, els obrers o les dones. En cada cas, s'analitzen les estratègies de producció i d'exhibició utilitzades per atraure un públic determinat i la resposta d'aquest davant les pel·lícules.

A Catalunya –i en general a tot l'Estat espanyol– la investigació cinematogràfica ha estat durant molt de temps dominada per aquest model d'història tradicional, en la qual l'empirisme de les dades s'imposa sobre l'anàlisi i la interpretació. Darrerament el panorama ha començat a canviar i s'obren nous camins de recerca. Amb motiu de la celebració del centenari del naixement del cinema, l'any 1995, s'ha despertat l'interès per la història dels primers anys de l'exhibició cinematogràfica i ha aparegut una sèrie d'estudis parcials més o menys influïts per aquests nous corrents de l'anàlisi cinematogràfica. Tot i els avenços que suposen aquests intents d'anar més enllà d'una història feta únicament des del mateix cinema, no insisteixen prou en aspectes com la recepció, que la majoria només voregen; molts apunten indicis al respecte que no arriben a explotar i considere que aquest és un dels camins –per suposat, no l'únic– que poden permetre

---

8. Charles Musser, "Producer and Exhibitor as Co-Creators: 1897-1900", *Before the Nickelodeon Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 103 a 156.

9. Melvyn Stokes i Richard Maltby (ed), "Introduction: Reconstructing American Cinema's Audiences", *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, Londres: British Film Institute, 1999, pp. 1 a 11.

ampliar l'abast d'un àmbit d'estudi que corre el perill de fossilitzar-se i de no avançar. Per això, tot i que sóc conscient de les dificultats que suposa, crec que pot resultar interessant abordar el tema tenint presents les teories proposades des d'altres disciplines, i intentar aplicar-les a l'anàlisi cinematogràfica.

### 3. La utilitat de l'estètica de la recepció en l'estudi del públic cinematogràfic

A finals de la dècada dels 60 es produeix una reacció contra aquesta història positivista en l'àmbit de la literatura, per part de l'anomenada "escola de Konstanz" encapçalada per Hans Robert Jauss, filòsof i filòleg que l'any 1967 pronuncia una conferència en aquesta ciutat alemanya, titulada "La història de la literatura com a provocació a la ciència literària"<sup>10</sup>, inaugurant una teoria estètica que posa l'èmfasi, no en la producció i la descripció de les obres, sinó en la seva recepció. L'estètica de la recepció neix com un desafiament als models històrics tradicionals, reivindicant aspectes oblidats per aquests, com la figura del receptor al qual tot text s'adreça des del mateix moment de la seva concepció. Aquest corrent estètic es proposa trencar amb la idea d'una obra tancada en si mateixa, amb un sentit únic i invariable independentment d'èpoques i cultures, i dóna especial importància a la investigació dels efectes produïts pel text literari, analitzant com va ser rebut pels seus primers lectors, quins sentits i valors se li han atribuït al llarg de la història, transformant-lo, ja que els canvis de sentit atorgats a una obra pels diferents receptors a través del temps és el que la converteix en una entitat viva, sempre oberta a noves interpretacions.

Aquesta concepció de la història no entén el receptor com un subjecte passiu. L'obra literària cobra sentit quan és llegida, perquè tota lectura implica interpretació, encara que sigui inconscient. La pura objectivitat és una fal·làcia, ja que cap receptor és neutre, el lector actual està mediatitzat pel món que l'envolta i no pot abstruir-se del seu present, que condiciona la seva manera d'apropar-se al text. Des d'aquesta perspectiva, les obres no tenen un sentit atemporal que l'historiador, lector privilegiat, ha de descobrir, però això tampoc vol dir que tota interpretació sigui vàlida; per evitar el perill de caure en el subjectivisme, l'estètica de la recepció introdueix una de les seves eines bàsiques, el que Jauss anomena l'horitzó d'expectatives, aquell sistema de referències al qual tota obra al·ludeix. Per tal de descriure l'efecte causat per un text en un determinat context o moment històric, l'historiador –servint-se dels documents de l'època i de la pròpia obra– ha d'intentar reconstruir aquest horitzó d'expectatives dels receptors originals, els condicionaments previs que guien la seva mirada, no tant individualment sinó com a membres d'una època i d'un determinat grup

---

10. Hans Robert Jauss, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", *La literatura como provocación*, Barcelona: Península, 1976, pp. 133 a 211.

social. En aquesta concepció de la història l'obra és tan important com els documents, perquè tot text literari interpel·la i s'adreça intencionadament a un receptor implícit que es troba inscrit en la seva pròpia estructura. Analitzant un text es poden trobar indicacions que ens ajudin a reconstruir les expectatives dels seus receptors originaris i dels codis culturals de la seva època. Els teòrics de l'estètica de la recepció reivindiquen així aquelles obres secundàries, que no trenquen amb el que esperen d'elles els seus contemporanis, i que normalment la història tradicional rebutja, perquè són precisament les que permeten reconstruir més objectivament l'horitzó d'expectatives d'un moment històric concret i arribar a comprendre quins eren realment els elements innovadors que van aportar les grans obres. Aquest desviament estètic, o distància entre l'horitzó d'expectatives pre-existent i l'obra nova que suposa un canvi d'horitzó, és un altre criteri d'anàlisi històrica aportat per l'estètica de la recepció, que permet a l'historiador acostar-se a la manera com apareix una obra davant el seu primer públic, i a un tipus d'espectador mitjà d'una determinada època.

Moltes de les crítiques emeses des de l'estètica de la recepció contra la història de la literatura es poden aplicar igualment a la història del cinema, així com molts dels seus plantejaments teòrics. Les darreres tendències de la historiografia del cinema dels primers temps tenen molts punts en comú amb l'estètica de la recepció, encara que els estudis sobre el públic cinematogràfic, sobretot als Estats Units, s'han apropiat més a la sociologia, examinant el paper social del cinema i tractant aspectes com la construcció de diferents tipus de públic, la creació d'identitats col·lectives o els processos d'integració de la població rural dins les societats urbanes. L'estètica de la recepció, en canvi, aborda la relació entre el text literari i el seu lector des d'una perspectiva més teòrica, destacant les implicacions estètiques del procés de lectura, analitzant l'estructura dels textos i la participació del lector en la construcció de sentit. El concepte d'horitzó d'expectatives, com a eina metodològica, pot resultar molt útil a la història del cinema dels primers temps, perquè les pel·lícules eren enteses pel seu públic dins un marc de coneixement específic que els espectadors actuals hem de conèixer per poder apreciar-les completament. Si podem arribar a reconstruir el context en què es mostraven i es contemplaven les pel·lícules, i el tipus d'espectador a qui anaven destinades, estarem en disposició de comprendre certs aspectes del cinema primitiu que encara ens resulten foscos.

#### **4. Plantejaments metodològics: fonts i mancances**

Emprendre un estudi sobre la composició del públic dels primers anys del cinematògraf implica una sèrie de dificultats que s'afegeixen a les que ja són habituals en abordar aquest període: pèrdua de gran part del material audiovisual, manca de testimonis de primera mà i, en el cas de Catalunya, pràctica inexistència de publicacions especialitzades fins a 1910. Un dels pocs recursos que ens queden i, potser, la principal font d'informació, són els diaris i revistes

de l'època. El cas s'agreuja encara més si el que es pretén és fer un estudi sobre el públic obrer als mateixos anys. En aquest cas sí que pràcticament no disposem de referències de primera mà, ja que es tracta d'un tipus de públic que no tenia accés als mitjans d'expressió escrita. Diaris i revistes continuen sent una font important, però les escasses al·lusions al cinema es redueixen considerablement. Fins a finals de segle, pràcticament no existeix informació sobre locals d'espectacles fora del centre de la ciutat; en la seva majoria, les planes d'informació teatral no mencionen els locals del Paral·lel i, quan ho fan, ho solen fer amb anuncis molt concisos. D'entre les publicacions de l'època –i davant la impossibilitat de consultar altres títols– m'he centrat en les que estan considerades més populars i de major difusió: d'una banda el diari republicà *El Diluvio* i, d'una altra, el setmanari republicà catalanista *L'Esquella de la Torratxa*. He consultat també alguns exemples de premsa *lerrouxista*, com *El Progreso* i *El Descamisado* per tractar-se d'un tipus de premsa que anava adreçada, explícitament, als obrers, entre els quals el radicalisme lerrouxista va ser durant uns anys (entre 1901 i 1906, aproximadament) el moviment polític amb més predicament. He renunciat, de moment, a analitzar premsa anarquista i obrerista perquè, en una petita aproximació, he trobat que aquestes publicacions més militants prestaven encara menys atenció als espectacles populars entre els quals cal situar el cinema. D'altra banda, el tant publicitat anarquisme de les masses treballadores catalanes, s'ha de relativitzar almenys durant el període que ens ocupa. Sembla evident que hi havia un cert anarquisme "sentimental" en l'ambient, però la mobilització real dels obrers en aquells anys, la va portar a terme el republicanisme radical d'Alejandro Lerroux, el veritable líder dels obrers barcelonins de principis de segle. No devia ser casualitat que, entre els seus adversaris, el polític radical rebés el sobrenom d'"Emperador del Paralelo".

Donat que en aquest estudi em proposo analitzar el cinema dins l'espectacle popular i en relació a un públic obrer, he consultat també publicacions que contenen informació teatral, preferentment de caire marginal, en detriment de revistes d'alta cultura. Es tracta, en la seva majoria, de setmanaris il·lustrats amb fotografies i textos una mica "pujats de to" (en algunes crítiques moralistes s'al·ludeix a elles com a revistes pornogràfiques, que es venien als entreactes dels locals del Paral·lel<sup>11</sup>), adreçats òbviament al públic masculí, i en els quals gairebé sempre hi ha informació teatral. És, potser, la font més adient que he trobat fins al moment per intentar reconstruir l'ambient i la mentalitat de la qual bevien alguns dels espectacles que es podien veure als teatres del Paral·lel, aquesta mena de subcultura de masses incipient rebutjada pels moralistes, els eclesiàstics i els intel·lectuals, per ser totalment contrària a la cultura establerta. El problema és que de les escasses publicacions d'aquest tipus que han arribat fins a nosaltres, només en queden uns quants números, la qual cosa no ens permet fer-nos una idea massa àmplia del que van ser en realitat; però sí que, en conjunt, poden

---

11. "Al dia", *La Veu de Catalunya*, 28 de gener de 1909, p. 1.



proporcionar alguns indicis del que podien ser. Segurament no han estat considerades suficientment dignes com per ser conservades ni consultades. Com ja sabem, els criteris de selecció i de conservació dels materials d'arxiu són molt subjectius i responen a un discurs ideològic molt concret.

Les descripcions contemporànies del Paral·lel d'aquesta època provenen, gairebé totes, de periodistes o d'intel·lectuals d'extracció burgesa, i estan fetes des del punt de vista dels afeccionats al teatre que s'ho miren des de fora, des d'una posició privilegiada no exempta de menyspreu. En general, totes coincideixen a descriure un ambient popular, sorollós i relaxat en el qual abundaven els obrers. Moltes vegades aquests textos adopten el to escandalitzat, absolutament negatiu, dels catòlics més recalcitrants que veuen perillar els valors culturals tradicionals a mans de les multituds que justament estan apareixent en aquesta època en la vida de la ciutat. D'altres, de caire més costumista, destil·len el paternalisme dels qui comprenen la necessitat d'esbarjo de les classes més desfavorides, encara que no comparteixen els mitjans i proposen models burgesos per regenerar les formes de diversió populars. Les descripcions retrospectives, molt més abundants, tenen sovint un aire evocador que cal llegir amb la necessària prevenció i un cert distanciament.

## 5. El Paral·lel, centre de l'espectacle popular

El primer local del Paral·lel destinat a l'espectacle fou el Teatro Circo Español, inaugurat el 1892. Aquest circ, habilitat després com a teatre, va acollir els artistes que actuaven al Circ Equèstre de la plaça de Catalunya, enderrocat l'any 1895. Amb ells, també s'hi va instal·lar tot un seguit d'atraccions ambulants i barraques de fira que l'envoltaven. Entre 1900 i 1910 van existir al Paral·lel nou teatres i dotze music-halls i cafès cantant<sup>12</sup>, sense comptar els locals de menor importància que, segur, hi havia, potser encara en major quantitat, i els espectacles itinerants que es representaven al carrer, als cafès, en barraques i en molts altres establiments dels quals no en tenim constància. Cal afegir també els cinematògrafs que, com l'anomenat *Lumière*, propietat dels fotògrafs Napoleón, o la barraca d'Estanislao Bravo i Enric Farrús, s'hi van instal·lar ben aviat, l'any 1898, el primer justament al costat del Teatro Circo Español<sup>13</sup>. És precisament durant aquests primers anys de segle quan s'inicia la concentració d'espectacles que va fer d'aquest carrer el centre de la diversió de Barcelona i un lloc molt concorregut i animat. Sense sortir d'aquest tram central de carrer, es podia trobar de tot: xarlatans, venedors

---

12. Miquel Badenas i Rico, *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, Lleida, Pagès editors, 1998. (Edició original en castellà: *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida de Barcelona*, Barcelona: Editorial Amarantos, 1993), pp. 87 a 91.

13. Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona: Edicions 62, 1987, pp. 20 i 551.

ambulants pregonant els seus productes, músics de carrer, i establiments i diversions de tota mena. Aquest era un dels seus encants. Una gran varietat d'espectacles s'oferien al passejant, anunciats amb grans cartells o a crits a la porta dels locals, com una mostra més de la societat de consum, associada a la modernitat, que començava a envair aquesta part de la ciutat. Amb el Paral·lel va aparèixer a Barcelona un espai que representava aquesta nova cultura urbana d'evidents arrels populars i totalment oposada a la cultura tradicional de les elits.

Les guies destinades als visitants inclouen, juntament amb moltes informacions pràctiques i consells útils, itineraris per la ciutat i descripcions dels diferents barris, així com la relació de teatres i d'altres locals destinats a espectacles que poden interessar el viatger. La llista mai és exhaustiva però coincideix més o menys amb els que es poden anar resseguint a la premsa. Aquestes guies, encara que siguin parcials, que responguin a una determinada ideologia i que estiguin adreçades a un tipus de client molt concret, demostren la importància que va adquirint el Paral·lel com a lloc d'ubicació d'espectacles i com a zona de diversió ben diferenciada. Alguna de les més tardanes –dintre del període que contempla aquest treball–, parlant dels teatres del Paral·lel, qualifica el carrer de “moderno *Montmartre Barcelonés*, que tiene público propio, que hace de aquella vía un lugar concurrido y típico, digno de ser estudiado por el viajero”<sup>14</sup>. Consultant algunes d'aquestes guies en les seves successives edicions anuals<sup>15</sup>, es pot observar la creixent significació de l'avinguda del Marqués del Duero: en la descripció per districtes l'any 1904, es destaca que a alguns teatres de la zona, com l'Onofri i el Nuevo, hi assisteixen habitualment els obrers i ofereixen funcions els dies festius<sup>16</sup>; en canvi, en l'edició de 1909, la descripció es fa més extensa i s'hi afegeix que “es el Paralelo un sitio genuinamente democrático. Sus anchas aceras, sus teatros, cinematógrafos, barracas y cafés en gran número, rebosan animación y movimiento desde las primeras horas de la tarde hasta la madrugada. Toda la gente de baja estofa lo frecuenta, y junto á la honrada familia obrera se codea toda la chulapería cosmopolita que encierra Barcelona”<sup>17</sup>. Evidentment, en pocs anys ha adquirit la suficient importància com per ser recomanat a un foraster, presumiblement amb un cert nivell adquisitiu que li permet viatjar i consultar una guia feta expressament per a ell. També posa en evidència que el Paral·lel devia ser un lloc concorregut per un públic divers i heterogeni, però característic. Determinar en què consistia aquesta peculiaritat és un dels propòsits del present treball. Perquè va ser en aquest ambient que el cinema, després de la seva primera instal·lació a les vies més concorregudes i aristocràtiques de la ciutat, prop de les diversions predilectes de la burgesia, va arrelar massivament i va trobar un ambient molt favorable a causa de la proximitat d'altres espectacles amb els quals devia tenir molts punts en comú.

---

14. *Ibid.*, pàg. 246.

15. Per exemple, L. García del Real, *Barcelona-Guía Diamante*, anys 1896, 1904 i 1909.

16. L. García del Real, *Barcelona-Guía Diamante*, any 1904, p. 264.

17. L. García del Real, *Barcelona-Guía Diamante*, any 1909, p. 136.

En la majoria d'aquests teatres, cafès concert o locals de varietats, hi va haver, en un moment o altre, projeccions cinematogràfiques, encara que molt sovint, a la premsa diària, no es reflectia el fet. A la cartellera s'hi ressenyaven les altres atraccions programades juntament amb el cinema, però aquest només era destacat de tant en tant, amb ocasió d'una funció extraordinària, per exemple. En canvi, rastrejant en d'altres seccions més o menys fixes que solen aparèixer sota l'epígraf "Notes diverses", "Crònica diària" o "Gacetilla", podem trobar notícies que ens informen, encara que sigui indirectament, de l'existència d'espectacle cinematogràfic en aquests mateixos locals. Al Paral·lel va triomfar la pantomima, el circ, el melodrama, el "género chico", el "gènere ínfim", la cançó obscena i les atraccions de tota mena, entre les quals s'inclouïa el cinema, formant part d'uns espectacles en què predominava la varietat sobre la continuïtat pròpia del teatre burgès. En aquests anys no existien les sessions de cinema autònomes, el cinematògraf sempre anava acompanyat d'altres formes de representació que segurament condicionaven la seva presentació davant el públic i el seu propi llenguatge. És l'època del que Tom Gunning anomena "cinema d'atraccions"<sup>18</sup>, un model de cinema que, com les formes de representació populars, s'adreça directament a l'espectador buscant la seva complicitat i que privilegia l'espectacle per damunt de la narració.

Analitzar el cinema dins un espectacle d'aquestes característiques, les interaccions mútues que s'establien, la participació de l'espectador, la intervenció de l'exhibidor en la posada en escena i en la creació d'una continuïtat narrativa, les estratègies que feia servir per atraure el seu públic... són alguns dels objectius plantejats per aquest treball de recerca, intentant tenir sempre present el panorama polític, social i cultural del moment. D'una banda, cal comprendre la configuració de l'espectacle que s'oferia als locals del Paral·lel, per descobrir quina era la situació del cinema al seu interior, i determinar l'especificitat del seu públic, sempre en relació amb la resta d'atraccions que formaven part del programa. D'altra banda, l'anàlisi de les pel·lícules que s'exhibien en aquests locals –encara que no és fàcil trobar informació d'aquesta mena– és essencial per arribar a determinar quin és el receptor que hi ha implícit al text cinematogràfic. Confrontant espectacle i cinema, i reconstruint, fins on sigui possible, el context cultural que envoltava els obrers barcelonins d'aquesta època, podem obtenir els suficients elements per provar d'aproximar-nos als referents que conformaven l'horitzó d'expectatives d'aquest tipus de públic. Certament, la manca de referències directes i la parcialitat de moltes de les que han arribat fins a nosaltres, dificulta la feina de l'historiador, però, si volem transcendir una història feta només de dades, no hem d'oblidar que l'especulació teòrica ens pot ajudar a omplir el buit d'informació deixat pels documents.

---

18. Tom Gunning, "Cinéma des attractions et modernité", *Cinéma*, n. 5 (primavera 1994), p. 129 a 139.