

# CINEMA RESCAT

Butlletí de l' Associació Catalana per a la Recerca i Recuperació  
del Patrimoni Cinematogràfic

ANY II - NÚMERO 5 - 2n QUADRIMESTRE 1998



ESPECIAL GUERRA CIVIL I CINEMA



**polisistem s.a.**

---

Riera Basté, 52  
08830 - Sant Boi de Llobregat  
Tel. 936545400 Fax 936400721  
E-mail: polisistem@bcn.servicom.es  
<http://www.polisistem.com>

**Laboratoris de duplicació industrial:**

- **Cinema**
- **Vídeo**
- **CD**
- **Diapositives**

**Especialització en restauracions cinematogràfiques.  
Retolació i sonorització.**



# SUMARI

## PORTADA

Original de Jordi Roca i Tubau, confeccionada especialment per a il·lustrar aquest número

## EDITORIAL 5

## COMENTARIS DES DE LA REDACCIÓ 7

## OPINIONS

"Guerra Civil Española e Historia"  
per Alfonso del Amo García 10

"Problemàtica de la distribució cinematogràfica a partir de la Guerra Civil espanyola"  
per Ana Fernández Álvarez 17

"Episodis del terror revolucionari"  
per Josep Estivill i Pérez 23

"L'Espoir i Sierra de Teruel. Una adaptació cinematogràfica especial"  
per Joan Manel Maigí Barreda 27

"Tierra de todos. Cinema i Guerra Civil en temps del franquisme"  
per Jordi Feliu i Nicolau 33

"Tierra española. Sota el signe de les bombes"  
per Josep Lluís i Falcó 37

## ZOÒTROP 30

## NOUS TRESORS

"El cinema de la Guerra Civil a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya"  
per Mariona Bruzzo i Llaberia 40

## CATÀLEG

"Fons de la Filmoteca. Films de la Guerra Civil espanyola"  
per Mariona Bruzzo i Llaberia 41

## DIÀLEGS

"Joan Mariné, el nano de Laya Films"  
per Encarnació Soler i Alomà 43

## BÚSTIA 49

## NOTÍCIES I ACTIVITATS DE L'ASSOCIACIÓ 51

## RESSENYES 54

## COMPRO/VENC 56

## ALTRES INFORMACIONS 57

CINEMARESCAT

ANY II NÚMERO 5

2n QUADRIMESTRE 1998

P.V.P. 700 PTS.

# CRÈDITS

**Comissió directiva per a l'edició del butlletí:** Anton Giménez i Riba, Lluís Mascaró i Sansó, Pedro Nogales Cárdenas i Joaquim Romaguera i Ramió

**Cap de redacció:** Pedro Nogales Cárdenas

**Equip de redacció:** Joan Manel Maigí Barreda, Cristina Marcos Sanguino, M. Pilar Mendoza Egea, Josep Miquel Rodríguez González, Trinitat Ortega Roca, Francesc Gómez Masdeu i Josep Lluís i Falcó

**Assessors:** José Carlos Suárez Fernández i Josep Estivill i Pérez

**Col·laboradors:** Rebeca Martín

**Publicitat i subscripcions:** Anton Giménez i Riba  
Tel. 908 59 37 60

**Publicació:** Unitat del Cinema de la Universitat Rovira i Virgili  
Plaça Imperial Tàrraco, 1  
43005 Tarragona (Catalunya)  
Tel. 977 55 95 88  
(Unitat de Cinema)  
Fax. 977 55 95 97  
E-mail: uicine@fll.urv.es  
Tel. 977-559598 (Consergeria de la Universitat Rovira i Virgili)

**Edita:**

CINEMARESCAT

ASSOCIACIÓ CATALANA PER A LA RECERCA I RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CINEMATOGRÀFIC

Ronda Cervantes, 87, 3r B  
08304 Mataró (Catalunya)  
Tel. 908 59 88 81

**Dipòsit legal:** T-1301-1998



Escola  
Superior  
de Cinema i  
Audiovisuals  
de Catalunya

Centre Adscrit a la Universitat de Barcelona



# GRADUAT SUPERIOR EN CINEMA i AUDIOVISUALS

## **Especialitats:**

**guió, producció, direcció, imatge,  
so, postproducció i direcció artística.**

Admissió a partir de les proves d'accés a la universitat (PAAU) i d'una prova específica

Per a més informació:

**FUNDACIÓ PRIVADA ESCOLA SUPERIOR  
DE CINEMA i AUDIOVISUALS DE CATALUNYA**

Immaculada 25-35 - 08017 Barcelona  
Tel. 93-212.15.62 - Fax 93- 211.26.01



**P**oques vegades coincideixen, sota les benèfiques influències dels astres o ves a saber per quin tipus d'influx, diferents circumstàncies capaces de proporcionar tan gran convicció de trobar-nos davant d'un moment important, en la breu trajectòria d'aquesta revista/butlletí i, consegüentment, de la nostra associació.

En el moment de llegir la present editorial i, esperem, la resta del contingut d'aquest número extraordinari dedicat al *cinema i la guerra civil espanyola*, o bé ens estàs acompanyant en l'acte de la seva presentació en el Museu del Cinema de Girona o bé aquest dia ja haurà girat full en el calendari. Però no el seu record. En l'ànim de tots nosaltres hi restarà l'empremta d'aquesta jornada, d'una especial significació en la vida i desenvolupament de CINEMA-RESCAT a través del seu butlletí.

Amb motiu de feinejar per a l'organització dels actes que acompanyaren la passada assemblea general ordinària de socis, els quals es concretaren en una interessant jornada, el divendres dia 22 de maig passat, intitulada **Cinema rescat/trobada/debat 98**, el desenvolupament de la qual gravità entorn del lema específic **Mirar la memòria**, vàrem establir contacte amb la direcció del Museu del Cinema -Col·lecció Tomàs Mallol- de Girona. Aquelles converses inicials conduïren a un principi d'acord per tal d'establir un nexa de col·laboració entre ambdues entitats, el Museu del Cinema per una banda i CINEMA-RESCAT per l'altra. Els efectes pràctics de la mútua voluntat de cooperació començaren a donar els seus fruits just en aquella jornada i amb la publicació de tres articles referits al museu de Girona en el número 4 de la nostra revista/butlletí.

Els responsables del museu gironí -Joan Boadas i Jordi Pons- en assabentar-se de la preparació del número especial -que tens a les mans en aquest moment- proposaren, amb generosa predisposició, aixoplugar la seva presentació oficial, a l'acte que estem celebrant en aquests moments -12 hores del dissabte dia 26 de setembre de 1998 (dada per a la nostra petita història)- en el magnífic marc del Museu del Cinema de Girona, amb la intervenció de l'expert cinematogràfic gironí Àngel Quintana per a glossar, des d'una òptica acadèmica, aquest número extraordinari de la nostra revista/butlletí.

Des d'aquest editorial volem expressar el sentiment del nostre més sincer agraïment (no és una fórmula protocolària de cortesia, tot el contrari), en primer lloc, a tothom que ha participat i col·laborat en una o altra forma -desinteressadament, com sempre- amb un lloable esforç, per a fer possible la realització d'aquesta edició especial -Jordi Roca, l'artista autor de la portada, els articulistes, els components de l'equip de redacció, etc.-, i a tota la gent de l'immortal Girona que ens ha acollit, sota l'escalf del seu caliu, per tal de donar-nos l'oportunitat de comunicar i propagar el nostre missatge, el de CINEMA-RESCAT, en aquestes contrades i, per damunt de tot, l'excel·lent oportunitat d'eixamplar i enfortir el valuós patrimoni de noves i mútues amistats. ■

Laboratorio Cinematográfico

Tu película no se merece menos

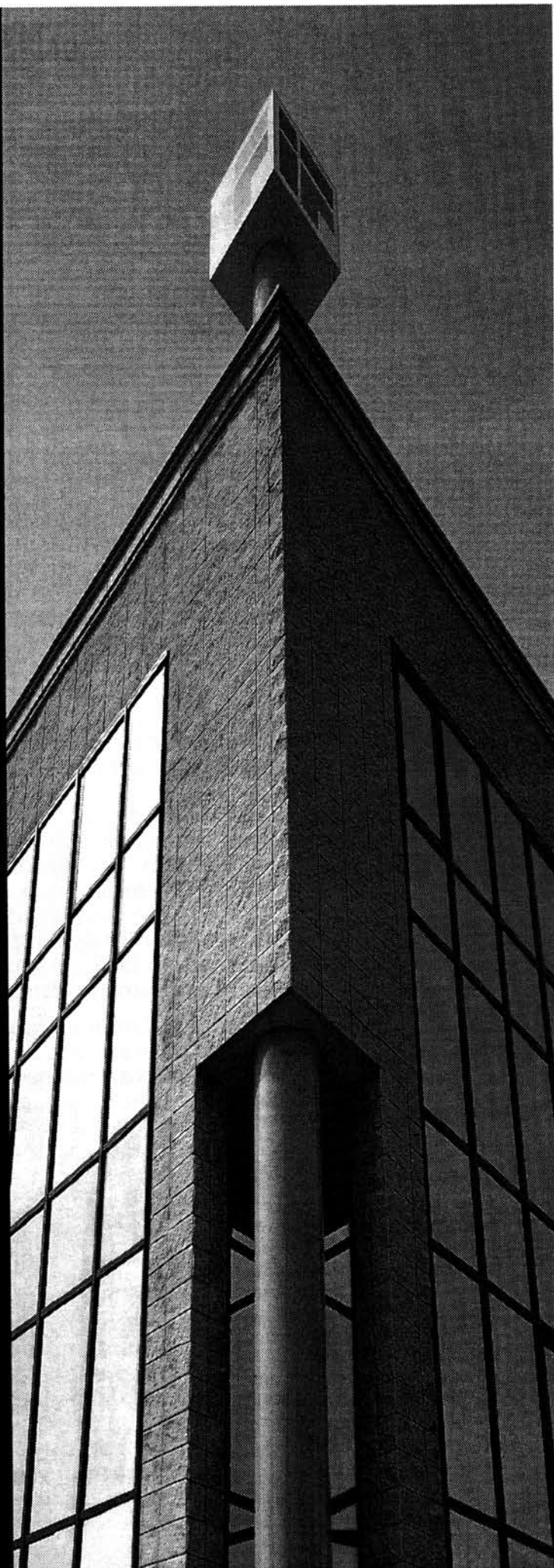
Your film deserves nothing less

Cinematographic Laboratory

- Revelado de 35mm, 16 y Super 16 en color y blanco y negro.
- Registro de sonido Dolby Digital SRD, Sony-SDDS y DTS.
- Telecine, edición on/off line, tiraje de copias y sala de proyección.
  
- 35, 16 and Super 16mm. developing in colour and black and white.
- Dolby Digital SRD, Sony SDDS and DTS recording.
- Telecine, on/off line editing, copies and projection room.

 **IMAGE  
FILM**  
GRUPO EN EFECTO

C/ CARME, 1-3 POL. IND. GRAN VIA SUR 08908  
HOSPITALET - BARCELONA - SPAIN  
TEL.: +34 (9) 3 261 85 05 - FAX: +34 (9) 3 335 90 14





Com ja vam anunciar-vos, un cop l'any apareixerà un número especial del nostre butlletí. Aquest que teniu a les mans en aquest moment, és el primer monogràfic que apareix i no serà l'últim. El nostre primer especial presenta una important variació com ja haureu pogut veure. Aquesta, és la portada que, pel seu caràcter inusual, presenta una imatge en color obra de l'artista sabadellenc Jordi Roca i Tubau, que també ens ha fet un nou disseny de la mateixa molt més modern.

Jordi Roca i Tubau és un dels artistes més polifacètics de Sabadell. Pintor, escultor, escriptor... és un home que persegueix per damunt de tot el concepte de l'Art Total. El conjunt de la seva obra constitueix un dels millors documents històrics de Sabadell. Amb el seu traç ha sabut recollir tota classe de moments importants de la vida cultural i social de Sabadell. Jordi Roca és un artista amb substància nacionalista, plasmada per damunt dels seus altres treballs a la sèrie *Simbologia Nacionalista* (1986). Finalment cal destacar que ha estat guardonat aquest any amb dos premis literaris: el primer de poesia, el premi Francesc Català d'Omnium Cultural -Catalunya Nord- i el segon també de poesia, el premi Calasans, Ciutat de Terrassa.

Una altra notícia, en aquest cas gens agradable, és la incommensurable pèrdua de la historiadora del cinema Guillemette Huerre (París 1928 - Barcelona 1998), que va morir el passat diumenge dia 30 de juny a causa d'una greu malaltia. Va ser una de les pioneres en l'estudi històric del cinema a Catalunya l'any 1957. Va fundar el primer cineclub infantil de Catalunya al costat del seu marit, el molt apreciat i estimat per tots nosaltres, el Dr. Miquel Porter i Moix, catedràtic d'Història del cinema a la UB i soci d'honor de la nostra associació. Va publicar entre altres llibres: *Cinematografia catalana* (1958), que va representar el primer estudi històric sobre la cinematografia produïda a Catalunya. També va ser membre de l'equip de la Secció Cinematogràfica Fructuós Gelabert de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, va participar a la redacció del llibre *Breu història del cinema primitiu a Catalunya* (1977) i amb el seu marit va realitzar un muntatge sobre el cinema primitiu a Catalunya, utilitzat com a material pedagògic a les seves conferències i als cineclubs que realitzava. Des d'aquí volem donar-li un fratern adéu a la gran historiadora Guillemette Huerre i el nostre més sincer condol al seu marit, Miquel Porter i Moix. ■

### **CINEMA RESCAT. ASSOCIACIÓ CATALANA PER A LA RECERCA I RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CINEMATOGRAFIC**

#### **Junta directiva:**

M. Encarnació Soler i Alomà (presidenta), Jordi Feliu i Nicolau (vicepresident), Maribel Martínez Lapuente (secretària), Pedro Nogales Cárdenas (tresorer), M. Pilar Mendoza Egea (delegada a Tarragona), Sandro Machetti i Sánchez (delegat a Lleida), Lluís Valentí i Buhigues (delegat a Girona), Anton Giménez i Riba (delegat a Barcelona) i Ana Fernández Álvarez (responsable de l'arxiu històric).

#### **Socis d'honor:**

Miquel Porter i Moix (catedràtic d'Història del cinema de la UB), Joan Francesc de Lasa (investigador del cinema), Tomàs Mallol i Deulofeu (col·leccionista d'aparells de cinema), Manuel Fernández Martínez (cineasta amateur i impulsor de la recuperació del cinema amateur a Valls).

#### **Socis protectors:**

PARAL·LEL 40 \* FUNDACIÓ INSTITUT DEL CINEMA CATALÀ \*  
BTV-BARCELONA TELEVISÓ.

Si voleu enviar algun text a qualsevol de les seccions del butlletí, l'heu de fer arribar a qualsevol de les dues adreces que figuren als crèdits (pag.3). Tots els articles proposats per ser publicats seran valorats per la Junta directiva de CINEMA RESCAT i se us en notificarà el resultat. Les opinions expressades en aquest butlletí responen exclusivament al parer dels seus autors. CINEMA RESCAT no se'n fa responsable.

# Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya



**CURSOS PARA LA FORMACIÓN DE:**

**Director Cinematográfico**  
•  
**Guionista Cinematográfico**  
•  
**Operador de Cámara**  
•  
**Montaje y Sonido**  
•  
**Interpretación Cinematográfica**

13 años de experiencia en la formación cinematográfica

•  
Profesorado internacional

•  
Equipos de rodaje (35 mm y 16 mm) y salas de post-producción en el mismo centro

•  
Equipos de rodaje 35 m/m-16 m/m y vídeo digital

•  
Salas de montaje y post-producción en moviolas, edición lineal, edición digital Broadcast y edición de sonido en formatos digitales en el mismo centro

•  
Más de 90 cortometrajes filmados (35 mm y 16 mm.)  
por los alumnos del centro en las cinco últimas temporadas

•  
9 largometrajes realizados por los profesores del centro con la participación del alumnado

•  
Participación de 52 cortometrajes, realizados por los alumnos, en Festivales Internacionales

•  
Departamento para el asesoramiento y la promoción del alumno en su relación con la industria

Director: Héctor Faver

## **INFORMACIÓN:**

De Lunes a Viernes de 10 a 13, 30 h. y de 16,30 a 20,30 h.

Casp, 33, pral. - 08010 BARCELONA - Tel.: 93 412 04 84 (3 líneas) - Fax: 93 318 88 66



# ESPECIAL GUERRA CIVIL I CINEMA



Sens dubte la Guerra Civil espanyola va suposar a la nostra història una fita significativa i molt important que encara avui en dia marca el nostre devenir col·lectiu. Tots els àmbits de la política, de la societat i de la cultura de Catalunya s'hi van veure afectats. El cinema no en va ser cap excepció. Amb els articles d'Alfonso del Amo, d'Ana Fernández, de Josep Estivill, de Joan Manel Maigí, de Jordi Feliu i de Josep Lluís que presentem a continuació pretenem veure com el cinema va ser afectat per aquest esdeveniment cabdal de la nostra història recent i també rescatar la memòria d'un temps que molts s'entesten a amagar o oblidar.■

# GUERRA CIVIL ESPAÑOLA E HISTORIA

**ALFONSO DEL AMO GARCÍA**

Coordinador d'investigacions de la Filmoteca Española

Para entender como puede hablar el cine de la historia es necesario entender, un poco, la historia del cine. Quizá por el papel preponderante que la reproducción de imágenes como medio de información y comunicación ha llegado a adquirir en nuestro tiempo, al relacionar las ideas Cine e Historia de la Guerra Civil es inevitable pensar que las imágenes cinematográficas filmadas en aquella contienda deben constituir un vehículo privilegiado para la investigación histórica. Pero cuando el historiador se enfrenta con la interpretación de documentos cinematográficos se encuentra con materiales que necesitan del auxilio de la misma cantidad de técnicas instrumentales que para utilizar cualquier otro tipo de documento complejo y que no obtiene más cantidad de información que la que puedan suministrar documentos de similar complejidad; desde este punto de vista los materiales cinematográficos no constituyen ningún tipo de fuente documental privilegiada; sin duda, el tipo de información histórica que pueda obtenerse desde estos materiales será diferente al obtenible a través de otras fuentes documentales pero ni más accesible ni más abundante.

Dentro del área de la comunicación, los materiales cinematográficos se sitúan en el nivel superior de complejidad productiva. Realizar un film cualquiera -incluso la simple filmación familiar de un aficionado- requiere de la incorporación de tal cantidad de productos industriales (películas, cámara, micrófonos y equipos de sonido, laboratorios de revelado, proyectores y salas de proyección, etc.) que la simple existencia del documento habla, a grandes voces, de la situación industrial de la época, y la importancia de un documento para un historiador radica casi tanto en lo que el documento, de acuerdo con la intención con la que fue realizado, pueda decir explícita y textualmente, como en lo que permita conocer del entorno social e histórico en el que fue producido. Desde este otro punto de vista, los documentos cinematográficos sí son fuentes de información privilegiadas.

Una circunstancia sorprendente de los materiales relacionados con la Guerra Civil recuperados para el uso público por la Filmoteca Española, es la escasísima cantidad de películas "amateurs" en 9,5 y en 16 mm localizadas, exactamente: dos. Sin duda debe de haber más, pero no es probable que sean muchas más. En España había numerosos aficionados con estos equipos pero... a partir de septiembre de 1936 no debió ser fácil conseguir material para filmar; los materiales reversibles (los usuales para aficionados) debían ser revelados por Kodak o Pathé y para ello enviados por correo y las comunicaciones tampoco debían ser fáciles y, además, estaban sujetas a la censura y, por último -por lo menos para lo que se filmara en territorio republicano- poseer estos materiales después de abril del 1939, tuvo sus riesgos. Seguramente encontraremos más películas "amateurs" pero no serán muchas más, y esta "ausencia" nos habla de las circunstancias técnicas, sociales y políticas en las que se tuvo que mover la cinematografía, incluso la "amateur".

La cinematografía, es un medio de comunicación y creación artística pero, ante todo, es un producto industrial; más aún, es un producto de la sociedad industrial y no puede existir sin su continuo apoyo. Para producir películas, como para producir automóviles, hacen falta infraestructuras industriales, comerciales y, por supuesto, culturales. Para producir películas profesionales, hace falta, por supuesto, que exista material virgen en el mercado; hace falta que esté garantizado el suministro eléctrico, se necesitan estudios y laboratorios y, sobre todo, hacen falta técnicos profesionales y cualificados. Nada de todo esto se improvisa.



### 1. EL CINE EN LA REPÚBLICA Y EN LA GUERRA CIVIL

A lo largo de su muy corta historia, la II República Española vivió en crisis permanente. De múltiples maneras la cinematografía profesional de la España republicana, pese a que no puede decirse que mostrara cualquier tipo de "inquietudes sociales", también vivió en crisis permanente.

Pese al auge del cine mudo y a los muchos miles de salas cinematográficas existentes en el país, a finales de los años 20 la cinematografía española era débil; el sector de producción, fundamentalmente las propias productoras, no habían logrado desarrollarse suficientemente, sobreabundaban las productoras de una sola película mientras que eran muy escasas las que, aún de manera incipiente, apuntaban hacia una auténtica actividad industrial.

A lo largo de los años 20 la producción había ido creciendo poco a poco. Atendiendo sólo a la producción de largometrajes y según los datos de la base PIC-Cine (Puntos de Información Cultural, Ministerio de Cultura) vemos que en 1927 se producen 42 largometrajes de ficción, cifra que en 1928 baja a 21, en 1929 a 18 y en 1930 a 2 largometrajes. El 14 de abril de 1931 se proclama la II República Española; ese año se producen 3 largometrajes de ficción, en 1932 se llega a 7 y 1933 la producción alcanza los 18 largometrajes sonoros de ficción. Así, la entrada de la República coincidió con la peor crisis de la cinematografía española: la crisis del sonoro.

El conocimiento de la industria cinematográfica española y de sus relaciones con las instituciones republicanas, entre 1931 y 1936, es bastante deficiente. Pese a existir recopilaciones de legislación e, incluso, algunos estudios sobre la época, faltan los estudios de fondo que sitúen la cantidad real de materiales producidos (no sólo los largometrajes), sus productores, realizadores y el origen del capital utilizado y la estructura de relación con el sector de distribución. Particularmente, en lo que se refiere a los materiales documentales e informativos el vacío de estudios existente es abrumador.



Fotograma de *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936)

Desde finales de 1932, cuando se funda en Barcelona el primer estudio cinematográfico sonoro de España, Orphea Films, se inició lo que pudo haber sido el surgimiento de una auténtica industria cinematográfica española. Unos meses después se abren los estudios CEA, en Madrid, y otras similares que no tardaron en seguir el camino.

A mediados de 1933, en Orphea se están rodando o preparando 5 films simultáneamente y se fundan empresas productoras que prometen, y cumplen, amplios programas de trabajo: Star Films, producirá 1 film por año entre 1931 y 1935 y 2 films en 1933; Orphea, o empresas asociadas a ella, producen 1 film en 1932 y 4 en el 1933; CEA, y sus asociados, producirán 6 films entre 1934 y 1936; Cifesa, radicada en Valencia, producirá 9 films en los dos años y medio anteriores al inicio de la guerra y Filmófono, aparecida en 1935, alcanzará a producir 4 films. Entre el 1933 y el 1936 surgen otras empresas como Saturnino Ulargui, Exclusivas Diana, Selecciones Capitolio, Cinamond, Atlantic, etc. que producen 2, 3, 4 films antes de la llegada de la guerra. En 1935, la producción de largometrajes de ficción españoles ascendió ya a 30 films.

El carácter industrial de la cinematografía quedará clarísimamente marcado en la Guerra Civil. Cuando se produce la sublevación militar y cuando, aproximadamente un mes más tarde, la

revuelta se transforma en Guerra Civil, la base industrial de la cinematografía española quedó totalmente dislocada; desde esta dislocación surgirían dos cinematografías muy diferenciadas: la republicana y la nacionalista.

Entre los puntos donde es derrotada la rebelión militar se encuentran Madrid, Barcelona y Valencia, únicas ciudades -sobre todo las dos primeras- que tenían infraestructura de producción; así, mientras que la República contaba con el grueso de las instalaciones y equipos, el bando nacionalista sólo disponía, en principio, de los equipos que estaban desplazados en rodajes en Andalucía (*Asilo Naval* de CEA y *El genio alegre* de Cifesa) y naturalmente esta situación tuvo amplias consecuencias en los primeros meses de guerra.

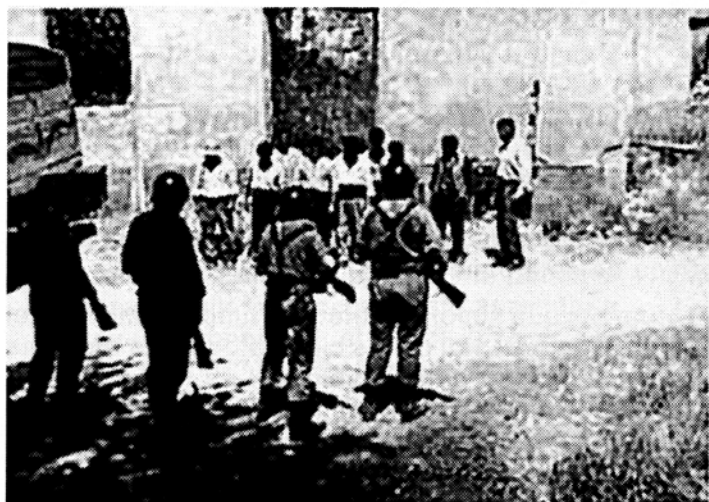
Al paralizarse la producción, el 18 de julio, se encontraban en marcha 6 films de productoras radicadas en Barcelona y otras tantas de productoras de Valencia o Madrid. La suerte de las producciones en marcha en Madrid y Barcelona fue muy distinta. Las producciones catalanas fueron acabadas (aunque una de ellas se estrenara después de la guerra). De las otras 6 producciones sólo 2 serían concluidas y estrenadas, otras dos no llegaron a completarse y, de las restantes, una prolongaría artificialmente su producción más allá de cualquier realidad razonable y la otra se acabaría tras la guerra con cambios y mutilaciones. Esta diferencia responde a dos tipos de razones: la muy distinta situación sindical en Madrid y en Barcelona y la situación bélica de ciudad asediada y sometida a bombardeo permanente que sufrió Madrid durante casi toda la guerra.

En Barcelona, al iniciarse la sublevación se paralizó toda la producción profesional. El SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos), de orientación confederal, era el sindicato absolutamente dominante en la cinematografía catalana y -en la práctica durante los primeros días y oficialmente más tarde- pasó a controlar la totalidad de las salas de exhibición y una gran parte de la infraestructura de producción. Como sindicato de orientación anarquista SUEP se mostró partidario de lanzar un nuevo cine revolucionario, pero como sindicato se mostró también partidario de sostener el trabajo de sus afiliados. Las demás fuerzas políticas, básicamente organizaciones marxistas y catalanistas, tardaron varios meses en acceder a los medios de producción pero, poco a poco, consiguieron transformar la situación. Primero cambiando SUEP en SIE (Sindicato de la Industria del Espectáculo) con una organización más abierta a tendencias no anarquistas y, posteriormente, después de los sucesos de mayo, arrebatando el control de estudios y laboratorios al sindicato.

En Madrid, el grado de afiliación sindical en la industria cinematográfica no parece que fuera comparable al de Barcelona y, sobre todo, ninguna fuerza tenía la hegemonía. Junto al SUICEP, anarquista, estaba la UGT, socialista y comunista. Por otra parte, tras la interrupción de la producción, llegó el cerco y bombardeo, las continuas interrupciones de la energía eléctrica, las dificultades para el suministro de película virgen y maquinaria, la pérdida efectiva de la capitalidad y de cualquier tipo de prioridad para la industria cinematográfica. Aunque la exhibición seguiría boyante durante toda la guerra, la producción nunca llegó a recuperarse realmente. Como resultado de esta situación, las producciones en marcha en Barcelona consiguieron acabarse mientras que las de Madrid quedaban más o menos inconclusas, y la mayor parte de los escasísimos largometrajes producidos posteriormente se realizaron en Barcelona.

El 19 de julio se produce la sublevación militar en Barcelona; entre ese día y el 22 del mismo mes, CNT/FAI, a través de SUEP, produce *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, film que, sin duda, es la primera producción de la Guerra Civil y, simultáneamente, un

**"Las imágenes cinematográficas filmadas en la Guerra Civil deben constituir un vehículo privilegiado para la investigación histórica"**



Fotograma del film de Eduardo Mencos, *Argos* (1984)

claro exponente de la decidida actuación de los organismos políticos sobre la cinematografía.

*Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* inaugura el predominio de la CNT/FAI en la cinematografía republicana. Hasta finales de 1936, ninguna otra organización, ni política ni gubernamental, conseguiría estabilizar una actividad cinematográfica. La relativa pérdida de posición que sufre la central anarquista, ante la estabilización real de la guerra y la necesidad de coordinar esfuerzos, permitirán el inicio del trabajo de Laya Films (del Comisariat de Propaganda de la Generalitat) y de Film Popular (estrechamente vinculada al PCE). Los sucesos de mayo permitirán que incluso los organismos del Go-

bierno de la República consoliden su posición en Cataluña e inicien una producción continuada.

Tras los profundos cambios en el poder que se producen debido a la caída del Gobierno de Largo Caballero, la central anarquista sólo conseguirá una producción residual, en gran medida autojustificativa y, curiosamente, escindido en dos frentes: películas mucho menos agresivas (p.e. *Tres fechas gloriosas*) o directamente críticas con el resto de las fuerzas políticas (p.e. *20 de noviembre*).

1938 verá culminada esta situación. Las únicas productoras que mantienen una continuidad en su esfuerzo son Film Popular y Laya Films (sobre todo a través del magnífico noticiario *España/Espanya al día*) y los organismos gubernamentales (como Cinema Español, de la Subsecretaría de Propaganda). A finales de este año la actividad de producción cesará casi totalmente.

Desde otro punto de vista, tras la explosión inicial -dedicada, íntegramente, a la producción de cortos de propaganda- se lanzará una línea de films de ficción que, durante 1937, conseguirá poner en pie varios largometrajes, pero hacia 1938 las condiciones industriales ya no permitirán este tipo de esfuerzo, si bien el último se dedicará a *Sierra de Teruel*, que no podrá ser acabada durante la guerra.

En la zona que quedó bajo la influencia de los sublevados la situación de partida era muy diferente. Junto con algunas cámaras y equipos reducidos que estaban encuadrados en el Ejército, los únicos equipos profesionales a disposición de los nacionalistas eran los de CEA y Cifesa, ya mencionados; no obstante y pese a la lógica inexistencia de problemas sindicales, la descoordinación que caracterizó durante los primeros meses al conjunto de fuerzas militares y políticas que componían el bando rebelde mantuvo paralizada la producción, incluso por encima de lo que realmente permitía la exigüidad de sus equipos cinematográficos.

Los organismos políticos y gubernamentales intentan iniciar inmediatamente la producción, pero la falta de equipos y la descoordinación les frenan. En el bando franquista prácticamente no se produjo nada en 1936. Únicamente algunas películas, quizá íntegramente portuguesas pero presentadas como españolas (y, para eso, mudas) y las producidas por el equipo de Cifesa. La primera película producida, quizá, fuera *Entierro del general Sanjurjo*, no conservada, y que el equipo de Cifesa debió realizar en Portugal en la última decena de julio.

A finales del 1936 y durante los primeros meses de 1937, Falange Española y la Comunión Tradicionalista intentan varias empresas de producción. Los carlistas, a través de Cine Requeté, producen algunos cortos (ninguno de los cuales se conserva). La Falange tiene más éxito; las organizaciones de Marruecos y de Iberoamérica consiguen producir varios cortometrajes y, a través de Cifesa, ya en el otoño de 1937, intervenir en algún medimetro como *Frente de Vizcaya*



y 18 de julio. El Estado Mayor del ejército también producirá sus propios films.

Cuando, por fin, la producción consiga lanzarse lo hará gracias al apoyo de Lisboa, Berlín y Roma, apoyo que crecerá continuamente hasta el final de la guerra. Durante todo 1937, el proceso de ajuste entre las fuerzas políticas en presencia y el ejército impide el lanzamiento de un esfuerzo equiparable al que desarrolla la República y, esto, pese a que el apoyo portugués, alemán e italiano era muy considerable; con todo y en apariencia inexplicablemente, 1937 será el año culminante en la producción cinematográfica de este bando.

En 1938, tras la aparente coordinación de fuerzas que supone el efectivo funcionamiento del Departamento Nacional de Cinematografía y pese al apoyo total de las cinematografías alemana e italiana, la cantidad de films producidos bajará. En 1938 baja el volumen de la producción nacionalista y la causa no puede ser cinematográfica, ya que disponían de medios abundantes y el Departamento Nacional de Cinematografía coordinaba teóricamente toda la producción; la causa es política. Las mal soldadas heridas de la Unificación, el soterrado enfrentamiento entre

Falange y el ejército que influía sobre la ayuda alemana en un tema tan sensible como la propaganda y la desorganización producida por una organización burocrática y forzada desde arriba, son algunas de las causas de este bajón.

**"La cinematografía es un medio de comunicación y creación artística pero, ante todo, es un producto industrial"**

Mientras tanto, la actividad productora de las empresas privadas en el bando franquista se siguió orientando a la obtención de beneficios, bien directamente por sus films o por las licencias de importación concedidas como premio a la producción de cortometrajes de propaganda. La relación, no suficientemente estudiada pero indudable, de Cifesa y Ulargui con Falange y con el partido Nazi les permitirían obtener abundantes privilegios y beneficios.

## 2. UN CASO PARTICULAR: LOS NOTICIA-

### RIOS CINEMATOGRAFICOS

Los noticiarios constituyen, indudablemente, un género cinematográfico que fija sus límites y se consolida entre 1905 y 1915. Las características que definen este género de films son: edición con periodicidad fija, duración (en torno a un rollo o 10 minutos en cine sonoro), estructuración en secciones de aparición bastante regular, uno y dos minutos para cada noticia (excepto las que se definían como "noticias breves") y un lenguaje que sugería constantemente actualidad y proximidad entre noticia y espectador.

La producción de un noticiario cinematográfico era sumamente compleja y requería abundantes recursos humanos y económicos. Sólo los principales noticiarios podían permitirse tener corresponsales próximos a los puntos donde se producían las noticias y, más difícil todavía, disponer de los medios de comunicación que posibilitaran una relativa rapidez en la recepción de materiales informativos. Por otra parte un gran noticiario debía tener asegurado un mercado lo suficientemente amplio para garantizar los beneficios, por esta razón fue práctica habitual de los grandes noticiarios la preparación de ediciones en muchos idiomas. Una cinematografía tan débil como la española no cumplía estas condiciones.

Durante la época muda y durante la República, sin duda, debieron lanzarse gran cantidad de intentos de noticiarios (de los cuales, por falta de los estudios pertinentes, desconocemos casi todo), pero no cuajaron. Las circunstancias de la Guerra Civil modificaron esta situación.

*España al día* constituye un hecho insólito en la cinematografía española. A finales de 1936, Laya Films inicia la producción de *Noticiario de Laya Films* del que llegaría a lanzar 4 ediciones (según sus editores, en catalán y castellano y, alguna también, en inglés y, quizá, en francés). La

quinta edición aparecerá, conjuntamente producida por Laya Films y Film Popular, ya bajo el nombre que conservaría hasta el final: *España al día. El Noticiero Nacional* o *Espanya al dia. El Noticieri Nacional*. Posiblemente alcanzó a editar más de mil noticias a lo largo de más de cien números y, por lo menos con periodicidad mensual, lanzó también ediciones en inglés y francés y consiguió difundirlas. Sus números responden en todo a las normas de un auténtico noticiero y pese a su deficiente conservación -se conservan muy pocas ediciones completas y poco más de 400 noticias en total- constituyen una fuente de valor incalculable para conocer la vida en la España republicana.

Nada hay comparable en el bando nacionalista. En 1938, el Departamento Nacional de Cinematografía presenta su *Noticiero Español* que hasta el final de la guerra lanzará 18 ediciones. El control político sobre el noticiero, aunque debió conocer situaciones muy diversas, es abrumador y los criterios estructurales y de velocidad narrativa y actualidad nunca tuvieron cabida en su planteamiento: una de las 18 ediciones está casi íntegramente compuesta por material alemán e italiano y, en general, las pocas auténticas noticias que llegarían a aparecer son dadas con retrasos tan significativos como los ¡doce meses! que tarda en aparecer la llegada a la zona nacional del hermano de José Antonio Primo de Rivera.

Evidentemente la República dedicó mucho más esfuerzo, humano y económico, que el franquismo a la propaganda cinematográfica y precisamente los noticieros son el mejor exponente de este dato. ¿Por qué la República realizó este esfuerzo? En realidad le era imprescindible.

Con la sola excepción del noticiero de la Fox Española, *El pueblo en armas* que, según parece, preparó 6 ediciones en los primeros meses de guerra y que fue suprimido por la casa central americana, y del *K Sobitijam w Ispanii* (*Sobre los sucesos de España*) filmado por Román Karmen y Boria Makasseiev y comentado y montado por destacados escritores y cineastas soviéticos, cuya calidad es absolutamente extraordinaria pero que no se exhibió en España, el resto de los noticieros extranjeros que llegaban a las pantallas republicanas podían ser considerado, como mucho, neutrales; baste decir que la intervención alemana e italiana en la Guerra de España no fue reflejada por ningún noticiero francés o inglés hasta mediados de 1938.

Entre los nacionalistas la situación era diferente. Los noticieros realizados en torno a la Ufa y los de la Luce competían en hacer propaganda de la causa franquista y, los noticieros de otros países, ya lo he dicho, eran "neutrales". Los nacionalistas no necesitaban esforzarse en hacer noticieros: se los hacían.

### 3. CINE E HISTORIA

Insistiendo en que todos los tipos de documento pueden constituirse en fuentes de información de similar categoría, reconoceremos que la mayor parte de la información que la población recibe hoy está constituida por imágenes y más específicamente por imágenes en movimiento.

Se ha señalado reiteradamente que esta nueva forma de comunicación ha trastornado la cultura tradicional y las formas tradicionales de expresión y comunicación, haciendo necesario hablar de un nuevo "analfabetismo funcional"; un analfabetismo de personas que saben leer, incluso que leen con soltura y comprensión crítica, pero carecen de instrumentos técnicos para "leer críticamente" en el lenguaje a través del cual reciben la mayor parte de la información: el lenguaje de la imagen en movimiento y el sonido.

Construir estos instrumentos de lectura no será un trabajo fácil, pero, como he querido señalar en estas líneas, sólo podrá realizarse partiendo de conocer/comprender que el cine (incluso si hablamos del cine de la Guerra Civil española) y todo el universo audiovisual pertenece a una industria muy determinada: la industria del espectáculo y (hoy) de la comunicación. ■



TELECINE DIGITAL

RANK CINTEL 35 mm

16 mm

9 1/2 mm

s8 mm

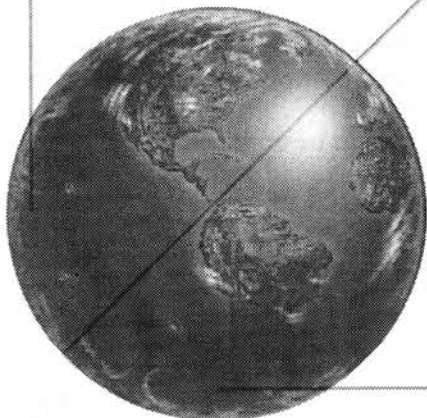
8 mm



## Serveis Multimèdia

Compressió MPEG 1- MPEG 2  
QUICK TIME - AVI - DVD  
Desenvolupament de CDI, CD VIDEO

BETACAM S P  
U-MATIC HI 8  
PAL M PAL N 1" C  
PAL SECAM NTSC  
LASERDISC  
SVHS / BETAMAX "/ VHS



TOTS ELS SISTEMES  
TOTS ELS FORMATS

# PROBLEMÀTICA DE LA DISTRIBUCIÓ CINEMATogrÀFICA A PARTIR DE LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA<sup>1</sup>

ANA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

A l'agost de l'any 1936, pels aldarulls provocats per la insurrecció militar, els cinemes estigueren tancats a Barcelona durant tres setmanes. Aquesta insurrecció provocà una política de mesures col·lectivistes i de socialització d'empreses cinematogràfiques. La Comissaria d'Espectacles convocà les cases distribuïdores el 8 d'agost del 1936, a l'antic local del Cercle del Liceu, per a arribar a un acord amb el Comitè Econòmic d'Explotació dels cinemes de Barcelona i el seu entorn. S'acordà la reapertura de les sales d'exhibició el dia següent, diumenge, dia 9, i es demanà a les distribuïdores les llistes de films per a poder programar les setmanes següents.

Les propostes del Sindicat Únic d'Espectacles Públics (CNT), a partir de les quals es reobriren els cinemes, van significar, segons l'opinió del diari *Solidaridad Obrera*, el triomf de les aspiracions de socialització i la base del millorament del sector de l'espectacle.

El Comitè Econòmic optà per la socialització dels locals. La major part de les regions, ciutats, professions i oficis formaren comitès inspirats en els "soviets" del 1917, que controlaven fronteres, mitjans de comunicació, centres d'administració i d'economia.

La col·lectivització va ser una de les mesures emblemàtiques del projecte revolucionari anarquista. A ciutats i pobles, moltes empreses col·lectivitzades restaren sota la direcció obrera. La CNT i els sindicats locals de la UGT expropiarien també petits industrials, comerciants, artesans i, és clar, propietaris de locals cinematogràfics. S'estima en divuit-mil el nombre d'empreses afectades, fet que explica la inquietud de les classes mitjanes. Els empresaris de locals, fins i tot els que eren declaradament d'esquerres, van haver d'abandonar els seus negocis i la gestió directiva va quedar en mans dels consells d'empresa, nomenats pels propis treballadors en assemblea general.

Dins aquest estat anòmal, la censura dels films tornà a dependre directament de la Generalitat sota el règim del Decret del 22 d'abril del 1933.



Cartell de *Les tres amigues*. Programa de mà cedit per Isabel Teixidó

<sup>1</sup> Aquest article forma part, de manera resumida, del capítol VI de la meua Tesi Doctoral dedicada al món de la distribució i exhibició cinematogràfica durant el període que va des de 1925 a 1949. Tesi dirigida pel doctor Miquel Porter i Moix i lligada el 1997 a la Universitat de Barcelona.

El món de la cinematografia es mobilitzà ràpidament davant els esdeveniments, per exemple, el Partit Unificat de Catalunya i la UGT van organitzar una "caravana" cinematogràfica cap al front aragonès per a filmar les condicions de vida dels soldats i per a fer un retrat de la pagesia de la zona. Volien, segons els comentaris publicats a la premsa, "la organización de un cinematógrafo independizado de las vicisitudes del cine sometido a las leyes del Capitalismo...". La casa Hispano-Films col·laborà subministrant els aparells i els tècnics necessaris. Van partir cap al front des de l'Hotel Colón de Barcelona el dia 7 d'agost del 1936.

Tant la distribució com la producció de cinema comercial a la zona republicana, durant la guerra, patiren un descens espectacular, no així en el cas del material documental, com noticiaris. Santiago Pozo ens indica que a la zona republicana es produïren 220 noticiaris i 32 a la zona nacional.

**"La insurrecció  
provocà una política  
de mesures  
col·lectivistes i de  
socialització  
d'empreses  
cinematogràfiques"**

El Comissari d'Espectacles, Josep Carner i Ribalta, exposà els que serien els termes del nou sistema d'explotació de locals i instà als distribuïdors a "facilitar" aquesta operació. Els contractes de lloguer de pel·lícules haurien de ser supervisats per la seva Comissaria. S'havien d'igualar els preus de les entrades, sense tenir en compte les diferents categories i el 50 % dels ingressos dels diumenges s'havien de destinar a sufragar la subscripció en favor de les víctimes de la "sedición".

Com indica Albert Pérez-Baró, un dels principals obstacles amb què topà l'aplicació de la legislació col·lectivista a Catalunya fou el dels capitals estrangers invertits en empreses catalanes i, per tant, les marques distribuïdores de pel·lícules estrangeres presentaren, com les

d'altres sectors, múltiples reclamacions davant el govern de la Generalitat, que aquest traspassà al Consell d'Economia i que per delegació s'encarregà de tramitar el vocal ponent d'organització del treball. L'any 1938 es constituí, al Tribunal de Cassació de Catalunya, una Sala Especial de Reclamacions Estrangeres que, seguint l'acord aprovat pel ple del Consell d'Economia el 27 de novembre del 1936, aplicà el següent:

"La col·lectivització d'una empresa privada amb més de cent obrers quan depèn d'una altra empresa estrangera, és a dir, que la situada en territori català ve a tenir la consideració d'una empresa filial o representativa d'aquella, no ha d'entendre's obligatòria, sinó que ha de quedar a l'arbitri dels treballadors de la pròpia empresa".

Segons aquest acord, les principals distribuïdores estrangeres a Catalunya quedaven sota l'arbitri del que decidissin els seus treballadors. Per aquesta raó, el setembre del 1936, distribuïdores com la Hispano American Films, la Cinnamond, l'EDICI, les Selecciones Capitolio, la Gaumont i la MGM van assistir a una reunió a París amb les centrals de les principals cases de distribució per definir una estratègia d'actuació conjunta davant la situació. Allí acordaren pactar amb la CNT i deixar el seu material als comitès dels locals cinematogràfics a percentatge, no a tant alçat, com fins ara s'havia fet. En aquesta reunió es va formalitzar un acord entre la CNT i les cases distribuïdores per a la normalització de la indústria del lloguer de pel·lícules i per a la seva exhibició. Per precaució i per por de perdre el material que tenien a Espanya, el van enviar cap a Marsella, esperant uns moments més propicis per al negoci. Aquesta estratègia de pacte aconseguí que empreses com la MGM poguessin salvar-se de la col·lectivització, ara bé, com indústria o comerç no col·lectivitzat, havien de comptar amb un Comitè Obrer de Control, amb representació de tots els serveis de l'empresa.

Aquests fets serviren d'excusa als del bàndol franquista i formularen diverses denúncies sota les quals s'amagaven antics enfrontaments econòmics. És el cas de la proposta de denúncia iniciada per Lorenzo Fargas, de Publi-Cinema, SL i Maryland, enviada a Alejandro Sanvicente Llamas, gerent dels teatres Principal i Nuevo, de Zamora, i a Lorenzo Lucas Prieto, empresari del Teatro Moderno, de Salamanca. Es tractava d'implicar a diferents empresaris del ram de l'exhibició i de la distribució com a copartícpis, juntament amb la CNT, del procés d'espoli després



del 18 de juliol del 1936. Cercaren l'aval de Modesto Castañé, director gerent de CICA i empresari dels locals Avenida, Astoria i Victoria, i de Fernando Pascual, empresari dels locals Metropol i Principal Palace. Junts elaboraren un informe que enviaren, des de Sant Sebastià, el 30 de setembre del 1938, a la Junta Tècnica de Burgos, i que aquesta va remetre a la Vice-secretaria de Premsa i Propaganda, en el qual comunicaven les que, en iniciar-se l'aixecament franquista i produir-se els fets de Barcelona, van aparèixer als seus cinemes uns cartells amb aquest contingut: "LOCAL INCAUTADO POR EL SINDICATO ÚNICO DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS DE CATALUÑA", amb un segell de la CNT-AIT. Que, quan les autoritats republicanes van tractar de posar en marxa els cinemes a Barcelona, després del seu tancament, abans de les mesures col·lectivitzadores, va tenir lloc al Cercle del Liceu, local incautat, seu del Comitè Republicà de Cinemes de la Generalitat de Catalunya, una reunió a la qual van assistir, a més dels representants de la Generalitat, Carner i Ribalta i Planes, la quasi totalitat de les cases distribuïdores amb els seus delegats, la majoria d'ells adscrits a la Junta de la Cámara Nacional de Cinematografía, entre ells, el seu president, Zoilo Oliver, de la casa Cinamond Films, que, a finals de setembre, amb Miquel Espinar; Aguilar, director gerent a Espanya de la Hispano American Films SAE (Universal); Blay, d'EDICI; Huguet, de Selecciones Capitolio; Huet, de la Gaumont, i Echevarria, de la MGM, partien cap a París, on hi havia les respectives seus centrals per a Europa, per a entrevistar-se amb les altres grans cases distribuïdores. Arribaren a l'acord de subministrar els films a "percentatge", no un tipus de contractació a tant alçat. Segons Castañé, el president d'aquesta Junta, Zoilo Oliver, es posà incondicionalment al servei i a les ordres del Comitè de Cines de la CNT- AIT presidit per Miquel Espinar.

A l'informe que recull tot aquest afer, s'afirma que els exhibidors van plantejar que aquest acord es prenia sense tenir en compte que la incautació dels seus locals, que havien estat col·lectivitzats, significava deixar-los fora del negoci sense oportunitat de subsistència. Recordem que, segons les normes col·lectivitzadores, els empresaris propietaris passaven a percebre, setmanalment, el dos-cents per cent del sou que cobrés l'obrer que més guanyés. Pagament que no es va fer a la totalitat d'empresaris i restà sense efecte a les poques setmanes, moltes vegades pel fet que el propietari marxava o desapareixia. S'acusava a les cases distribuïdores de poca solidaritat, perquè s'avenien a aquests acords sense tenir en compte els drets dels propietaris dels locals.

L'informe que il·lustra aquest capítol, enviat a la Junta Tècnica de Burgos, intentava impugnar una sol·licitud que va fer un grup d'empresaris cinematogràfics de l'Asociación de Empresarios de España, l'any 1937, per a recuperar els seus béns. Els signants d'aquest informe suggerien, entre altres mesures de represàlia, que, com demanava l'empresari de Salamanca, Lorenzo Lucas, no es contractés material nord-americà de les distribuïdores signants de l'acord de París, ja que se les considerava afins a les pretensions de la CNT, fins que aquestes no oferissin a l'empreses expropiades una solució d'indemnització per les pèrdues patides (que valoraven en un 50 % dels lloguers percebuts per les distribuïdores americanes, en col·laboració amb la CNT, durant el període d'espoliació).

Quant a les distribuïdores nacionals, el pla de col·lectivització era molt difícil de portar a terme, la naturalesa de petit negoci, generalment en règim d'explotació familiar o amb un nombre reduït d'empleats, escapava al control dels organismes col·lectivitzadors.

A mesura que els franquistes anaven controlant la geografia espanyola, la situació girava a favor dels empresaris adeptes als nacionals, però l'anormal situació creava seriosos problemes a l'hora de recuperar les diferents propietats, ja fossin locals o films.

Un greu problema que causà el conflicte bèl·lic fou com es feia el retorn del material recuperat als seus antics



Cartell de *Cop per cop*. Programa de mà cedit per Isabel Teixidó

propietaris. Unes persones addueixen legítima propietat, unes altres pretenien, amb excuses ideològiques i, per què no dir-ho, oportunistes, quedar-se amb el material difícil de retornar perquè els antics propietaris no estaven en condicions de reclamar-lo. És il·lustrativa la carta dirigida per l'empresari José Muñoz-Rodríguez Laborda, conseller delegat de CINA, SA, al delegat d'Estat per a la Premsa i Propaganda a Salamanca:

"(...) ha llegado a conocer las gestiones que han venido y siguen realizando los llamados Comités rojos que se incautaron de todas las casas productoras y cinematográficas españolas, para realizar las ventas de películas o de sus derechos de explotación. En unos casos, estas películas estaban ya manufacturadas y otras en periodo de terminación, pero como los negativos se hallaban, de todas ellas, en laboratorios o estudios situados precisamente en Zona no liberada por el Glorioso Ejército, estas ventas caso de hallar comprador desaprensivo, han podido y pueden seguirse realizando.(...) ello es, porque las ventas de estos bienes, no sólo materiales sino intelectuales y artísticos, proporciona a los rojos vendedores, la obtención de moneda extranjera que dedican a su vez a nuevas propagandas periodísticas o cinematográficas o por tratarse de cifras cuantiosas a la compra de material bélico. (...) En estas circunstancias se encuentran infinidad de películas ya editadas y presentadas en España antes del 18 de julio de 1936; otras, que estaban rodadas en esa fecha y en periodo de montaje o copias (*Nuestra Natacha, El Rayo, Molinos de viento*, etc.) se están ofreciendo por los rojos a los mercados del mundo, como producciones hechas durante la guerra (...)"



Cartell de *Els lluitadors*. Programa de mà cedit per Isabel Teixidó

La represa de la possessió per part dels propietaris dels seus béns col·lectivitzats o expropiats es produí de forma diversa i desigual segons com eren catalogats ideològicament. El fet és que no tothom, fos exhibidor o distribuïdor, va poder tornar a reemprendre la seva tasca professional. L'aparell franquista elaborà infinitat d'informes orientats a organitzar la tornada dels béns de cada empresari.

La Vice-secretaria d'Educació Popular, dependent de les JONS, per a assegurar als legítims propietaris la possessió del material cinematogràfic recuperat als fronts i ciutats "liberades" i per a controlar l'explotació de pel·lícules no afins a la ideologia franquista, estipulà el següent:

1r.- Totes les pel·lícules que es troben al territori alliberat passaran a pertànyer al Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda, aquest les tornarà al seu propietari, prèvia averiguació i pagament dels drets de recuperació. Una vegada retornades, hauran de ser enviades a Sevilla al Gabinete de Censura Cinematográfica per a autoritzar o prohibir la seva exhibició.

2n.- Les pel·lícules d'interès militar o polític el propietari de les quals es desconegui passaran a ser propietat directa del Departamento Nacional de Cinematografía.

3r.- Es prohibeix retenir intencionadament material cinematogràfic. Aquest fet es considerarà contraban de guerra i es jutjarà sota el Código de Justicia Militar.

La incautació durant la guerra tindrà unes conseqüències a llarg termini que es traduiran en un reguitzell de reclamacions, per part de les cases distribuïdores, que es demoraran fins als últims anys de la dècada dels quaranta. Sobretot, quant a reivindicacions de propietat dels films i regulacions de permisos d'exhibició. És el cas, per exemple, de les pel·lícules d'Exclusivas Lorenzo Fuster, València, empresa desapareguda l'any 1935, el material de la qual va ser adquirit per Manuel Torner Domingo com a cobrament d'un préstec. L'any 1948, encara reclamava les autoritzacions per a distribuir aquest material. Tota la documentació sobre drets d'importació i de censura havia desaparegut i no hi havia manera que els organismes oficials els hi tornessin a concedir. També serveix d'exemple la petició de la casa Ulargui respecte al film *Nuestro culpable*, retingut pel Departamento de Cinematografía.

La recuperació de films per part de les cases distribuïdores va continuar essent, a la dècada dels quaranta, un problema greu. L'organisme que coordinava aquest assumpte era el Sindicato

Nacional del Espectáculo i, a través dels sindicats de zona, les distribuïdores formulaven les seves reclamacions amb insistència, ja que la poca circulació de films feia d'aquest material una necessitat peremptòria.

Com que el bàndol franquista no tenia gaire material propi i, en canvi, en tenia molt d'incautat a la zona republicana, sobretot films de la CNT, el Departamento de Cinematografía endegà una operació de "reciclatge". Antonio Cánovas, responsable de la Cinemateca del Departamento, argumentà a García Viñolas que, per exemple, el film *Barrios bajos*, produït per la CNT, podria servir, una vegada remuntat, per a ser exhibit, o que l'inacabat, i que qualificà de "burrada vanguardista", *Dondoremifasolasido*, o *No quiero no quiero*, fossin distribuïts comercialment, prèvia venda a les distribuïdores. En el cas d'aquests films es preparà una sessió de presentació per a Cinnamon i Balet y Blay, aquests declinaren l'oferta, però sembla ser que a un "cinematografista francès", Vialis, li interessà.

El 27 de gener del 1940, la Cámara Española de Cinematografía emetria un ofici per a facilitar la recuperació de films per part dels seus propietaris. L'any anterior ja havia editat una llista del material incautat que tenia, però molts films no serien mai reclamats. Uns dels casos més discutits seran els de Catalunya i de Radio Films. Aquesta última tan sols en pogué recuperar un de tots els que havia perdut.

En el cas de Catalonia Films, SA les pel·lícules no van ser reclamades fins al 26 d'agost del 1940, per la marca Buigas y Viñas, que serà qui les reclami oficialment al Sector Nordeste del Sindicato per segona vegada, el 13 de desembre del 1940. Però el Sindicato Nacional del Espectáculo, Grupo de Cinematografía, com que aquests films havien estat venuts a "un cinematografista de Valencia ..." l'any 1938, que més tard en cediria una part a Viñas, no va poder acceptar la reclamació en no haver-hi la documentació pertinent.

Una altra part del material de Catalonia Films, SA aparegué quan Antonijuan, d'Exclusivas Cinematográficas Nacional Films, comunicà, en una carta a Antonio Obregón, la seva intenció d'instal·lar-se com a distribuïdor de pel·lícules, per a comercialitzar un material que li venia Abelardo Bayona Font, propietari dels films *El pago que dan los hijos*, *Una hija de ocasión*, més, precisament, els films de Catalunya.

L'empresa Procines també reclamà part d'aquest material, però el Departamento Nacional de Cinematografía denegà la seva proposta argumentant que el lot de pel·lícules de Catalunya estava en litigi. I ho havia d'estar forçosament, ja que, com pot interpretar-se a través de les reclamacions presentades per més d'una casa, que feien referència a les mateixes pel·lícules, l'exhibidor valencià Abelardo Bayona va vendre les còpies a més d'un comprador a la vegada.

Està clar que estem davant d'un cas de pèrdua d'un material per motius polítics. Catalunya no estava en molt bones condicions econòmiques abans de començar el conflicte, però, com a marca, no desapareix per aquesta causa, sinó per la pròpia història de constitució de l'entitat i pel fet d'haver estat una empresa al servei ideològic de l'esquerra i del catalanisme, tal i com ho fa evident el contingut del material que distribuïa. Els franquistes al·legaren aquestes preteses dificultats per a apropiarse del material i repartir-lo entre els seus adeptes.

Dins d'aquest capítol d'incautacions i recuperacions, és interessant conèixer l'episodi del procés seguit per a posar en circulació el material cinematogràfic incautat al vapor *Jaime II* després de la Guerra Civil, que va ser molt difícil. Entre d'altres, li van ser incautades pel·lícules de la Paramount. Aquesta les reclamà, però el Sindicato Nacional de Espectáculos va resoldre que no era de la seva incumbència retornar els films demanats, si no s'adjuntaven les autoritzacions que donava les "Presas" del Ministeri d'Indústria i Comerç, per a poder negociar la devolució dels films intervinguts a Càdis.

Es donà una variada casuística de reclamacions i de resolucions i, segons les

**"La incautació  
durant la guerra  
tindrà unes  
conseqüències a  
llarg termini que es  
traduiran en un  
reguitzell de  
reclamacions"**

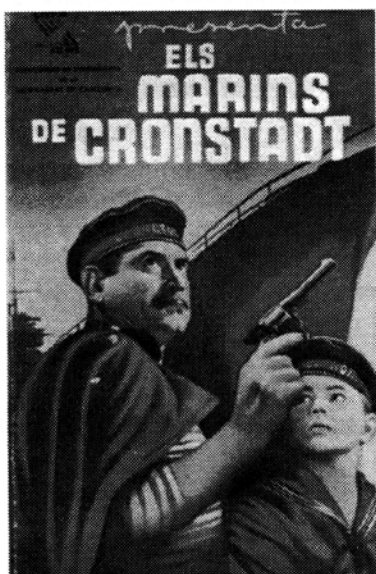


relacions que es tenien amb el nou règim, el resultat variava. Per exemple, la casa Hispano American Films requerí la recuperació del seu film *Éxtasis*, prohibit per la censura, però que volia que estigués en els seus magatzems com a arxiu i "comprovant de negoci", sense intenció d'exhibir-la. El president del Servicio Sindical Nacional de Cinematografía accedí a tal petició, el 21 de maig del 1940, sense gaires complicacions.

Els Artistas Asociados també formularien les seves peticions de recuperació de *La edad de amar*, en poder del Departamento Nacional de Cinematografía. Aquest organisme manifestà que el film havia estat retirat pel capità Alba per a ser distribuït per hospitals i fronts de guerra i que ara constava com a perdut i no es va poder recuperar. També reclamaren *Sorrell e hijo*, que tampoc constava als dipòsits de recuperació del Departamento.

Aquest són alguns dels exemples que evidencien la complexitat del problema. A fi d'establir unes línies generals d'actuació entre l'administració i l'empresa privada, el cap del Departamento Nacional de Cinematografía, convocà, el 31 de gener del 1940, una reunió amb les cases espanyoles Cifesa, Ulargui, Hispania Tobis, Edici, Diana Films, Exclusives Huet, Arte Films, Radio Films i Sice i, dies després, el 7 de febrer, convocà les estrangeres Radio, Metro, Hispano Fox Films, Paramount, Warner Bros, Artistas Asociados, Universal, Ufa i Atlantic.

Un altre problema que tingueren les distribuïdores va ser com havia de retornar a Espanya el material que havien enviat fora en el moment de les col·lectivitzacions. Les cases més afectades per la reimportació de material van ser les estrangeres. L'exemple següent il·lustra el procés seguit: Huet Bousaud, director gerent de la Warner Bros First National Films, presentà al Departamento Nacional de Cinematografía un requeriment de reimportació per a les 6 còpies que abans de la guerra varen ser doblades al castellà i enviades a Marsella sense control de duana, amb la intenció de ser reimportades una vegada acabat el conflicte, exemptes de pagaments aranzelaris.



Cartell de *Els marins de Cronstadt*. Programa de mà cedit per Isabel Teixidó

Per a poder recuperar aquest material, i per a no haver de tornar a pagar drets d'importació i, sobretot, per a no passar censura una altra vegada, a la Warner, com a qualsevol altra marca, li calia presentar tota una sèrie de documents i de testimonis. Va aportar el certificat de duanes de Marsella de 10 caixes de pel·lícules, amb 40 còpies de 12 pel·lícules. A les caixes també hi havia cartells i fotografies publicitàries. Presentà testimonis, com el de l'empresari exhibidor Constantino Fernández Arango, dels cinemes Calderón, Zorrilla i Capitol, de Valladolid, que confirmarà que havia visionat aquest film abans de la guerra.

La Junta Superior de Censura Cinematográfica s'ocupava de dictaminar si els films exhibits en zona "roja" podien o no ser-ho a la zona "nacional" i demanava assessorament jurídic a l'assessoria jurídica del Ministeri de la Governació, que emetria el seu veredict segons el que dictaminava l'article 14 de l'Ordre del 2 de novembre del 1938. Quan es tractava de films importats s'exigia:

- 3 còpies de les factures de l'agència de duanes.
- Els permisos d'importació.
- El document que acreditava el pagament o l'exempció de drets de duana.

Si aquest havia estat expedit per les autoritats republicanes, l'expedient havia de tornar a ser tramitat pel Servei Nacional de Duanes del Ministeri d'Hisenda. És el cas dels films de la Sociedad Anónima de Artistas Asociados, amb permisos d'exhibició obtinguts durant el període republicà i, a més, amb la documentació sobre pagaments aranzelaris cremada a Port-Bou. Li exigiren presentar de nou tota la documentació. O també el cas citat de la Warner pel seu material enviat a Marsella.

La guerra, quant a documentació es refereix, obligà a repetir molts negocis o a donar com a bons alguns altres que no tenien cap tipus de garantia. ■

# EPISODIS DEL TERROR REVOLUCIONARI

JOSEP ESTIVILL I PEREZ

Les investigacions sobre el cinema republicà durant la guerra s'han centrat, fins al moment, en la producció filmogràfica realitzada per les diverses entitats, una recerca necessària, per descomptat, però que deixa arraconades altres qüestions també importants. Una d'elles és la incidència de les pràctiques que van portar a terme els sindicats amb la incautació i gestió de les diverses empreses vinculades a la indústria i el comerç cinematogràfics<sup>1</sup>. Ramón Sala ho ha investigat partint de la informació obtinguda amb el buidatge de les revistes de l'època, les quals, però, rarament explicaven les tragèdies humanes que provocaven. La documentació del període franquista, pel contrari, ens aporta aquesta informació, ja que, un cop acabada la guerra, les noves autoritats posen en marxa diversos mecanismes per depurar les responsabilitats dels professionals durant l'etapa anterior i, com a conseqüència, investiguen tots els possibles delictes comesos<sup>2</sup>.

Un dels organismes importants per canalitzar les investigacions va ser el Tribunal de Responsabilitats Polítiques, un tribunal extraordinari creat el 9 de febrer de 1939 amb la finalitat de represalià la societat civil. A Catalunya, les actuacions tenen lloc des del 2 de juny del mateix any fins al mes de febrer de 1942, amb un balanç, durant aquests tres anys de funcionament, de 10.093 expedients penals i 2.147 de civils<sup>3</sup>.

A partir de la documentació generada pel Tribunal, el present article, fa públic, per primera vegada, un cas concret dels excessos i arbitrietats comesos pels anarquistes durant els primers mesos de la guerra. Es tracta de les represàlies contra el gerent de la seu madrilenya de la Hispano American Films -distribuïdora de les pel·lícules de l'empresa nordamericana Universal- pel fet d'oposar-se a la incautació del negoci<sup>4</sup>. El document que presentem a continuació és la denúncia de la víctima on explica detalladament les penalitats sofertes fins la seva fugida a França, i encara més endavant pel tracte mesquí que suposadament li hauria atorgat el director de la seu de la distribuïdora a Barcelona, persona contra la qual va obrir-se l'expedient judicial.

És convenient de fer algunes observacions sobre el relat. Remarcant, per exemple, que l'objectiu de la demanda és el d'obtenir una indemnització de l'empresa ja que la víctima es considera injustament acomiadada pel director. En el seu moment havia interposat una denúncia davant la magistratura de treball, que li van fallar en contra, i sembla que ara intenta novament obtenir una compensació procedint amb atacs de caràcter eminentment personal. Fins i tot, per denigrar l'encausat el compara en diverses ocasions amb el comportament d'un directiu de l'empresa a l'estranger que és de condició jueva; una referència antisemita que el denunciant devia considerar molt útil de cara a convèncer el tribunal. De fet, ell mateix reconeix que els recursos econòmics no li permeten tramitar la demanda a través de la justícia ordinària i que per això recorre al Tribunal de Responsabilitats Polítiques, la qual cosa explicaria les al·lusions personals incriminatòries contra l'encausat que, en realitat, tenien poc a veure amb el conflicte

<sup>1</sup> Ramón SALA: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Ediciones Mensajero, Bilbao 1993.

<sup>2</sup> Vegeu Emeterio DíEZ: «Guerra Civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid», a *Secuencias*, núm. 6, abril 1997, pp. 23-38; Josep ESTIVILL: «El cinema durant l'ocupació de Barcelona el 1939», a *Serra d'Or*, núm. 460, abril 1998, pp. 76-79.

<sup>3</sup> Pilar BLESÀ: «L'inventari dels expedients del Tribunal Regional de Responsabilitats Polítiques de Barcelona (1939-1942)», a *Arxius. Butlletí del Servei d'Arxius*, nº 5, primavera 1995, pp. 2-5.

<sup>4</sup> Arxiu General del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya, fons "Tribunal de Responsabilidades Políticas", expedient nº 4755.

laboral. Però les acusacions personals no les acceptà el tribunal i la causa, finalment, seria sobreseguda.

També és necessari fer algunes precisions sobre la transcripció del relat, que s'ofereix íntegre però amb algunes correccions de cara a facilitar-ne la lectura i que afecten els accents ortogràfics -en manquen la majoria-, així com els errors deguts a la redacció amb màquina d'escriure -lletres repetides o canviades d'ordre-. S'han mantingut els subratllats però diferenciant-los segons la procedència: els què tenen un traç uniforme van ser fets amb la mateixa màquina d'escriure que la declaració i són indicadors de l'èmfasis de l'autor, i els què tenen un traç puntejat -més escassos- haurien estat realitzats probablement pel tribunal. En nota a peu de pàgina s'han rectificat un parell de datacions clarament errònies. En darrer lloc, aclarir que la identitat del denunciador i la del denunciat es mantenen en l'anonimat i quan el seu nom apareix citat en el text se l'ha substituït per la inicial del primer cognom tancada entre claudàtors.

I ara, presentem ja, finalment, el text íntegre de la denúncia del gerent de la Hispano American Films que ens mostra un dels diversos casos tràgics que es visqueren durant la Guerra Civil però dels què, malauradament, no en sabem encara pràcticament res.

Madrid 15 de Octubre de 1.939

AÑO DE LA VICTORIA

[O.], domiciliado en Madrid calle [...]

EXPONE:

El día 22 de Noviembre de 1.932, llamado por la Casa HISPANO AMERICAN FILMS (PELICULAS UNIVERSAL) entré a prestar mis servicios en la misma, como Gerente.

Al estallar el Glorioso Movimiento, se constituyó en la oficina el comité rojo, el cual me participó que por haberse incautado del negocio corría de su cargo la dirección del mismo, y por tanto debía ausentarme del despacho y abstenerme de acudir al mismo. Me negué a tal pretensión alegando que yo no reconocía autoridad a dicho comité y por tanto seguiría en mi puesto mientras la dirección de la central de Barcelona no dispusiera lo contrario, o por causa mayor y obligada tuviera que abandonar mi puesto. Seguí por tanto asistiendo a mi despacho, aunque sin intervenir en ninguna operación hasta el 6 de Noviembre de 1.939<sup>5</sup>. A la 1 1/2 de la madrugada del 7 de dicho mes, fui sacado de mi domicilio y a pocos pasos del portal fui fusilado. Tres individuos subieron a mi piso, y tres quedaron esperando en la portería. No reconocí a ninguno de ellos. Una de las balas entró por cerca de la sien izquierda, región temporal malar, saliendo por la derecha, y una vez en el suelo oí perfectamente decir "TÍRALE EL DE GRACIA", tiro que me inutilizó el dedo índice de la mano derecha.

Unos individuos me recogieron, y me condujeron a una casa de socorro, donde sin hacerme ninguna cura me trasladaron al Hospital de la Princesa, donde al desnudarme vieron llevaba un escapulario y enfermeras y enfermeros me vejaron e insultaron cruelmente negándose a que fuera operado por ser fascista. Perdí el conocimiento y al recobrarlo me encontré con la cabeza y mano vendadas, desnudo en una cama sin ropas en una sala completamente sola, y con un policía armado a la puerta. Permanecí de esta forma tres días sin que se me diera un vaso de agua.

Gracias al bombardeo de nuestro Glorioso Ejército y después de un mes de permanencia en el hospital, conseguí escapar del mismo y refugiarme en la Embajada de Polonia, evacuado por la misma a Francia el 27 de Febrero de 1.939<sup>6</sup>.

El director de la UNIVERSAL, D. [A.], había huido a Francia en Setiembre de 1.936, y estaba desde esa época en París. A mi llegada a Marsella, llamé inmediatamente a la central de París, y al habla con el señor [A.] me dijo que nada podía hacer sin consultar con el director de la Compañía en Europa Mr. Kusiell, que residía en Londres. Llegué a Marsella sin un céntimo. Esta conferencia con el señor [A.] la celebré a las tres de la tarde. A las 7 de la tarde del mismo día me llamó el Sr. [A.] desde París para comunicarme había celebrado una conferencia con el director Mr. Kusiell y éste le había dicho me trasladara yo a París.

---

<sup>5</sup> Es tracta d'un error en la redacció, ja que evidentment es refereix a l'any 1936.

<sup>6</sup> Error en la redacció; es refereix a l'any 1937.



**"A partir de la documentació generada pel Tribunal de Resposabilitats Polítiques, el present article, fa públic un cas concret dels excessos i arbitrarietats comesos pels anarquistes"**

Llegué a París sumamente débil y grave a consecuencia de la sangre perdida, de los sufrimientos pasados, y la falta de alimentos durante mi estancia en la Embajada, el Sr. [A.] me comunicó que como la Universal de París nada tenía que ver con la Universal de España, no podían sufragar mis gastos y por tanto tenía que salir a los dos días para España. Le expuse que no me encontraba con fuerzas para realizar ese viaje, y necesitaba por lo menos ocho días para reponerme negándose a ello el Sr. [A.]. Afortunadamente desde Londres llamó a conferencia el director Sr. Kusiel, quien expuso al Sr. [A.] que salía para París, que quería verme y por tanto que esperara su llegada en París.

El director Sr. Kusiel, judío, pero más humano que el Sr. [A.] dijo a éste que yo me quedara en París el tiempo que creyera yo necesario para reponerme. Le dio órdenes para que me diera una asignación diaria, y que cuando regresara a España, se me dieran los sueldos que no había devengado durante mi estancia en Madrid, y que siguiera cobrando mi sueldo, y estableciera mi residencia en La Coruña como Delegado de la Universal en la zona liberada. El Sr. Kusiel me atendió y obsequió espléndidamente los dos días que estuvo en París.

Yo permanecí diez días en París. Dormía en el Hotel D'Orient, Boulevard Friedland, en el mismo en que se hospedaba el Sr. [A.], y comía y cenaba en el restaurant Borrás, rue de Montmartre. El Sr. [A.] no me dio ni un solo céntimo. El primer día a partir de la marcha de Mr. Kusiel me dijo al sentarnos a comer en el restaurant Gaste V. en comer lo menos posible, a fin de tener economizado dinero por si su mujer sale de la zona roja pueda con ello ir a reunirse con Vd. Yo que estaba hambriento, y me parecía un sueño el comer pan blanco y ver los platos del menú, me pareció de tal crueldad esa indicación, que le dije, ¿pero es que la Universal no me hará un préstamo a cargo de mis sueldos para atender a mi mujer caso venir a Francia evacuada? a lo que me replicó: La Universal no le anticipará a Vd. ni un solo céntimo, y si no tiene Vd. dinero, y su mujer llega a Francia, se quedará en la frontera o regresará a la zona roja. Esto más que cruel era inhumano, y comparé la conducta de Mr. Kusiel, judío, con el Sr. [A.].

En vista de ello, cuando leía el menú en el restaurant escogía el plato más económico y me privaba de comer más pan que el estrictamente necesario. Ignoro cual fue la asignación que el Sr. Kusiel ordenó se me diera, el Sr. [A.] no me daba absolutamente nada, y él pagaba los gastos de mi comida y cena. No podía desayunarme por falta de dinero. Así permanecí 10 días. No conocía París. Por la mañana me iba a la oficina hasta las 12, que me iba al restaurant, y en él me quedaba hasta las 7 de la tarde para cenar, pues sin un céntimo no podía ir a ninguna parte, y estaba demasiado débil para andar por las calles de París.

Cuando salí para España, me dijo el Sr. [A.] tenía economizados 600 francos. Salí con billete de 3ª hasta la frontera española.

En Mayo de 1.937 salió mi mujer de Madrid, y en Cerbere se puso al habla con el Sr. [A.], quien le dijo que por giro telegráfico le enviaba 300 francos, y que cogiera un billete de 3ª hasta San Juan de Luz donde yo la recogería.

El Sr. [A.] permaneció en París hasta el mes de Agosto de 1937, teniendo 32 años y estando su quinta a punto de ser llamada.

Cuando el Sr. [A.] llegó a La Coruña, se negó a pagar ninguna de las cantidades que yo había pedido prestadas para atender a mis más imperiosas necesidades, y de los 300 francos que se había retenido solo me podía devolver 87 porque el resto lo había invertido en telegramas, conferencias y gastos de giro.

El 20 de abril llegué a Madrid. El Sr. [A.] me había escrito el 4 de Marzo diciéndome tuviera mis cosas preparadas para entrar en Madrid con las tropas el día de su liberación para hacerme cargo de mi puesto. Me presenté en mi oficina, y me encontré con que desempeñando mi puesto

estaba un señor que había sido designado por el comité rojo de Barcelona, y confirmado por el Sr. [A.].

El Sr. [A.] tuvo que realizar viajes a París, y no pudo hablar conmigo hasta el mes de Junio. Celebramos una entrevista y en ella me comunicó que no necesitaba mis servicios, y que me trasladaba a Barcelona, sin mi comisión y con 150 pesetas de sueldo a la semana. Me negué a aceptar tal proposición, y entonces me propuso el mismo sueldo, pero sin comisión. Al preguntarle cuál sería mi ocupación en Barcelona, me dijo que me mandaba allí sólo para que no me muriera de hambre.

Como hay una disposición del Generalísimo, en la que se ordena que todos los empleados tienen que ocupar el mismo puesto que ocupaban el 18 de Julio de 1.936, y como el factor principal de mis emolumentos era la comisión (yo tenía 200 pesetas semanales y el 1 % de la comisión), aconsejado por un amigo mío abogado, me negué a aceptar esa oferta, exigiendo la reposición en mi puesto y las razones del porque prescindía de mis servicios, negándose a todo, por lo cual acudí a la Magistratura del Trabajo que se declaró incompetente.

Simultáneamente acudí al Sindicato, hablando con los Sres. Fernández Cuenca y Gómez Miravé, quienes ofrecieron ocuparse de mi asunto pero nada se hizo.

Como no tenía otra solución que los tribunales ordinarios, intenté reclamar por este conducto, pero tuve que desistir ante los gastos tan enormes que ello representaba y que no podía sufragar.

En vista del desamparo en que me encontraba, acudí a mi amigo D. Julio Muñoz de Aguilar, Jefe de la Casa Civil de S. E. quien transmitió mi demanda al Subsecretario de Prensa y Propaganda, y éste al Sindicato, quien tampoco hizo nada y se limitó a enviarme al departamento jurídico del servicio de defensa del trabajo. En esta delegación me han pedido toda mi documentación para entablar un pleito de mayor cuantía contra la Universal.

Quiero hacer constar lo siguiente: Cuando yo llegué a París, estaba allí D. Luis Colom, Gerente de la Universal de Valencia, perteneciente a Izquierda Republicana y muy significado por sus ideas y actuaciones revolucionarias, y que ignoro porque causa tuvo que salir para Francia. Este señor mereció todo el amparo y toda la protección del Sr. [A.], hasta el punto de que no pudiendo regresar a España por su actuación política, el Sr. [A.] lo colocó en la Universal de París con un buen sueldo, y hoy este señor está de Gerente de la Universal en Argel.

Yo he cobrado mis sueldos hasta el 22 de Julio de 1.939, pero se me adeudan mis comisiones desde el 1º de Mayo de 1.936, de las cuales no he percibido ni un sólo céntimo, y a las cuales tengo derecho, y el Sr. [A.] se negó a abonármelas cuando se las reclamé.

Debo también hacer constar que en mi entrevista con el Sr. [A.] cuando le manifesté que no podía aceptar su oferta de traslado, y que la Magistratura de Trabajo resolvería, me contestó que me haría todo el daño que pudiera.

Yo he defendido hasta con mi vida el puesto que la Universal me había confiado hasta el punto de cuatro empleados de mi oficina están detenidos como cómplices en mi fusilamiento frustrado. El Director de la Universal ha correspondido a mi sacrificio condenándome a no comer en París, cuando allí llegué medio muerto, y a dejarme sin destino al liberarse Madrid, ya que el sabía la imposibilidad en que yo me encontraba de irme a Barcelona, y menos en condiciones inferiores de sueldo y de categoría.

Tengo 60 años, y tengo derecho a ser repuesto en mi cargo, y como ésto no lo puedo aceptar, y me encuentro sin colocación, pido que se me indemnice en forma que me permita vivir, ya que por mi edad es muy difícil que pueda colocarme.

Todos los elementos cinematográficos conocen mi actuación al frente de la casa FOX desde junio de 1.924 hasta Agosto de 1.932, y en la UNIVERSAL desde Noviembre de 1.932 hasta la fecha. Tengo pruebas de que al frente de esta última Casa, el negocio ha ido aumentando de año en año y no hay ninguna razón ni motivo justificado para que se haya prescindido de mis servicios. ■

# L'ESPOIR I SIERRA DE TERUEL

## UNA ADAPTACIÓ CINEMATogrÀFICA ESPECIAL

JOAN MANEL MAIGI BARREDA

El cinema, ja des dels seus mateixos orígens, ha utilitzat la literatura com a font d'inspiració. Les adaptacions cinematogràfiques de relats escrits, tant freqüents al llarg de la història del cinema, han estat molts cops motiu de controvèrsia per la major o menor semblança amb l'original, per la transversació de les idees de l'obra escrita, etc. Quan tractem d'analitzar *L'Espoir* i *Sierra de Teruel*<sup>1</sup>, hem de tenir en compte dos factors importants. El primer, no massa corrent, és que l'autor de la novel·la i el del film són la mateixa persona. En segon lloc, hem de parlar de dues obres diferents, l'adaptació cinematogràfica de la novel·la de Malraux és una adaptació molt lliure. *Sierra de Teruel* és una obra nova en molts sentits i sols s'emparenta amb *L'Espoir* en una part de la trama argumental, extreta d'alguns passatges molt concrets d'aquesta.

### 1. NOVEL·LA/PEL·LÍCULA

*L'Espoir* és una obra immensa. La quantitat de situacions i de personatges és molt gran. Per tant, la seva adaptació literal al cinema era absolutament impossible. La novel·la ens ofereix una àmplia visió dels primers mesos del nostre conflicte civil, des de la sufocació dels intents d'aixecament a Barcelona i Madrid, passant pel llarg setge de l'Alcàsser de Toledo, la posterior desbandada dels republicans de la ciutat, fins a les dures batalles de principis de 1937 a Guadalajara i el Jarama, a part de constituir una bona crònica de les primeres forces aèries republicanes. La pel·lícula, en canvi, es centra en uns esdeveniments molt concrets que tenen lloc en una zona de front no excessivament activa -en aquells mesos, la màxima activitat de la guerra girava a l'entorn dels intents franquistes per conquerir Madrid, defensada aferrissadament pels republicans-. L'anomenada "batalla de Terol" a la que fa referència Malraux no foren sinó una sèrie de combats menors que no s'han de confondre amb la gran ofensiva republicana dels mesos de desembre de 1937 i gener de 1938. Per tant, la pel·lícula, en contra de l'intent de la novel·la de constituir una extensa visió de la Guerra Civil a partir, bàsicament, dels fets històrics més rellevants, ens descriu un seguit d'accions puntuals, gairebé anecdòtiques: els intents de resistència contra l'avanç dels nacionals per part de la població d'un petit poble de la zona de Terol, el bombardeig d'un pont i d'un aeròdrom franquista, els pertinents combats aeris,... Malraux en cap moment ens vol oferir una cinta bèl·lica de grans gestes guerreres, ni descriure els principals episodis del conflicte.

És evident que, a part de les grans dificultats tècniques del rodatge, l'escriptor francès sabia que el llenguatge cinematogràfic era diferent del literari. Tots dos pretenen transmetre al lector o espectador una història, un relat, però el mitjà que tenen per a fer-ho és diferent. La narrativa s'expressa a través de la paraula, del diàleg o de la ment. En canvi, el cinema ho fa bàsicament d'una forma visual, per mig de les imatges i la paraula que no deixa de ser un complement. El film no inclou les profundes discussions filosòfiques sobre la vida, la mort, sobre la nova situació que la revolució i la guerra havia encetat, sobre les diferents postures davant els fets. Per una part és lògic, donada la limitació temporal d'un film convencional, però, a més, això ens porta a pensar que les pretensions de la pel·lícula i de la novel·la no eren les mateixes. La novel·la, a part de constituir

<sup>1</sup> En tot el text, per fer referència al film, utilitzaré únicament el seu títol original *Sierra de Teruel*, eludint el nom definitiu *-L'Espoir (Sierra de Teruel)-* per evitar possibles confusions amb la novel·la.



una amplíssima crònica de l'inici de la Guerra Civil, va més enllà, plantejant-se problemes intel·lectuals, polítics, humans. En canvi, *Sierra de Teruel* és, tot i que amb notables peculiaritats, una pel·lícula de propaganda, interessada més per l'impacte visual. Els grans temes de l'obra de Malraux, com ara la mort o la fraternitat, són, simplement, plasmats en imatges.

### 2. ESTIL NARRATIU DE L'ESPOIR I SIERRA DE TERUEL

Una de les principals característiques de l'estil emprat per Malraux a *L'Espoir* és la combinació de duríssimes escenes d'acció, descrites amb un realisme i una minuciositat excel·lents, amb passatges plens de debats de caire intel·lectual. És el ritme que l'autor francès imprimeix a la seva obra. Un ritme constant que ens apropa als esdeveniments d'aquella Espanya del 1936-1937 en dos fronts. Per una part, les descripcions de la forma externa dels fets, amb tots els episodis de violència generada i, per l'altra, les reflexions més profundes, anteriorment comentades, sobre aquells esdeveniments històrics, així com, també, una reflexió sobre conceptes filosòfics. Per tant, Malraux dona a *L'Espoir* un ritme frenètic en els capítols d'acció, ritme que es veu pausat pels passatges de diàleg. Aquestes pauses, però, només ho són a nivell d'acció física, ja que constitueixen, a nivell intel·lectual, un vast basament d'idees i reflexions de l'autor.

**"Les adaptacions cinematogràfiques de relats escrits han estat molts cops motius de controvèrsia per la major o menor semblança amb l'original"**

El film segueix aquesta estructura, alternant escenes d'acció amb escenes més pausades, de diàleg, però mancades de la força intel·lectual de les que apareixen a *L'Espoir*. A *Sierra de Teruel*, els diàlegs no van més enllà de la simple planificació de l'estratègia a seguir en la següent escena d'acció, diàlegs superficials relacionats estrictament amb la trama argumental.

### 3. ESTRUCTURA

On també trobem una estreta relació entre el film i l'obra literària és a la estructura. La novel·la presenta una gran successió d'escenes juxtaposades, donant-se una gran importància a la configuració final que'ls hi dona l'autor<sup>2</sup>. En certa

manera, Malraux proporciona a la seva novel·la una estructura que no se separa massa del llenguatge cinematogràfic i alguns crítics l'han associat als muntatges del cinema soviètic dels anys vint i, especialment, d'Eisenstein<sup>3</sup>. El muntatge de *Sierra de Teruel* també veurà truncada la seva linealitat amb aquesta juxtaposició de diferents escenes, trencant la continuïtat narrativa clàssica. Però la vasta extensió de la novel·la permet a André Malraux donar-li una major coherència, una visió de conjunt molt més àmplia, fet que a la pel·lícula es queda una mica indefinit. Entre les diferents seqüències, per suplir aquest problema, s'introdueixen una sèrie de cartells explicatius. S'eviten així possibles desorientacions dels espectadors i es connecten els dos fils argumentals principals: la fugida dels milicians de la ciutat ocupada pels nacionals i els preparatius per resistir en els pobles encara no ocupats, per una part, i, per l'altra, el bombardeig de l'aeròdrom enemic i del pont amb el rescat final dels aviadors abatuts. És precisament la voladura del pont l'únic element que connecta, dins l'argument, les dues històries. Per aquest motiu són necessaris els cartells explicatius.

Una diferència significativa entre el film i la novel·la és el final. L'últim capítol de *L'Espoir* amb prou feines arriba a les tres pàgines. A *Sierra de Teruel*, la seqüència final es perllonga molta estona, i pren un protagonisme especial, constituint-se en un intens homenatge a aquells herois anònims que lluitaven per un ideal de justícia. No obstant, hi ha relació entre els dos finals. Tots

<sup>2</sup> José María FERNÁNDEZ CARDO: <<Introducció>>, a *L'Espoir* d'André Malraux, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, pp. 26-27; on parla de l'estructura narrativa de Malraux, comparant-la amb la pròpia del cinema.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ, op. cit., p. 62.

dos s'allunyen de la guerra, es torna a una relativa sensació de pau -a la novel·la, Manuel camina pels destrossats carrers de Brihuega, ja reconquerida en el transcurs de la batalla de Guadalajara. Allí la música esdevé protagonista d'uns moments en que la vida sembla refer-se estranyament entre els munts de runes. I l'esperança per a la República continua oberta. A *Sierra de Teruel* el final també s'allunya dels combats, mentre sona la música de Darius Milhaud. Però aquí, l'esperança es troba en cada rostre dels pagesos que segueixen el descens i en la fraternitat de tot el poble.

#### 4. L'ARGUMENT I EL GUIÓ

L'adaptació d'una narració literària al cinema pot generar, en molts casos, conflictes entre escriptors, guionistes i directors. En el cas que analitzem no ens trobem amb aquests problemes, ja que l'autor de la novel·la i el director-guionista del film són la mateixa persona. A *L'Espoir Sierra de Teruel* podem parlar d'una fidelitat sols parcial al text. Malraux utilitza el capítol I.3 de la tercera part del llibre -*L'esperança*- per proporcionar al film el seu fil argumental, però hi afegeix diferents escenes extretes d'altres fragments del llibre, més algunes que estan escrites expressament per a la pel·lícula.

La novel·la s'estructura en capítols curts -tot i que l'utilitzat per Malraux com a base és un dels més llargs, amb més de trenta pàgines-. Per aquest motiu, l'escriptor francès necessitava incorporar noves escenes per donar més consistència a la trama argumental. D'aquesta manera, el film s'inicia amb una seqüència que pertany al final del capítol I.5 d'*Exercici d'apocalipsi*: l'aterratge forçat del bombarder i la mort de Marcelino. Al guió, però, s'hi va afegir un discurs d'homenatge a l'aviador mort i la presència de tot un seguit de personatges del poble que obren la tendència del film a mostrar personatges populars dotats d'un realisme caravaggià. A *L'Espoir*, Malraux ja mostra un interès important per descriure els trets físics dels seus personatges, els rostres, els seus cossos. Però és a *Sierra de Teruel* on l'aspecte físic dels personatges del poble pren una major rellevància, amb els seus rostres curtits pel treball dur, pels més de dos anys de guerra i sofriment. L'expressivitat d'aquells rostres supera àmpliament les descripcions físiques del llibre.

Altres escenes extretes de diferents parts del llibre són les proves a les que es sotmet Schreiner, l'antic pilot alemany que ja no es pot posar al comandament de cap avió degut al deteriorament de la seva vista, recollida en el capítol II.3 de *La il·lusió lírica* i la destrucció del canó dels nacionals envestit per un cotxe, extret del capítol I.2 de *La il·lusió lírica*.

#### 5. ELS PERSONATGES

Els personatges que Malraux crea per a *L'Espoir* no presenten uns caràcters psicològics massa marcats. L'autor està més interessat en representar la realitat i els personatges no van gaire més enllà de ser un recurs per fer-ho. D'aquesta subordinació dels personatges a la història, n'és un bon exemple Manuel, el personatge que obre i tanca la novel·la. El personatge té una evolució similar a la que Malraux pretén donar a la situació de les forces republicanes. Al principi, Manuel, és un simple tècnic de so d'uns estudis cinematogràfics. Tot i ser membre del Partit Comunista, la seva situació social sembla prou bona. A l'esclatar la guerra, és un revolucionari entusiasmat, ple de sentiments però que evoluciona vers una sorprenent capacitat per controlar les seves emocions i arribar a ser un gran cap militar. De la mateixa manera evoluciona la situació política i militar a la República: d'un inici "apocalíptic", de columnes de milicians desorganitzades a una disciplina i un exèrcit popular plenament instaurats<sup>4</sup>.

Alguns dels personatges, no obstant, semblen tenir trets autobiogràfics del propi André Malraux<sup>5</sup>. N'és un exemple en Garcia, present en bona part dels debats sobre idees importants. És un intel·lectual idealista que evita l'adhesió a partits en concret per considerar que cap d'ells porta a terme aquest ideal d'una manera absoluta. Segons Chistianne Moati "encarna un ideal amb el que l'autor s'esforça encara en ser-li fidel"<sup>6</sup>.

(passa a la pàgina 32)

---

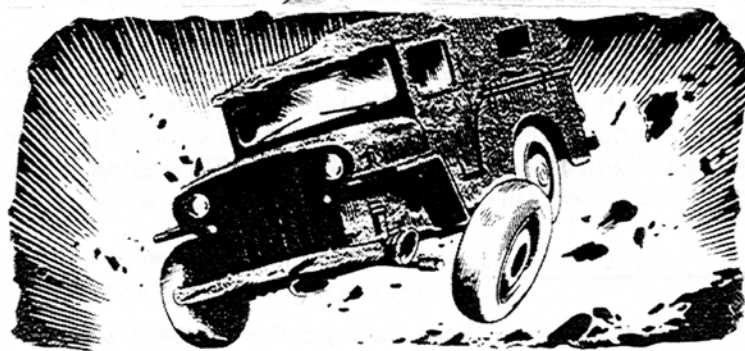
<sup>4</sup> Lucien GOLDMANN: *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, París, 1964. p. 230.

# EL ZOÒTROP

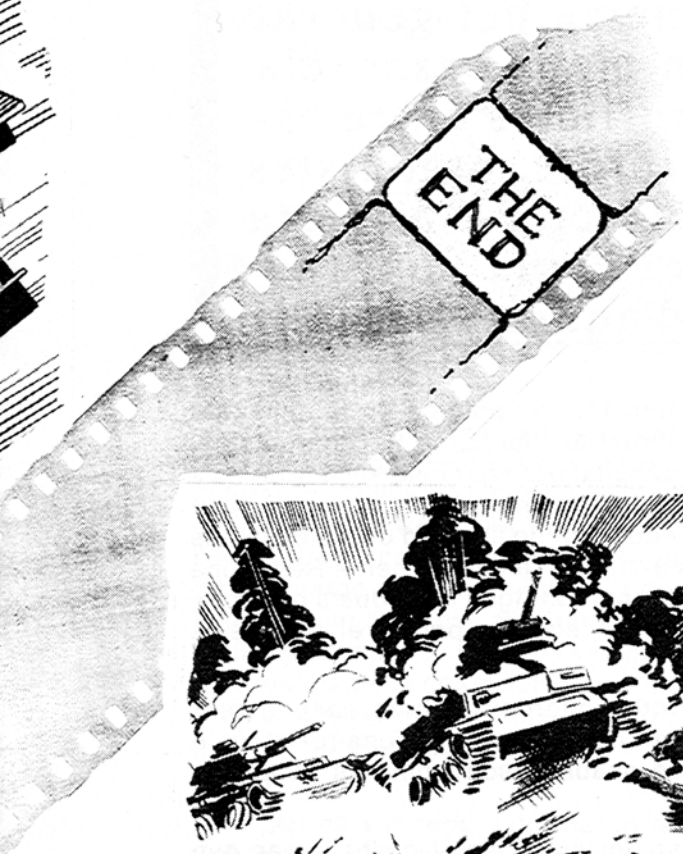
*una mirada al passat*



Collage realitzat a partir de dibuixos de "HAZAÑAS BÉLICAS" i "RELATOS DE GUERRA" (Editorial Toray, Barcelona, 1967-1970)







De sobte m'he posat un xic transcendent... Buscant i triant acudits, notícies per a l'efemèride i altres imatges idònies per a confegir un conjunt adient per a donar forma a la mirada al passat que es proposa aquesta secció

-EL ZOÏTROP-

el contingut monotemàtic d'aquest número del nostre butlletí m'ha invaït la ment i, tot d'una, m'he sentit incapaç de fer-hi broma. Així, doncs, amb aquesta composició gràfica pretenc aportar el meu granet de sorra -més sorra que granet-, per tal de contribuir a transmetre un clar (?) missatge, suposadament pacifista.

Una pretensió, ho reconec, força utòpica i, també, segurament petulant. Però, si més no, és el meu sincer desig, nascut en un neguitós somni d'una nit de preestiu... Sorry!!.

GINTHONY



(ve de la pàgina 29)

Hi trobem altres dos personatges en els que podem trobar un reflex de l'autor. Es tracta de Magnin i Scali. El primer és, a *L'Espoir*, el responsable dels primers esquadrans d'avions republicans. En certa manera, s'està reflectint la imatge del propi Malraux com a cap de la "Escuadrilla Espanya"<sup>7</sup>. Finalment, Scali té un caràcter premonitori de la evolució política i artística de Malraux en la seva vida real. És un expert en història de l'art. Cal recordar que a partir de la Segona Guerra Mundial, l'escriptor francès es va centrar a les investigacions sobre història de l'art.

L'escriptor francès també utilitza els personatges per dibuixar amb força nitidesa el panorama polític al territori republicà durant els primers mesos del conflicte. Per una part, trobem als comunistes, paradigma de la capacitat organitzativa, de l'ordre i, també, de la obediència cega a les directrius del partit. Els anarquistes, per altra banda, tenen molta força d'acció inicial, però poca capacitat per anar més enllà. Enemics de l'ordre i la subordinació són un bon exemple del que Malraux anomena apocalipsi o esclat revolucionari inicial. Finalment, trobem als catòlics. La seva capacitat de lluita i d'organització és bona, però sovint es senten desbordats pels esdeveniments al trobar-se lluitant per la República al costat dels seus enemics<sup>8</sup>. Goldmann fins i tot afirma que els personatges individuals no tenen importància. Són els grups -comunistes, anarquistes i catòlics- els que porten el pes de la narració<sup>9</sup>.

Al film, aquesta separació en tres grups es produeix de forma diferent. Trobem, per una part, els milicians, intentant escapar de la ciutat ocupada pels nacionals o organitzant una resistència desesperada en els pobles. Per altra part, els aviadors, que acaben esdevenint els principals herois de la història. Finalment, hi ha la massa popular.

Els personatges individuals tampoc tenen un pes massa decisiu al film. No n'hi ha cap que destaquí especialment. Evidentment, no es tracta de personatges massa treballats. Potser en aquest aspecte, Malraux aconsegueix donar a *Sierra de Teruel* un realisme sense precedents als films de propaganda bèl·lica, apropant-se a la realitat, allunyant-se de les típiques cintes bèl·liques tant popularitzades posteriorment per Hollywood, plagades d'herois amb cares boniques i lleugerament brutes.

Les crues imatges del film, són un magnífic epíleg al retrat que l'escriptor francès fa de la nostra Guerra Civil en la seva novel·la *L'Espoir*. Tota la duresa de les paraules del text apareix reflectida visualment a *Sierra de Teruel* i constitueixen -totes dues- un dels més importants testimonis del conflicte. ■

**"L'adaptació d'una narració literària al cinema pot generar en molts casos, els conflictes entre escriptors, guionistes i directors. Aquesta pel·lícula no és un d'aquests casos"**

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ, op. cit. p. 68.

<sup>6</sup> Christianne MOATTI: <<Les personnages de *L'Espoir* ou les hommes "matière des incendies" de l'Histoire>>, a *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, març-abril de 1981, p. 206.

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ, op. cit. p. 69.

<sup>8</sup> Aquesta diferenciació la fa Lucien Goldmann, op. cit., p. 66. Goldmann, parla de la poca importància que tenen els personatges individuals, contràriament al gran pes dels tres grups citats.

<sup>9</sup> GOLDMANN, op.cit. p. 66.

# TIERRA DE TODOS<sup>1</sup>

## CINEMA I GUERRA CIVIL EN TEMPS DEL FRANQUISME

JORDI FELIU I NICOLAU

Aviso que aquest article no s'acaba amb un "happy end", un final feliç. S'acaba amb el plantejament d'una paradoxa de sempre, dins un règim polític totalitari repressiu :

- resistència clandestina ?
- resistència per la via legal ?

Com que aquí es tracta de parlar d'una experiència personal concreta en el camp del cinema viscuda els anys 50-60 cal fer prèviament un "flash-back" orientatiu indispensable.

L'any 1955 el Cine-Club Universitario de Salamanca convocà unes "Conversaciones" sobre el cinema espanyol que, certament, varen fer forrolla. L'historiador més recent d'aquelles converses, Martínez-Bretón, en diu textualment: "... en ellas, ni los descendientes del 18 de Julio (1936) esbozaron arrogancias políticas, ni los desheredados de esta fecha esgrimieron artes revanchistas. El diálogo fue posible. La denuncia provocó la unión"<sup>2</sup>.

Queda clar que les Converses de Salamanca (1955, en ple franquisme) foren insòlites. Només cal recordar els cinc punts en que Juan Antonio Bardem<sup>3</sup> va concretar les cinc negacions al cinema espanyol de l'època : "Políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico"<sup>4</sup>.

En els tres anys subsegüents, -1956-1958- i a partir del XXè Congrés del Partit Comunista de la Unió Soviètica, que significa l'inici de la superació de l'estalinisme, el PCE i el PSUC consecutivament, aprovaren a França una proposta per al conjunt de l'Estat espanyol, una mena de "manifest-programa", envers la fita de la "reconciliació nacional", o sigui, la necessitat de superar la divisió entre els vencedors i els vençuts a la Guerra Civil.

Fins aquí el "flash-back" i, a continuació, el testimoniatge de l'experiència personal viscuda pel signant d'aquest article conjuntament amb en Josep Maria Font Espina, tàndem



Anunci del film *Tierra de todos* al diari *Madrid*

<sup>1</sup> Fitxa: *Tierra de todos* (1961) / Director: Antonio Isasi Isasmendi / Guió: Josep M<sup>a</sup> Font Espina i Jordi Feliu Nicolau / Fotografia: Francesc Marin / Intèrprets: Montserrat Julió, Manuel Gallardo, Fernando Cebrián, Empar Baró.

<sup>2</sup> J. M<sup>a</sup> GARCÍA ESCUDERO: *Mis siete vidas*, Planeta, Barcelona, 1995, p. 237.

<sup>3</sup> Juan Antonio Bardem: *Muerte de un ciclista*, èxit de crítica i públic al Festival de Cannes del mateix any 1955.

<sup>4</sup> Atenció als possibles optimistes: el règim franquista seguia essent totalitari i repressor. Només cal una ullada als historiadors fiables.



**"Les gestions davant la Censura foren molt difícils, tot i que hi havia funcionaris de tendències clarament «aperturistes»"**

laboral excel·lent durant el període 1960-1966.

En paral·lel amb els fets esmentats, i al marge però de cap contacte directe o indirecte amb els seus protagonistes, en Pep (Font Espina) i jo en diverses ocasions havíem reflexionat sobre el tema "reconciliació". Recordàvem, però, l'experiència del propi Bardem amb el seu film *La venganza* i els maldecaps greus que va tenir amb la Censura, malgrat la relativa (molt relativa) llum verda que el Règim semblava concedir a Bardem dins d'aquella ambigüitat buscada per a demostrar a l'exterior que a Espanya el film de qualitat i d'"idees" era respectat i podia exportar-se. Recordàvem, doncs, en Pep i jo que en principi el film d'en Bardem no es titulava *La venganza* sinó *Los segadores*, i que els seus diàlegs contenien frases tal com "todos somos segadores de una

misma mies", "la tierra es grande, cabemos todos en ella", "hemos de perdonar, vivir juntos...". Òbviament, era un film en clau, i aquesta clau era la circumstància política.

En Pep i jo rumiàrem bé el repte i vàrem decidir que, malgrat tot, tiràriem endavant el nostre intent. D'aquesta decisió en sortí un guió titulat *Tierra de todos*. La nostra història, que vam crear i recrear durant molt de temps, es desenvolupava durant la Guerra Civil, de manera que agafàrem "el toro per les banyes".

Heus aquí l'esquema argumental: Dues patrulles, una republicana, l'altra franquista, s'enfrontaven per atzar en "terra de ningú" i d'aquesta topada en quedaven tan sols dos sobrevivents, un de cada bàndol. S'esdevenia una forta tempesta i els dos soldats, per camins diferents, perduts en mig del temporal, coincidien en un mateix refugi, una masia aïllada del front en plena maltempada. Dins la masia: uns avis i dues dones joves. Una d'elles, embarassada i en estat avançat.

La situació ens semblava excel·lent per a plantejar un "cara a cara" dialèctic entre els dos enemics. Vàrem dividir el guió en quatre parts, molt denses, subtítulades així:

- 1 - Dos enemics
- 2 - Dos soldats
- 3 - Dos homes
- 4 - Dos amics

Certament, eren dos homes, si no amics almenys solidaris, aquells dos soldats, abans enfrontats cegament i que, ara, en el clímax del guió, portaven la dona encinta en una improvisada llitera envers un poblet amagat en un tombant de la vall on un ancià metge esperava atendre-la.

Llavors, a mig camí, s'iniciava un duel d'artilleria que agafava de ple els fugitius. Enmig de les explosions, el desenllaç: els dos soldats morien, protegint amb els seus cossos la dona. S'anava fent un estrany silenci i la càmera, lentament, s'aproximava al forat de l'obús a l'interior del qual havia relliscat la llitera amb la dona.

La càmera s'aturava a pocs metres de l'embut sense veure's l'interior. I, de prompte, el xiscler ple de vida d'un nadó inundava l'enquadrament.

Bé, la gestió davant la Censura fou molt difícil. Cal dir que, al mateix temps, hi havia funcionaris entusiasmats, com aquell qui aviat seria el nou Director General de Cinematografia, José María García Escudero, persona molt culta i intel·ligent, cinèfil convençut i de tendències clarament "aperturistes". Havia escrit diversos llibres d'assaig sobre cinema i, en un d'ells, dedicat al cine social (*Cine social*, Taurus, Madrid, 1958) tancava el darrer capítol analitzant els nostres films de cine amateur com exemple de futur<sup>5</sup>. D'altra banda, el director i productor Isasi Isasmendi, que tenia una petita empresa de producció afincada a Barcelona, va moure's al més alt nivell a Madrid. Estava enamorat del projecte, del nostre guió, i no volia cedir. Tenia al seu costat un coproductor que s'autoqualificava de "peso pesado", protegit pel Règim (Cesáreo González, propietari de Suevia Films). Potser aquí estava la desgràcia. La pel·lícula es va fer, l'Isasi la va

fer força bé. Però... amb entrebancs de Censura en quant a imatge, a indumentària militar de l'Exèrcit Popular republicà ("los rojos no pueden vestir uniforme"), a expressions de rostre ("el cabecilla de los rojos debe poner cara de miedo"), s'hagueren de fer rodatges nous, i a diàlegs... només cal un exemple: la seqüència clau en què els dos soldats, dins la masia, aïllats de la guerra per la tempesta arribaven a dialogar i intentaven aclarir cadascun d'ells el perquè de la lluita, de manera que, lentament es produïa una estranya aproximació ideològica... Aquesta seqüència desaparegué totalment de la pel·lícula.

També desaparegué un projecte insòlit, impossible en aquella època: la versió catalana del guió, publicada en forma de llibre, traduïda pel poeta i escriptor Joan Oliver (Pere Quart).

Fent balanç i tornant al principi. Dictadura represiva: Resistència clandestina? Resistència per la via legal? Dos exemples: En el primer cas, l'opuscle clandestí, anònim. En el segon cas, la publicació sotmesa a Censura, intentant filtrar el missatge entre línies, amb llenguatge críptic. Les revistes *Triunfo*, *Destino* i *La Codorniz* (anys 60-70), multades i suspeses periòdicament en foren mostres característiques.

Així, qui manipula a qui? Qui fa el joc a qui? La Censura juga contra l'oposició. L'oposició juga contra la Censura. A qui beneficia més cadascun dels dos models d'oposició (model clandestinitat i model legalístic)? La paradoxa està servida. Potser la millor resposta (aproximada) seria: sempre hi haurà pros i contres. Sumem els "pros" de los dues maneres de fer oposició: l'expressió clandestina i l'expressió per la via legal. Conclusió: fer oposició des de tots els fronts intercomunicats. D'aquesta manera sempre hi haurà collita. El dossier sobre *Tierra de todos*, -crítics, estudis, assajos-, així sembla acreditar-ho. ■



Anunci de la pel·lícula *Tierra de todos* a la revista *Noche y día*

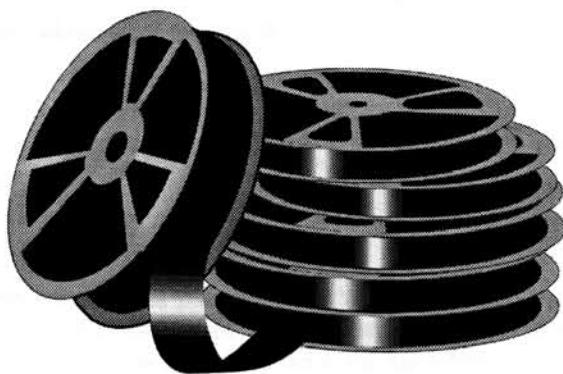
<sup>5</sup> Com han reconegut públicament Joan Francesc de Lasa, Romà Gubern, Pilar Miró i altres persones "fora de tota sospita" i de criteri provadament rigorós, crec sincerament que José M<sup>a</sup> García Escudero constitueix un personatge singular i en determinats moments excepcional, dins del franquisme: doctor en Dret i llicenciat en Ciències Polítiques, "letrado de las Cortes", notari, tinent coronel i després general del Cos Jurídic de l'Exèrcit de l'Aire (amb obres elogiades internacionalment), periodista, autor de llibres (més de trenta) sobre temes històrics, religiosos i cinematogràfics, inscrit de ple en la línia de crítica i apelació a l'evolució del sistema (franquista) "des de dins"... Director General de Cinematografia 1962-1967. Silenciat o maltractat masses vegades per uns i per altres, crec que mereix un respecte i una consideració des de la diferència de bàndol i, com sempre, i com tothom, des d'uns pros i contres de principi. Uns pros i contres, però, sempre dins d'una actitud d'autocrítica política, cultural i religiosa. Finalment, un fet de debò significatiu: J. M<sup>a</sup> García Escudero fou el Jutge Instructor contra els realitzadors de l'intent de cop d'Estat del 23-F (1981).



# CINESA

A  
*Paramount* / UNIVERSAL  
COMPANY

**Participa en la recerca i recuperació  
del patrimoni cinematogràfic**



---

**CINES MAREMÀGNUM • ALEXANDRA • ARKADIN**

**ASTORIA • BAILÉN • BALMES • FLORIDA**

**MONTECARLO • WALDORF • CINES MONTIGALÀ**

**CINEMES SANT CUGAT • CINES LA FARGA**

BARCELONA · MADRID · ZARAGOZA · SEDAVÍ · MURCIA · SANTIAGO DE C. · SAN FERNANDO (CÁDIZ) · MÉRIDA · BILBAO



# TIERRA ESPAÑOLA

## SOTA EL SIGNE DE LES BOMBES

JOSEP LLUÍS I FALCÓ

El final de la dècada dels vuitanta va ser, per l'Estat espanyol i per Catalunya, un període sagnant i fosc: ETA feia ressonar l'esclat de la pólvora i dels explosius, aconseguint fins i tot dividir opinions en el seu sí, després del terrible assassinat múltiple (que alguns encara anomenen atemptat) d'Hipercor, a l'avinguda Meridiana de Barcelona el 1987. Altres assassinats i altres bombes foren els protagonistes d'aquells anys. I un d'aquells artefactes, col·locat en una sucursal barcelonina de Crèdit Lyonnaise, va esclatar una nit, vora les 22:00 h. provocant, no només l'evident alarma entre el veïnat i la pràctica destrucció de l'entitat financera, sinó també un terrabastall capaç de desgavellar prestatges, trencar vidres i malmetre instal·lacions a la seu d'una entitat que s'ubicava llavors a l'entresol del mateix immoble, just a sobre de la sucursal de Crèdit Lyonnaise. Ens referim a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, llavors entre els carrers de Pau Claris i de Mallorca, a l'edifici Finància. El local va quedar inutilitzat i provocà el trasllat provisional (que va durar alguns anys) a la Rambla de Catalunya, núm. 81, fins que les noves instal·lacions de l'edifici de La Campana, a la Gran Via, estessin enllestides.

D'aquell episodi de la història de la nostra Filmoteca, fins fa ben poc encara se'n patien les conseqüències: malgrat no hi va haver desgràcies personals, ni es va produir cap incendi que destruís sense remei els films dipositats, el cert és que algunes llaunes varen quedar força malmeses, essent canviades a corre-cuita, i d'altres es van "divorciar" del seu contingut. Inventariats des de llavors a l'Arxiu de la Filmoteca com a rotlles "despistats", el fruit indirecte d'aquell acte criminal dels etarres ha dormit esperant una catalogació definitiva, que ha arribat gràcies a un conveni entre l'Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes i la Fundació Bosch i Gimpera de la Universitat de Barcelona. Un equip dirigit per la dra. Palmira González López, i format per Josep Lleixà, Maribel Martínez i qui signa aquest article, s'ha encarregat de catalogar aquests rotlles "despistats". Les sorpreses, sovint agradables, han sovintejat; i una d'elles -que em va caure a mi a les mans igual que podria haver caigut a mans d'algun dels meus companys d'equip- té una relació molt directa amb la Guerra Civil espanyola.



Fotograma del film *The spanish earth* (1937)

Arraconats, i mancats de cap rètol indicatiu ni a la llauna ni al suport, tres fragments de negatiu de so òptic demanaven a crits una audició en moviola. L'estat de conservació era (i és) excel·lent però, com sempre, es va fer una comprovació rutinària. La sorpresa no feia sinó començar: era un nitrat (amb una lleu contracció) i, per tant, un material de certa antiguitat. Els altaveus de la moviola van emetre els sons que amagaven aquells suports i que, vet aquí, no eren sinó trets i explosions gairebé ininterromputs, com si la remor de l'atemptat etarra s'hi hagués enregistrat. La locució en castellà ens parlava de sis soldats d'infanteria defensant la carretera de València, ens esmentava Fuentedueña,

la Ciutat Universitària de Madrid, un tal Julián que escrivia la mare... Tot plegat un evident ambient de guerra i una clara referència a la Batalla del Jarama, un dels episodis de la Guerra Civil que va tenir lloc els primers dies de febrer de 1937. Es tractava d'una ofensiva de les tropes de Franco contra Madrid, feta des del sud de la capital, amb l'objectiu de creuar el riu Jarama i tallar la carretera de València per tal d'impedir l'abastament de Madrid. L'objectiu no es va aconseguir i la batalla va perjudicar per igual els milicians (en gran part de les Brigades Internacionals) com els legionaris i tropes de marroquins.

La investigació posterior, impensable sense la publicació del precís *Catálogo general del cine de la guerra civil* d'Alfonso del Amo i M. Lluïsa Ibáñez, ens va portar la sorpresa final. Fuentidueña va resultar Fuentidueña de Tajo (Madrid), i aquells materials que, en principi (ho confesso), semblaven un dels molts documentals que sobre la Guerra Civil es van fer, no eren altre cosa que fragments de la versió castellana de *The spanish earth*, dirigida per Joris Ivens el 1937, amb comentaris d'Ernest Hemingway presumptament traduïts aquí al castellà.

El mateix Hemingway, Louise Rainer, Fredric March, Lillian Helman, John Dos Passos, Archibald MacLeish i Herman Shuslin havien fundat la Contemporary Historians Inc. i enviaren a Ivens a Espanya amb l'operador John Ferno. Dels milers de metres que Ivens filmà a Espanya, va sorgir *The spanish earth*, on se'ns expliquen dues històries paral·leles: la batalla del Jarama i els esforços d'uns camperols d'un poble proper (Fuentidueña segons el film) per tal d'aconseguir aigua per regar. L'èxit del film va ser immediat i fins i tot la família Roosevelt el va visionar a la Casa Blanca. Ivens va assolir renom internacional i es col·locà al capdavant dels documentalistes.

D'aquest film es van fer diferents versions: dues en anglès (l'una amb locució de Hemingway i l'altra amb la veu d'Orson Welles), una francesa (*Terre d'Espagne*, amb comentaris de Jean Renoir) i una en espanyol (*Tierra española*, amb comentaris de Arturo Perucho). Segons ens informen Amo i Ibáñez en el seu llibre (p. 829), "no se conserva ningún material de la versión española que, según las fuentes existentes, se diferenciaba de la inglesa en haber corregido la utilización de los temas musicales populares, sustituyendo los temas gallegos y catalanes por otros más adecuados a la región donde se desarrolla la película". Arribats a aquest punt hem de donar dues notícies: una bona i una dolenta. La bona (crec que excel·lent) és que aquests fragments trobats i catalogats ara a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya podrien pertànyer a la desapareguda versió castellana del film. La dolenta, que la utilització dels temes musicals segueix essent igual d'arbitrària que a l'original anglès: les imatges de la Ciutat Universitària de Madrid tenen com a tema de fons *La Santa Espina*, sardana per tots coneguda la utilització de la qual ens pot sobtar avui per il·lustrar imatges de Madrid.

No obstant això, podríem pensar també en una al·lusió per part del músic a la implicació dels catalans en la defensa de Madrid: hi varen combatre unitats catalanes com el batalló Jaume Graells, la centúria italo-catalana Gastone Stozzi, una columna de 636 milicians del POUM i d'altres. Ambdues ciutats es van apropar com mai durant la Guerra Civil, i és força popular el cartell que deia "Defensar Madrid es defensar Catalunya". Però considero més probable una manca de documentació per part de Virgil Thomson, compositor de la banda sonora, al qual li devien passar un poti-poti de músiques "republicanes" per tal que l'utilitzés.

Reprement el fil de la identificació d'aquests fragments de negatiu de so, vull fer notar que he dit que "podrien pertànyer" a la desapareguda versió castellana. La seguretat no és total.

En primer lloc, aquesta permanència esmentada d'una incongruència musical que, segons les fonts, hauria de diferenciar la versió anglesa de l'espanyola. En segon lloc, la locució en un castellà amb un claríssim accent sud-americà, sota el qual s'escapa alguna vegada la veu original anglesa. ¿Es tractaria doncs d'un simple doblatge al castellà de la versió de Hemingway? ¿Va

**"Aquells materials  
que semblaven un  
dels molts  
documentals de la  
Guerra Civil, no eren  
altre cosa que  
fragments de la  
versió castellana de  
*The spanish earth*"**

## OPINIONS

existir mai una versió castellana, com a autèntica versió; o bé només va circular un doblatge d'una altra versió? ¿Què es va estrenar, doncs, l'abril de 1938 al Saló Catalunya de Barcelona, segons s'anuncia a *La Vanguardia* del dia 25? Els dubtes planen sobre aquests fragments, però l'esperança d'haver retrobat un material que sembla haver viscut -ja a la seva creació el 1937 i cinquanta anys més tard, amb l'atemptat d'ETA- sota el signe de les bombes, és l'últim que perdrem.

Oferim a continuació la fitxa proporcionada per Alfonso del Amo i M. Lluïsa Ibáñez en el seu llibre, i la fitxa del material trobat.

*The spanish earth* (1937)

Dir.: Joris Ivens.

Idea original: Joris Ivens, John Dos Passos.

Guió: Joris Ivens.

Comentari i locució versió anglesa: Ernest Hemingway; hi ha una versió amb locució d'Orson Welles.

Supervisió i comentari de la versió francesa (*Terre d'Espagne*): Jean Renoir.

Comentari versió espanyola (*Tierra española*): Arturo Perucho.

Fotografia: John Ferno, Joris Ivens.

So: Irving Reis.

Muntatge: Helen van Dongen.

Música i adaptació musical: Marc Blitzstein i Virgil Thomson sobre cançons espanyoles populars.

Adaptació musical versió espanyola: Prudencio de Pereda.

Sistema de so: Western Electric.

Estudis de so: Film Art Studios (Nova York), Studios Brunot (St. Cloud).

Distribució EEUU: Prometheus Pictures.

Distribució França: Cinéma Liberté.

Duració: 52' 34" (v.o. anglesa, conservada a la Filmoteca Española i al MOMA), 41' (versió francesa conservada a la Filmoteca Española).

Els fragments trobats a la Filmoteca de la Generalitat, un cop remuntats, tindrien la fitxa següent:

Negatiu de so òptic.

35 mm. Nitrat 1% de contracció.

Versió castellana.

400,3 metres.

Durada: 14' 38" (sembla que manquen les secuències centrals). ■



Fotograma del film de Joris Ivens *The spanish earth* (1937)



# EL CINEMA DE LA GUERRA CIVIL A LA FILMOTECA

MARIONA BRUZZO I LLABERIA

Àrea de Catalogació i Documentació de l'Arxiu de la Filmoteca

Per analitzar el cinema que s'ha realitzat sobre la Guerra Civil hem de diferenciar tres períodes històrics que han marcat decisivament aquests documents: els anys pròpiament de la Guerra Civil (1936-1939); l'etapa de la Dictadura (1939-1975) i la que va des de la mort de Franco fins als nostres dies (1975-1998). El fet de que els ressons d'aquest conflicte encara perdurin fa pensar que aquest seguirà sent un tema recurrent per a un nombre indeterminat d'anys.

En aquest cas ens ocuparem únicament i exclusiva de la primera etapa, i específicament dels documents que fan referència directa a l'acte bel·licós, deixant de banda la resta de films.

En acabar la guerra, el Departamento Nacional de Cinematografía es va apoderar de tota la producció fílmica que va poder localitzar de les dues zones i, el 1943, aquest material va ser traslladat als Laboratorios Riera. L'incendi que el 1945 va destruir una gran part d'aquestes instal·lacions, va acabar també amb una important quantitat d'imatges de la Guerra Civil, perdudes per sempre. Altres materials cinematogràfics havien sortit cap a l'exili, com bona part dels supervivents dels grups polítics i de les institucions que els havien produït. Aquesta i altres circumstàncies històriques, juntament amb el gran període de silenci que va caure des d'aleshores sobre aquelles pel·lícules, van provocar un empobriment dràstic de la memòria gràfica referida a una època tan crucial de la nostra història.

La Filmoteca de la Generalitat de Catalunya té en els seus fons documents de la Guerra Civil que han arribat per motius, persones i institucions diverses. Per una banda, la Filmoteca l'any 1992 va aconseguir poder tirar còpies noves dels materials que la Filmoteca Espanyola havia recuperat. Entre els títols incorporats es pot destacar *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Per altra banda, dins el marc de les primeres negociacions perquè el fons de Laya Films estigués a la Filmoteca, el Ministeri de Cultura va fer donació l'any 1987 de diversos documentals dels que sobresurt *Aragón 1937*.

L'embrió del fons de la Filmoteca és va gestar a l'Institut del Teatre a partir de la idea d'en Miquel Porter de recuperar la cinematografia catalana, en crear-se la col·lecció Fructuós Gelabert, que alhora depenia de la Diputació de Barcelona. Quan el 1982 va començar el traspàs de competències a la Generalitat de Catalunya, aquest fons, i gràcies una altra vegada a Miquel Porter, va ser traspassat a la nova Filmoteca. Es així com han arribat a nosaltres els documentals: *20 de noviembre* i *Por todo el mundo*.

La resta de títols han arribat per la sensibilitat d'algunes persones en dipositar aquest material al fons de la Filmoteca i que restin conservats per a les generacions futures. La senyora Joana Soler de Sabadell, vinculada a la Mundial Films, va dipositar aquests materials originals perquè restessin a l'arxiu de manera indefinida, entre ells *Arribada del president Companys a Barcelona*. Mostra dels documents que van tornar de l'exili amb les persones que van retornar al seu país, són els documents dipositats pels Tarradellas, dels que sobresurt *Catalunya màrtir*. Finalment l'Ajuntament de Mataró ha dipositat: *La gran parada militar en Barcelona con asistencia de S. E. el jefe del Estado y Generalísimo de los ejércitos nacionales* i *La liberación de Barcelona*.

Tots aquests materials estan conservats i preservats a l'arxiu de la Filmoteca i són consultables en suport vídeo. Paga la pena de dir que aquests continuent sent els materials més consultats a les nostres instal·lacions, així com per a préstecs i per a la producció de nombrosos documentals actuals, com també enciclopèdies en CD-ROM. Deixem per a un futur el material de ficció rodat durant la Guerra Civil. ■

# FONS DE LA FILMOTECA

## FILMS DE LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA

### [ARRIBADA DEL PRESIDENT COMPANYS A BARCELONA] (1936)

**Director:**  
**Producció:**  
**Procedència:** Joana Soler  
**Recuperat per la Filmoteca de la Generalitat**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 338 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Imatges del president Companys a Barcelona després del seu empresonament.

### ¡AYUDA A MADRID! (1936)

**Director:**  
**Producció:** Sindicat de l'Indústrial de l'Espectacle (Barcelona)  
**Procedència:** Filmoteca Española  
**Recuperat per la Filmoteca de la Generalitat**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 205 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Documental sobre les activitats, de la CNT/FAI de Barcelona i l'enviament de queviures a Madrid als primers mesos de l'atac per les forces reaccionàries a la ciutat.

### CONMEMORACION DEL XIX ANIVERSARIO DE LA REVOLUCION RUSA (1936)

**Director:**  
**Producció:** Laya Films  
**Procedència:** Ministeri de Cultura  
**Recuperat per la Filmoteca de la Generalitat**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 138 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Reportatge sobre la manifestació celebrada a Barcelona en homenatge a la Revolució Soviètica, presidida per Lluís Companys i el cònsol de la URSS a Barcelona, sr. Ovseenko.

### LES CORTS DE LA REPÚBLICA ESPANYOLA PROSSEGUIXEN LA SEVA TASCA LEGISLATIVA A VALÈNCIA (1936)

**Director:**  
**Producció:** Laya Films  
**Procedència:** Ministeri de Cultura  
**Recuperat per la Filmoteca de la Generalitat**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 190 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Reportatge de la primera sessió de les Corts de la República a València, celebrada el dia 1 de desembre de 1936, després del seu trasllat des de Madrid.

### L'ENTERRAMENT DE DURRUTI (1936)

**Director:**  
**Producció:** Laya Films  
**Procedència:** Ministeri de Cultura  
**Recuperat per la Filmoteca de la Generalitat**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 157 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Reportatge sobre el pas del seguici fúnebre amb el fèretre de Durruti pels principals carrers de Barcelona.

### REPORTAJE DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO EN BARCELONA (1936)

**Director:** Mateo Santos  
**Producció:** CNT-FAI  
**Procedència:** Filmoteca Española  
**Recuperat per la Filmoteca de la Generalitat**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 547 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Reportatge dels esdeveniments transcorreguts a Barcelona del 19 al 23 de juliol de 1936, amb imatges del final de la repressió de l'alçament militar i barricades als carrers. La CNT apareix controlant la situació i finalment hi ha una desfílada de les columnes anarquistes, comandades per Durruti i Pérez Farrás, que van al Front d'Aragó.

### 20 DE NOVIEMBRE (1937)

**Director:**  
**Producció:** CNT-FAI  
**Procedència:** Col·lecció Fructuós Gelabert de la Diputació de Barcelona  
**Recuperat per Miquel Porter i Moix**  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 79 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Pel·lícula realitzada amb imatges d'arxiu. Pretén ser un record de la jornada del "20 de novembre de 1936", data de l'assassinat de Durruti; amb un breu 'collage' d'imatges de la defensa de Madrid, punys alçats, un cadàver al terra, un braç apuntant amb una pistola insinua l'assassinat, lluites, trinxeres, artilleria, Durruti a Bujaraloz i al Frente de Aragón. El film tanca amb imatges de la manifestació i enterrament de Durruti a Barcelona, de la seva filla i destacats líders anarcosindicalistes.

## ARAGÓN 1937 (1937)

**Director:**

**Producció:** Laya Films

**Procedència:** Ministeri de Cultura

**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 441 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Documental sobre la reconquesta de l'Aragó als facciosos, un cop aplacada la revolta a Barcelona, amb imatges de les columnes al front i de la reraguarda construïnt vies de regadiu, obres hidràuliques, carreteres i recol·lectant remolatxa i blat.

## DIVISIÓN HEROICA (EN EL FRENTE DE HUESCA) (1937)

**Director:**

**Producció:** Sindicat de l'Indústria de l'Espectacle (Barcelona)

**Procedència:** Filmoteca Española

**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 497 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Documental amb nombrosos elements de ficció, que se situa en l'ofensiva de la Columna Durruti i de la Divisió Ascaso, sobre el front d'Osca durant el març-abril de 1937.

## EN LA BRECHA (1937)

**Director:** Ramon Quadreny

**Producció:** Sindicat de l'Indústria de l'Espectacle (Barcelona)

**Procedència:** Filmoteca Española

**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 473 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Curtmetratge de ficció que explica les activitats dels obrers i de la CNT de recolzament de la guerra i de desenvolupament de la revolució anarcosindicalista, mitjançant un dia a la vida d'un treballador de la CNT a una fàbrica de filats.

## GUERNIKA (1937)

**Director:** Nemesio M. Sobrevila

**Producció:** Producciones N.M. Sobrevila

**Procedència:** Matrimoni Tarradellas (Josep Tarradellas i Antònia Macià)

**Recuperat per** Miquel Porter i Moix

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 569 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Documental sobre la Guerra Civil espanyola.

## EL PRESIDENT D'EUSKADI, HOSTE D'HONOR DE CATALUNYA (1937)

**Director:**

**Producció:** Laya Films

**Procedència:** Ministeri de Cultura

**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 135 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Reportatge dedicat a la Delegació d'Euskadi a Catalunya, amb l'arribada del president basc, José Antonio de Aguirre, a l'aeroport de Reus, recorregut fins a Barcelona i rebuda a la plaça de Sant Jaume pel president de la Generalitat de Catalunya, Lluís Companys.

## TERUEL HA CAIDO (1937)

**Director:**

**Producció:** Sindicat de l'Indústria de l'Espectacle (Barcelona)

**Procedència:** Filmoteca Española

**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 285 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Reportatge sobre la manifestació celebrada a Barcelona el dia 27 de desembre de 1937, per a commemorar la presa de Terol per les forces republicanes.

## TRES FECHAS GLORIOSAS (1937)

**Director:**

**Producció:** Sindicat de l'Indústria de l'Espectacle (Barcelona)

**Procedència:** Filmoteca Española

**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 541 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Documental que enalteix l'efectivitat de l'exèrcit de l'Est i de Llevant, rememorant les victòries obtingudes a Quinto, Belchite, Biescas, l'Alt Aragó i Terol.

## CATALUNYA MÀRTIR (1938)

**Director:**

**Producció:** Laya Films

**Procedència:** Matrimoni Tarradellas (Josep Tarradellas i Antònia Macià)

**Recuperat per** Miquel Porter i Moix

**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 667 m

**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya

**Sinopsi:** Documental sobre els bombardejos de ciutats catalanes, dels quals es fan responsables a l'aviació alemanya i italiana i descriu el caràcter català pel seu amor a la feina i a la llibertat. També conté imatges de la visita d'Álvarez del Vayo a la zona assolada de Lleida.



## JORNADAS DE VICTORIA-TERUEL (1938)

**Director:** Manuel Berenguer  
**Producció:** Laya Films  
**Procedència:** Matrimoni Tarradellas (Josep Tarradellas i Antònia Macià)  
**Recuperat per** Miquel Porter i Moix  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 300 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Reportatge sobre la Guerra Civil Espanyola.

## POR TODO EL MUNDO (1938)

**Director:**  
**Producció:** Film Popular  
**Procedència:** Col·lecció Fructuós Gelabert de la Diputació de Barcelona  
**Recuperat per** Miquel Porter i Moix  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 224 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Amb diverses notícies de Londres, Ucraïna, Toulouse i Worcestershire hi ha dues notícies sobre la guerra a Hyde Park i a l'URSS sobre els infants espanyols.

## REFUGÉES IN CATALONIA (1938)

**Director:**  
**Producció:** Laya Films  
**Procedència:** Ministeri de Cultura  
**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat  
**Pas:** 16 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 125 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Documental amb elements de ficció, que oposa la vida abans de la Guerra Civil espanyola amb la de després del pronunciament de 1936. Al llarg del film es mostren les tasques de conreu, els camperols menjant, els nens a l'escola, imatges de bombardejos, evacuacions, edificis incendiats, cues de nens, queviures en un aparador o cues de gent esperant que els donin menjar.



Fotograma del film *Catalunya màrtir* (1938)

## LA GRAN PARADA MILITAR EN BARCELONA CON ASISTENCIA DE S. E. EL JEFE DEL ESTADO Y GENERALÍSIMO DE LOS EJÉRCITOS NACIONALES (1939)

**Director:**  
**Producció:** Departamento Nacional de Cinematografía  
**Procedència:** Ajuntament de Mataró  
**Recuperat per** M. Encarnació Soler i Alomà  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 283 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Parada militar a Barcelona després de l'entrada de les tropes franquistes amb assistència del cap de l'Estat i Generalísim dels Exèrcits Nacionals.

## LA LIBERACION DE MADRID (1939)

**Director:**  
**Producció:** Departamento Nacional de Cinematografía  
**Procedència:** Filmoteca Española  
**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 516 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Documental sobre la Guerra Civil espanyola.

## LA LIBERACION DE BARCELONA (1939)

**Director:**  
**Producció:** Departamento Nacional de Cinematografía  
**Procedència:** Ajuntament de Mataró  
**Recuperat per** M. Encarnació Soler i Alomà  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 144 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de la Generalitat de Catalunya  
**Sinopsi:** Documental sobre els primers dies de l'entrada de tropes nacionalistes a Barcelona amb la multitud al carrer donen visques a Franco, al pas dels soldats, amb les dones de l'Auxilio Social distribuint queviures i els actes que es van celebrar (Missa de campanya).

## LOS TRECE PUNTOS (1939)

**Director:**  
**Producció:** Subsecretaría de Propaganda  
**Procedència:** Joana Soler  
**Recuperat per la** Filmoteca de la Generalitat  
**Pas:** 35 mm **Emulsió:** b/n **Metratge:** 117 m  
**Lloc de dipòsit:** Filmoteca de Catalunya  
**Sinopsi:** Propaganda del govern republicà, durant la Guerra Civil espanyola.

# JOAN MARINÉ, EL "NANO" DE LAYA FILMS

**ENTREVISTA A JOAN MARINÉ BRUGUERA, EL MÉS JOVE OPERADOR DE LA PRODUCTORA CINEMATogrÀFICA REPUBLICANA LAYA FILMS DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA**

Transcripció i selecció a càrrec d'ENCARNACIÓ SOLER

## 1. INTRODUCCIÓ

Des del naixement de l'associació CINEMA-RESCAT, la idea de la recuperació d'una part del patrimoni cinematogràfic català encara no retornat als seus legítims propietaris com és el de les pel·lícules de la productora de la Generalitat de Catalunya Laya Films, ha estat sempre present en les nostres accions i reivindicacions.

De fet, el curs que vaig impartir jo mateixa en el marc de la XXIX edició de la Universitat Catalana d'Estiu, a Prada de Conflent, *Laya Films, una reivindicació necessària*, no tenia altre objectiu que donar a conèixer aquest tema a una part de la joventut universitària catalana i sensibilitzar l'opinió pública vers una situació que creiem que a aquestes alçades és del tot necessari sol·lucionar de manera urgent i definitiva.

Per aquest motiu, la intenció era d'esbrinar el màxim de dades relacionades amb aquella productora, qualsevol indici que pogués portar a omplir els immensos buits que hi ha des de la producció als anys de la Guerra Civil a avui, en què bona part del material està destruït o perdut, i el que es va salvar, una petita part, a la Filmoteca de Catalunya i la immensa majoria encara a Filmoteca Española.

Per la seva banda, Ana Fernández, que en aquell moment arrodonia les darreres dades per a completar la seva tesi doctoral basada en la distribució cinematogràfica justament en aquests anys, estava interessada a conèixer amb més profunditat la productora republicana Laya Films, motiu pel qual el 2 d'agost de 1997 vàrem fer aquesta entrevista conjunta.

## 2. LAYA FILMS

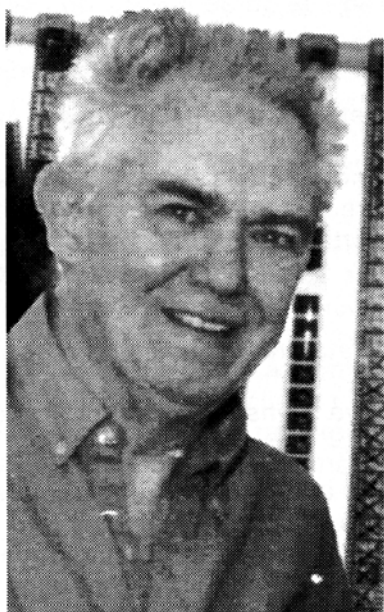
Laya Films, creada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat, neix en el moment històric en què se succeeixen els esdeveniments més traumàtics de la història recent de Catalunya i de les seves tràgiques conseqüències: la guerra anomenada "civil" que va assolir el nostre país entre els anys 1936 i 1939.

Conscient de la importància de dominar el cinema com a arma de propaganda, la Generalitat organitzà una política dedicada a recuperar-ne el domini i exercir la seva influència, sobretot si tenim en compte la gran implantació que la CNT tenia justament a l'àmbit cinematogràfic.

Tal com es pot veure al Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, de data de 5 d'octubre del 1936, figura l'Ordre de Presidència nomenant Jaume Miravittles



Cartell de *La patria et crida* distribuït per Laya Films. Programa de mà cedit per Isabel Teixidó



Joan Mariné Bruguera a l'actualitat

Comissari de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, i signant el decret el conseller primer Josep Tarradellas

En aquest es diu que es crea "per tal d'aconseguir, sobretot en aquests moments i en sentit totalitari, l'elevació cultural i física del nostre poble i difondre'n el coneixement arreu del món, d'acord amb el Consell Executiu" i es concreta que les seves competències seran la propaganda al front i a la rereguarda, escrita, parlada, gràfica, artística i esportiva. Concreta l'abast de la gràfica la fotografia, el cinema i la televisió (article 2n de l'esmentada ordre).

La producció estimada de Laya Films, que inicià la seva activitat el 1936 i l'acabà a finals del 1938, pot xifrar-se prop de 136 films. Actualment només n'hi ha 10 a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya i 48 a Filmoteca Española.

### 3. L'ENTREVISTA

Joan Mariné Bruguera (Barcelona, 1920) va rebre'ns amb la seva característica amabilitat i ens va donar tota mena d'aclariments i detalls sobre la seva vinculació a la productora de la Generalitat republicana Laya Films, en una llarga entrevista de la que us oferim no el més interessant -perquè ho va ser tot- sinó el que se junyia més estrictament a la seva relació amb Laya Films. Bo i aclarint prèviament que tot el què ell sabia ja ho havia explicat a l'historiador Ramón Sala, va contestar les nostres preguntes, donant una sèrie de dades que aportaven novetats o matisacions sobre la dita productora.

**P.** Quan es va produir la teva incorporació a l'equip de Laya Films?

**R.** A l'any 36, jo tenia 16 anys. Em deien "el nano", i ningú no es creia que era l'ajudant de l'operador per la meua curta edat. En aquell temps, treballava d'ajudant amb Adrián Porchet. Tots els qui treballaven al cine, en sa majoria eren de la Unión de Técnicos Cinematográficos Españoles. Ens van convocar al carrer de Mendizábal, 16, que era el domicili de Ramón de Baños i ens van donar a tots el carnet de la CNT, per a què poguessim treballar lliurement. Jo en aquell moment no tenia feina i em van notificar que m'incorporava al rodatge d'*Aurora de esperanza*, de la CNT.

**P.** Com era l'ambient entre els treballadors de la CNT i el d'altres col·lectius de cinema en el començament de la guerra?

**R.** Doncs a mi no em feia gens de gràcia anar al carrer de Casp, central de la CNT, a fer guàrdia amb pistola. Jo el què volia era fer cine. Poc després del succés de l'Andreu Nin, l'ambient es va anar enrarint. Va ser en aquest moment que em van oferir d'entrar a treballar a Laya Films.

**P.** Quina fou la teva missió en entrar a Laya Films?

**R.** A Laya hi estava molt bé, però com que era tan jove, tothom em demanava coses: "Nano", carrega'm la càmera! "Nano", neteja'm els objectius... Però a mi m'era igual perquè el què volia era fer cine. El primer encàrrec va ser el rodatge de dos documentals de l'Escola Popular de Guerra amb en Josep Maria Maristany. Era ja un home gran i li costava de caminar i m'encarregava que rodés les escenes que requerien més esforç físic. Quan en Salarich va veure els resultats va dir a tothom que s'espavilés, que "el nano" els faria fora. També vaig cobrir moltes notícies de la visita del president d'Euskadi, José Antonio de Aguirre.

**P.** Qui era l'equip humà de Laya Films?

**R.** En Ramon Biadiu, en Sebastià Parera, en Berenguer, en Perelló, en Ramon Martori i jo, i de muntadora la Conxita Martínez. Tots cobràvem igual: 10 pessetes, que ens pagava la Generalitat.

**P.** Apart del pagament de la Generalitat, rebíeu algun altre tipus d'ajut?

**R.** Sí. En Roman Karmen ens enviava la pel·lícula verge des de París, perquè aquí era escassa. Ens donaven dues caixes de material verge, uns 60 metres, i havíem de muntar la notícia i lliurar-la a en Castanyer o en Salarich, que li donaven el títol i es procedia a confegir un noticiari d'un grup de deu notícies de promig. La muntadora Carmen Martínez era implacable amb les



tiadores. Jo protestava perquè deia que en Salarich s'enfadaria si en lloc de 30 metres només en donava 28. Però de res valien les protestes. Es comprèn perquè el material era escàs i calia aprofitar-lo.

**P.** Segons aquesta relació feta per l'historiador Magí Crusells, la producció va ser molt extensa...

**R.** (Després de mirar la llista) Això no és de pel·lícules, sinó de títols de notícies. Laya rarament va produir pel·lícules llargues. Algunes eren de 300 metres, com *L'alzina surera*, però el més corrent eren les de 30 metres. Tot eren documentals i reportatges; cap de ficció. El que passa és que després de la guerra, algun «listillo» les va muntar a la seva manera... un del Ministerio, que les va agrupar per temes.

**P.** Quina fou la vinculació de Laya Films amb la distribuïdora Catalònia, que estava al càrrec de Jaume Miravittles, en Coll i en Salarich?

**R.** Catalònia estava fora d'allí. No tenia res a veure amb Laya Films. En Salarich era qui connectava amb la distribució.

**P.** (Després de mostrar-li els programes de mà, alguns dels quals s'adjunten a aquesta entrevista) I aquestes pel·lícules, com van arribar a ser distribuïdes per Laya Films?

**R.** Segurament el govern soviètic va donar-les a Laya perquè les pogués distribuir i recollir algun diner en un moment en què la producció pròpia era una empresa cada cop més difícil.

**P.** Quina era la vinculació de Laya Films amb Popular Films?

**R.** Només consistia en el doblatge de la pel·lícula. Popular Films va intentar produir coses per donar als cinemes i va fer un noticiari que va durar unes sis setmanes, o dos mesos, rodats en 16 mm, perquè deien que no hi havia dret que es malgastés material de 35 mm en moments de tanta penúria. Es posava el projector al Publi, enmig del passadís. En el moment del trencament amb Laya, es van establir pel seu compte. Tenien coses soviètiques, moltes corresponsalies... però a la gent no li interessava, ni tampoc als del cinema. Contràriament, Laya interessava a tothom i el públic mostrava preferència per aquell noticiari. Quan Laya i Popular Films es separaren, tot l'equip de filmació es va quedar a Laya.

**P.** Quins records tens del temps d'operador al front de guerra?

**R.** Treballava amb l'operador Adrián Porchet, que era molt bo. N'hi havia un altre que es deia Fèlix Marquet, que havia estat a la legió estrangera, de França, i que havia tornat al saber que a Espanya hi havia guerra. Li van donar una càmera Yelmo i el van enviar al front. Però del què rodava, no se n'aprofitava ni el deu per cent: no carregava bé la càmera, les panoràmiques li quedaven mogudes,... però en canvi, tenia imatges realment bones, pel que calia emplenar la notícia. I aquesta fou la meva missió. Unes vegades anava amb Salvador Giner, que era qui preparava el què faltava. Però de fet em deixaven el pitjor.

**P.** Vol dir això que es rodaven escenes "simulades"?

**R.** Sí. En algunes ocasions, era imprescindible. Per exemple, una explosió en una trinxera. Demanaven l'ajut d'un especialista que estava al Turó Park, que abans estava a la plaça Francesc Macià -en temps d'en Franco, li dèiem de "l'escopinada", per no dir-li de Calvo Sotelo- Es deia Rastafari, i es feia descendent d'etiòps. Al moment de l'explosió, amb la càmera -que no tenia motor- preparada, em vaig quedar clavat i no vaig poder rodar res. Després em van donar una càmera a motor i ja em sortia millor. No és que simulessin coses que no havien passat, però és que si no, no podien aprofitar res del què havia rodat Marquet al front. I el que rodava era bo. Quan veia avançar les forces, rodava des del darrera, tal com havia de ser. En canvi altres operadors que anaven al front ho filmaven des del davant de la columna! Es passaven moltes hores buscant i reproduint les mateixes escenes amb un soldat que portés un caçadora semblant, que portés

**"Crec que és una tonteria que hi hagi litigi per les pel·lícules de Laya Films. El problema està en qui té els drets, però les pel·lícules van ser fetes pel Comissariat de Propaganda"**

espardenyes iguals,...fent un nexa d'unió.

**P.** I de soldat del front republicà, quines vivències tens?

**R.** Recordo coses espantoses de la guerra. Jo me'n vaig sortir per miracle. He vist caure gent molt valenta, gent que amb prou feines havia tingut temps de dir dues paraules que ja era morta. Recordo el soroll que feien les bales. Al principi em pensava que eren ocells o insectes. Vaig aprendre a sobreviure coneixent el soroll si era una bomba, un morter,... De la meua companyia, que érem 150, només vam sobreviure 13. Els moros de Regulars ens van atacar. Nosaltres no ens vam poder defensar perquè al donar l'ordre de disparar, no vam poder fer-ho perquè les metralladores eren txeques i la munició russa.

**P.** Es comenta que les pel·lícules de

Laya Films, acabada la guerra, van servir per a identificar dones i homes republicans, empresonar-los i afusellar-los. Que en sap d'aquest tema?

**R.** No sé si realment van servir d'eina de repressió franquista, perquè jo mateix vaig ser un dels que va patir la més dura repressió. Amb tan curta edat, vaig passar per tots els camps de concentració, començant pels francesos.

**P.** Com era la productora Laya. De quines instal·lacions gaudia?

**R.** Laya estava a la Diagonal, 442. Hi havia un departament de càmera, un de muntatge i un despatxet. Era tan petit que vam haver de canviar el sentit de l'obertura de la porta de la cambra de càrrega de la pel·lícula perquè si no, no hi cabia la bobinadora. Els de la CNT sí que tenien unes bones instal·lacions i unes grans sales de muntatge.... El millor del pis de Laya eren els balcons. Quan jo era al front, va anar-hi en Malraux. Salarich era el distribuïdor, comprava, demanava que li cedissin pel·lícules. El govern rus les donava de manera molt fàcil, perquè de fet es convertia en propaganda seva. Les armes, però, calia comprar-les amb or.

**P.** No és una relació poc clara la de Laya Films i Catalònia, SA, ja que coincideix que els directius d'una empresa estaven a l'altra?

**R.** No hem de fer interpretacions d'aquest tipus. En aquells moments tan difícils, es feia segur per aconseguir més diners. Tothom cobrava deu pessetes. Potser calia comprar alguna cosa o benzina per anar a rodar algun reportatge, i la Generalitat en aquell moment no tenia diners. Recordo que no podíem sortir a rodar perquè no teníem "vales" de benzina, i en Maristany els estalviava per poder-los ajuntar per una altra ocasió. Portaven el segell del Comissariat de Propaganda. Per altra banda, el que podia facturar Catalònia no podia ser massa. A més, en aquells moments tot estava molt controlat perquè hi havia molta democràcia entre la gent. Si hi hagués hagut negoci brut per part de Catalònia, se n'hauria parlat.

**P.** Fins quan vas estar treballant a Laya Films?

**R.** A mi em van mobilitzar. Laya va produir fins l'octubre o novembre del 38. Va haver-hi gent de Laya que se'n va anar a treballar amb l'equip de *L'Espoir*, potser perquè estaven més ben pagats.... Hi hagueren molts problemes: l'escassetat de pel·lícula verge, de França. En Roman Karmen va afluixar d'enviar material. També hi havia un problema molt gran per als tècnics: la gent no volia saber res del diner republicà. Els laboratoris no podien adquirir material de revelat i per tant es feia difícil la producció de pel·lícules... tot anava complicant-se i repercutint negativament en la producció de Laya.

**P.** Què va passar amb l'altra gent de l'equip de Laya?

**R.** Tothom va sobreviure com va poguer. Quan em van mobilitzar per anar al front, vaig anar



Cartell del film *Els lluitadors* distribuït per Laya Films. Programa de mà cedit per Isabel Teixidó

<sup>1</sup> Antonio Cánovas figura com a muntador de moltes pel·lícules de la CNT.

## DIÀLEGS

a Via Laietana perquè signessin els papers per anar-hi. El "camarada" Antonio Cánovas<sup>1</sup> em va acomiadar dient-me que tenia una gran sort d'anar al front, que allí podria lluitar per la causa, etcètera, i en canvi ell va romandre al despatx. Quan vaig tornar de la guerra, vaig anar al mateix edifici, al mateix despatx per tal de demanar un permís de treball -ja que era "rojo y desafecto al régimen"- i em vaig trobar Antonio Cánovas, vestit de falangista, acompanyat de dues noies, vestides com ell, que havien estat secretàries de Laya Films. No sé si us ho podeu imaginar.....

**P.** Què es feia amb les pel·lícules produïdes per Laya? On es guardaven?

**R.** No ho sé. Algunes s'enviaven a Txecoslovàquia i a Hongria, no sé si per contractipar o per seguretat. Algunes coses salvades procedeix de l'URSS i Txecoslovàquia, via Hongria.

**P.** Algunes pel·lícules confiscades durant la guerra van portar-se als Laboratoris Riera o a Madrid Films. Tens notícia d'aquest fet?

**R.** No sé quin va ser el primer destí de les pel·lícules. Madrid Films era un laboratori molt important, propietat d'Enrique Blanco, però no tenien els dipòsits a Madrid, sinó als afores, en unes coves subterrànies. Hi vaig estar ajudant a buidar les pel·lícules de les coves, perquè havia plogut molt i s'havia inundat.



Cartell del film *Copper cop* distribuïda per Laya Films.  
Programa de mà cedit per Isabel Teixidó

**P.** I sobre les pel·lícules de Laya que se sap que es van quedar en uns vagons de tren a l'estació de la Magòria, en tens alguna informació?

**R.** Es possible que algunes les robessin per a escalfar-se o per a cuinar. En aquells moments, s'aprofitaven els rotlles de nitrats com a material combustible. La deflagació que feien a l'encendre's, servia per a netejar el sutge de les xemeneies.

**P.** Quina és la valoració que fas de Laya, amb la perspectiva del temps passat?

**R.** Érem un equip humà petit, però ben avingut. Teníem un pla de treball, un noticiari a la setmana, un públic fidel... Si hagués tingut més solidesa d'estructura, hauria estat una meravella de rendiment. Però em va fer reflexionar la meua mobilització, la cara que va posar en Miravittles dient que no em podia retenir... quan en canvi sí ho havia fet amb en Salarich i en Castanyer. Crec que si la Generalitat amb el seu noticiari Laya volia mantenir una força, jo no hauria anat al front, sinó que m'haurien conservat dins l'equip.

**P.** Saps qui és la persona que surt a l'ombra xinesa de l'opuscle que sobre Laya Films va fer Filmoteca Española?

**R.** Crec que pel tipus pot ser en Biadiu. A en Ramón li dèiem que estava massa gras, que s'hauria d'aprimar si volia passar pel passadís de Laya...Sí.... És en Biadiu amb la seva càmera Interview.

**P.** Com et sembla que s'hauria de resoldre el tema Laya Films?

**R.** Crec que és una tonteria que hi hagi litigi. El problema està en qui té els drets, però les pel·lícules van ser fetes pel Comissariat de Propaganda que ens pagava deu pessetes de sou a cadascun dels treballadors. ■

Sistemas de proyección Video-Datos-Gráficos

Sistemas de Video profesional

Digitalización de imágenes (video-foto)

Procesadores digitales de imagen

Servidores de video a medida

Aplicaciones a medida para transmisión de imágenes (LAN'S. WAN'S, etc.)

 **SIMAVE** S.A.  
Catalunya

Fedanci, 8 - 10, 3r. 2a  
08190 SANT CUGAT DEL VALLS (Barcelona)  
Tel. 93.589.85.82 Fax. 93.589.85.22





TALLER MECÀNIC



# JULI CASTELLS

c. Ferlandina, 20 08001-Barcelona

Tel. 93 302.56.92

.....

## BOBINES D'ALUMINI

de totes les mides,  
fins a 1 metre de diàmetre, per a  
8 - S8 - 9 1/2 - 16 - 35 i 70 mm  
Fixes, desmuntables,  
Antiinèrcia i especials

## CAPSES RODONES D'ALUMINI

per a tota classe de bobines.

.....

## GIRAFA

dispositiu per a projecció de  
llargmetratges, amb rebobinat

films de pas	diàmetre de les bobines	màxim
S8 - 9 1/2 .....	400 mm	
16 .....	650 mm	
35 .....	1000 mm	

.....

## BOBINADORES

Diversos models manuals i  
amb motor.  
Regulació de velocitat, retenció i  
frens, fins a 1000 mm de diàmetre

.....

## FABRICACIÓ D'ACCESSORIS PER ENCÀRREC

Sr. director:

Els suggeriments que vull exposar a la Filmoteca m'agradaria que s'entenguessin des d'un punt de vista positiu i dins d'un ànim de col·laboració per millorar les nostres aportacions al patrimoni fílmic, artístic i històric del país.

En primer lloc, proposaria que s'amplies l'espai temporal de recuperació. Per què centrar-nos, només en les pel·lícules d'abans dels anys 50?. Bé, ja sé que tothom hem dirà que aquestes tenen un perill de desaparició, pels problemes de composició química que comporta aquest material, i que en qualsevol moment les podem perdre. Però, la meua pregunta va més enllà. Que farem amb les dels anys setanta, per citar una dècada històrica amb un cert índex de filmacions casolanes i clandestines. Haurem d'esperar a superar la barrera del 2045 per començar a recuperar-les?... Als tríptics de la Filmoteca es parla "de salvar les imatges de Catalunya". O aquesta tasca la deixem per als documentals de TV3, que cito amb tot els respecte del món.

En segon lloc, la Filmoteca es centra en formats estàndards de 16 i 35 mm. I els subestàndards: 8, Super 8, 9,5 mm, per a quan? Avui, al 1998, ja trobem nous formats i tipus de filmacions fora dels ja citats. Per exemple: el vídeo, un model recent, ja té formats desapareguts del mercat com són el sistema 2000 i el Beta. El sistema VHS, encara en vigència, però en qualsevol moment donarà pas a d'altres sistemes més moderns amb més capacitat d'enmagatzament d'imatges i nosaltres encara serem a les antípodes de la recuperació. Perquè esperar a que aquests nous tipus de conservació d'imatges tinguin problemes de recuperació, de conservació, ... Podríem oferir, encara que fos un espai petit però suficient, per anar recuperant la nostra actualitat i no esperar cinquanta o seixanta anys. Per què no comencem a conservar l'actualitat, la nostra contemporanietat o potser és massa propera a nosaltres i no en som prou conscients? També ens podríem excusar en la manca de perspectiva històrica que tindríem sobre les imatges a salvar. Crec que les futures generacions ja se'n faran càrrec de les que siguin més interessants. Nosaltres hem de llegar el material fílmic. ■

THOR

\*\*\*\*\*

Si voleu enviar alguna carta a aquesta secció, l'heu de fer arribar a qualsevol de les dues adreces que figuren al començament. Totes les cartes han d'anar signades i la direcció es reserva el dret de resumir els continguts al més essencials per criteris d'espai. Mai es mantindrà correspondència entre la direcció del Butlletí i el signant de la carta.

# DUES MANERES DE COL·LABORAR AMB CINEMA·RESCAT

## **A) FER-TE'N SOCI/SÒCIA. TÚ TAMBÉ HI ETS NECESSARI !.**

L'associació CINEMA·RESCAT està oberta a tothom, qualsevol quina sigui la seva ocupació professional, convençuts que contribuir a la recerca i recuperació de les imatges cinematogràfiques, que han contribuït a la nostra més recent història, és un DEURE important i ineludible.

Si creus que participar en aquesta tasca val la pena, t'oferim l'oportunitat de fer-te'n soci/sòcia. Aquesta associació està degudament legalitzada, a l'empar de la legislació vigent per a entitats sense ànim de lucre. Les quotes dels socis són la necessària aportació que permet el recursos mínims per al seu funcionament. El fet d'associar-te és, sense cap mena de dubte, la millor manera de col·laborar en la tasca que ens hem proposat dur a terme.

La teva inscripció i quota corresponent a la present anualitat (1998), et dóna dret a rebre, a més de totes les informacions i comunicacions d'interès per als socis i convocatòries d'actes, les tres revistes/butlletí del present any (números 4, 5 i 6).

Si et decideixes, emplena la butlleta que hi ha al peu d'aquesta pàgina i envia-la tot seguit a:

CINEMA·RESCAT - Ronda de Cervantes 87, 3r B - 08304 MATARÓ

## **B) Si el teu interès és, fonamentalment, la lectura de la nostra revista/butlletí, ARA POTS SUBSCRIURE-T'HI !.**

La subscripció anual a la revista/butlletí de CINEMA·RESCAT et dóna dret a rebre en el teu domicili, lliure de més despeses, els tres números que editem cada any (un per cada quadrimestre). La subscripció d'enguany correspon, doncs, als números 4, 5 i 6.

Si t'interessa, **EXCLUSIVAMENT**, subscriure't a la revista, emplena igualment la butlleta adjunta, a l'apartat adequat, i envia-la a l'adreça indicada.

La teva subscripció també és una bona forma de contribuir a la tasca de la nostra associació i al millorament de la seva revista/butlletí.

nom i cognoms		DNI	
domicili		DP	
ciutat	comarca		
país	telèfon		

El/la sotasignat, que correspon a les dades personals que figuren en el requadre superior, manifesta la seva CONFORMITAT per tal de:

a- FER-SE SOCI/SÒCIA DE CINEMA RESCAT	(*)
b- SUBSCRIURE'S A LA REVISTA/BUTLLETÍ (3 números a l'any)	(*)

AUTORITZANT el cobrament de les quotes (segons import i fórmula escollida), d'acord amb les dades bancàries que figuren en el requadre inferior.

**IMPORT I FÒRMULA DE PAGAMENT PER ASSOCIATS: (\*)**

-data i signatura-	1- QUOTA ANYAL PER A SOCIS NUMERARIS	4.000 PTA	
	2- QUOTA SEMESTRAL PER A SOCIS ID.	2.000 PTA	
	3- QUOTA ANYAL PER A SOCIS PROTECTORS (mínim)	12.000 PTA	

**IMPORT I FÒRMULA DE PAGAMENT PER A SUBSCRIPTORS: (\*)**

4- SUBSCRIPCIÓ ANUAL (TRES NÚMEROS)	1.900 PTA	
-------------------------------------	-----------	--

(\*) marqueu amb una «X» l'opció triada

banc o caixa		domicili	
agència núm.		agència	
número compte corrent o llibreta			

## SEGONA ASSEMBLEA GENERAL DE SOCIS DE CINEMA-RESCAT

El passat dia 23 de maig, a la Sala de Grups del CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona) va tenir lloc la segona Assemblea General Ordinària de socis de l'Associació Catalana per a la Recerca i Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic, CINEMA-RESCAT, després que conclogués, el dia abans, molt brillantment, els actes de CINEMA-RESCAT/Trobada/Debat 98.

Va presidir l'assemblea la fins llavors Junta directiva de l'associació formada per: Encarnació Soler i Alomà, Josep Estivill Pérez, Ana Fernández Álvarez, M. Pilar Mendoza Egea, Pedro Nogales Cárdenas i Lluís Valentí i Buhigas. Amb l'assistència, tot just, dels socis necessaris per a tirar endavant l'assemblea (24 socis) es va començar amb una mica de retard.

En primer lloc la presidenta va llegir el seu informe de gestió, on va fer un repàs a l'actuació de la Junta durant l'any que va concloure, tot constatant la consolidació de l'associació i a la vegada les dificultats per portar a terme alguns projectes per motius pressupostaris i d'escàs recolzament institucional als mateixos.

D'altra banda, a l'Assemblea també es van debatre altres qüestions referents a l'associació. Una de les més destacades va ser l'aprovació de la nova quota de soci per a l'any 1999 que es va aprovar apujar-la a 5.000 pessetes anuals. Una augment que està emmarcat dins de les dificultats pressupostàries que van quedar patents després de l'informe econòmic del tresorer dels comptes de l'any 1997-1998.

Un altre tema molt important va ser l'aprovació de les noves normes de règim intern de l'associació. Unes normes que després de petites rectificacions i matisacions van ser aprovades per unanimitat i que oportunament s'enviaran a tots els socis una vegada estiguin rectificades.

A continuació Pedro Nogales va comentar la situació de la base de dades que es va acordar de crear a l'anterior Assemblea i la poca col·laboració dels socis en aquesta tasca. Per aquest motiu es va

acordar enviar a tots els nostres associats una enquesta perquè l'omplien, si volen, i la retornin a la Junta per a completar aquesta base de dades. També va informar sobre els canvis del nostre butlletí. Entre d'altres destaca el fet que es posaria a la venda a diversos llocs adequats i l'aprovació de la possibilitat de subscriure's al butlletí sense la necessitat de ser soci de l'associació.

Finalment cal destacar l'elecció dels nous càrrecs per a la Junta directiva per a la seva ampliació a nou membres segons consta a la nova estructura aprovada a les normes de règim intern. Però, primerament es va produir la comunicació oficial de la dimissió del càrrec de secretari i de membre de la Junta directiva, per motius de feina, de Josep Estivill. Tots els presents li van agrair la tasca que ha realitzat durant aquest any i van encoratjar-lo a continuar treballant a favor de la nostra associació des de altres llocs. Després, i per unanimitat, es van escollir

les quatre úniques candidatures que es presentaven als llocs vacants i que van ser les de Jordi Feliu, Maribel Martínez, Sandro Machetti i Anton Giménez.

Com a conclusions i demandes, cal destacar que es va formular un encàrrec a la Junta directiva perquè fes arribar les

conclusions del debat de la Trobada/Debat 98 a les autoritats pertinents i a la premsa com a manifest d'aquesta associació en pro de la conservació del nostre patrimoni cinematogràfic, junt amb un altre escrit en què es valora molt positivament de la tasca duta a terme al Consell Comarcal del Maresme per Encarnació Soler, tot proposant-se que es procurin els recursos suficients per poder crear un equip que es dediqui exclusivament a aquesta tasca, sota la coordinació d'Encarnació Soler, a tots els consells comarcals de Catalunya. ■

## CINEMA-RESCAT/TROBADA/DEBAT 1998

Un dia abans de la celebració de l'assemblea (divendres 22 de maig) es van desenvolupar una sèrie d'actes organitzats per la nostra associació al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que molt amablement havia cedit gratuïtament l'espai per celebrar aquests actes i l'assemblea.



En aquest magnífic marc, a dos quarts de dotze es va convocar a les persones participants per recollir la documentació que s'adjuntava. Hem de fer esment aquí de la generosa i desinteressada contribució de moltes entitats, empreses i persones que van fer possible aquesta celebració, començant pel comissari encarregat de l'organització de l'assemblea Anton Giménez, les persones que van atendre al públic Glòria Pujolà i Bibiana Giménez, el Grup Artyplan que va fer una contribució per un tiratge més gran de butlletins gràcies a la gestió del nostre soci Xavier Robert, Polisistem, SA que va subvencionar els cartells, la Fundació Institut del Cinema, el Museu del Cinema de Girona que va oferir descomptes per visitar-lo, La Vanguardia que va donar carpetes, bolígrafs i clauers, la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya que va organitzar una sessió especial, Icària cines que va donar entrades pels seus cinemes de Barcelona i, sobre tot els conferencians i assistents a la taula rodona que van venir gratuïtament als actes. Tot un esforç que va fer possible aquest èxit dins d'unes despeses mínimes per l'economia de la nostra associació.

A les 12 començava la primera xerrada a càrrec de Josep M. Forn sobre la distribució i producció del cinema a Catalunya. Durant una hora va estar comentant els problemes del món cinematogràfic català al llarg dels últims anys i la seva situació actual al voltant de la idea de recuperar aquestes vivències.

Després d'un descans es va començar a les 4 de la tarda la taula rodona on participaren Anna Casanovas (professora d'història de la Universitat de Barcelona), Dolors Genovès (documentalista de TV3), Manuel Huerga (director de Barcelona TV), Josep Maixenchs (director de l'ESCAC), José M. Nunes (director de cinema) i Miguel Fernando Ruiz de Villalobos (periodista i crític) que va fer de moderador. A la taula rodona vam haver de lamentar la no assistència de la directora de la Filmoteca la Natàlia Molero que es trobava malalta, cosa que es va saber "a posteriori", per la qual cosa no es va poder notificar públicament. Aquesta absència va provocar un cert malestar entre els assistents i els participants a la taula rodona i moltes intervencions van quedar sense resposta perquè es dirigien directament a la directora de la Filmoteca.

A part d'això, el debat va ser ric des de diferents experiències i girant a l'entorn de la idea de la recuperació del patrimoni audiovisual. Dues conclusions es poden treure d'aquest debat. El més important, el compromís de fer un manifest a les autoritats polítiques perquè donin més importància a la recuperació i preservació del patrimoni audiovisual. Un manifest que tot els socis han hagut de rebre per la seva aprovació durant aquest estiu.

Una segona conclusió és que de vegades ni el mateix col·lectiu de persones interessades per la recuperació de l'audiovisual aconsegueixen ser capaços d'autocriticar-se o de posar-se d'acord, ja que durant el debat es van comentar tres iniciatives semblants a favor de la recuperació del patrimoni audiovisual. Semblava que faltessin canals de comunicació que és al que aspira la nostra associació: a ser un canal obert per impulsar, comunicar-nos i debatre els problemes del patrimoni audiovisual català.

Després d'un breu descans a dos quarts de 7 va començar el següent acte: la videoprojecció-confrontació de imatges amateurs i professionals que va acabar amb un debat sobre el cinema professional i no professional conduït per Miquel Porter i Moix. Aquest acte va servir per conèixer o redescobrir un cinema oblidat que també ens pot mostrar imatges molt interessants històrica i estèticament.

El fi de festa d'una jornada tan maratoniana es va posar als cinemes Aquitània on la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya va obsequiar amb una sessió especial resum de la Campanya de recuperació que havien fet durant l'últim any.

Només hi ha una paraula per descriure tots aquest actes: magnífics. Tot un èxit d'organització i d'assistència ja que sent una associació de prop de 50 socis i amb un tema tan especialitzat es va convocar a prop de 60 persones en els moments de més assistència. Esperem i desitgem que els organitzadors de les properes assemblees hagin pres nota d'aquesta i puguin continuar mantenint el nivell que hem assolit. ■

\*\*\*\*\*

## NOVA JUNTA DIRECTIVA DE CINEMA RESCAT

D'acord amb el reglament intern aprovat a la darrera Assemblea General Ordinària de socis, que tingué lloc el proppassat dissabte dia 23 de maig, la nova Junta directiva de CINEMA-RESCAT ha quedat configurada amb les següents persones i càrrecs:

- \* presidenta, M. Encarnació Soler i Alomà
- \* vicepresident, Jordi Feliu i Nicolau
- \* secretària, Maribel Martínez Lapuente
- \* tresorer, Pedro Nogales Cárdenas
- \* vocal, delegada a Tarragona, M. Pilar Mendoza Egea
- \* vocal, delegat a Lleida, Sandro Machetti i Sánchez
- \* vocal, delegat a Girona, Lluís Valentí i Buhigas
- \* vocal, delegat a Barcelona, Anton Giménez i Riba
- \* vocal, responsable de l'arxiu històric, Ana Fernández Álvarez

Tanmateix, el nou reglament dictamina que la Junta executiva, formada per presidenta, secretària

i tresorer es reuniran un cop al mes, com a mínim, mentre que la reunió plenària de la Junta (amb tots els 9 membres de la mateixa) es farà cada trimestre, a ser possible en un àmbit geogràfic diferent. ■

## 75È ANIVERSARI DEL CINEMA AMATEUR

Els nostres lectors habituals ja coneixen el projecte (veure el número 3 de desembre de 1997 de la revista/butlletí de CINEMA·RESCAT) encaminat a propiciar la celebració d'aquest aniversari, atribuïnt -no ens cansarem de repetir-ho- a l'expressió **cinema amateur** un significat molt més ampli i més proper a **cinema domèstic**. De sobte, però, el plantejament inicial ha sofert un canvi substancial respecte a les dates. Aquesta variació es produeix a la llum de la descoberta de noves dades històriques i de la valuosa aportació, en aquest mateix sentit, del nostre consoci Jordi Tomàs, de Terrassa.

Efectivament, s'ha pogut constatar que la primera càmera filmadora de pel·lícula 9,5, de la firma Pathé, aparegué al mercat l'any 1923. Inicialment, d'acord amb un documentat article de Vincent Pinel al catàleg *Pathé, premier empire du cinéma* -Éditions du Centre Pompidou, París, 1994-, en el que l'aparició d'aquest aparell es data l'any 1924, el nostre projecte proposava l'any 1999 per a la commemoració d'aquest 75è aniversari. Amb les noves dades al davant, és clar que l'efemèride s'escau aquest mateix any 1998. O sia, que ja hi som!!...

Si ja era just disposar d'un any per endavant, imagineu-vos-ho ara, amb aquest canvi de data. Aquesta circumstància fou exposada a la consideració de la passada Assemblea General de socis, la qual, malgrat l'evidència del que pressuposa aquest avançament, acordà seguir amb el projecte, fer allò que sigui possible i aconsellar la fi del present any i els primers mesos del proper, com a dates idònies per a que totes les entitats que vulguin fer quelcom per festejar aquest aniversari tinguin temps d'organitzar-ho.

Per la nostra part, passades les vacances d'agost (en el moment de llegir-nos ja estarem en plena tasca) iniciarem la difusió del missatge del projecte, a més a més de realitzar els contactes personals que es considerin oportuns, a fi de propiciar un ressò el més ampli possible. Com a CINEMA·RESCAT ja hem iniciat les gestions per a poder sol·licitar beques o altre tipus d'ajut econòmic per tal d'endegar un exhaustiu treball de catalogació de tot el cinema amateur català i s'està iniciant l'estudi per editar una col·lecció videogràfica que reculli una antologia de films amateurs catalans, des de 1932 fins als nostres dies. Aquestes dues accions constitueixen els projectes propis de CINEMA·RESCAT per a contribuir a aquesta

commemoració, a part de difondre el missatge per que altres institucions (filmoteques, cine-clubs, etc.), tant de Catalunya com d'arreu, es sumin a "la festa". ■

## NOU TELÈFON

Avisem als nostres associats que hem hagut de canviar el nostre número del telèfon. A partir d'ara el nou número on us podeu posar en contacte amb l'associació es el següent: **908 59 88 81**. ■

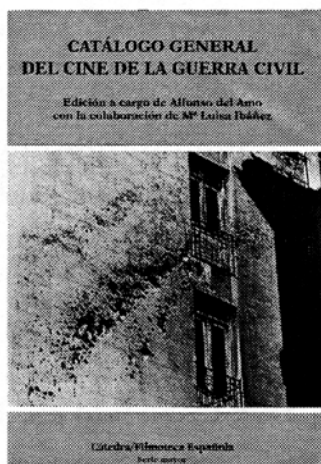
## SOCIS PROTECTORS

De fa poc temps hem iniciat una campanya destinada a la captació de socis protectors de la nostra associació. Aquesta modalitat està especialment dissenyada per a empreses i institucions relacionades amb el món de la imatge que puguin tenir interès en associar-se a CINEMA·RESCAT i, amb una aportació mínima equivalent a tres vegades la quota ordinària, contribuir a un millorament de la dèbil economia del nostre col·lectiu.

En aquesta primera ocasió, tenim la satisfacció de comunicar, a tots els nostres socis i simpatitzants, la incorporació de les empreses i entitats següents: **PARAL·LEL 40** d'Esplugues de Llobregat, **FUNDACIÓ INSTITUT DEL CINEMA CATALÀ** de Barcelona i, de la mateixa ciutat, **BTB-BARCELONA TELEVISIÓ**. A tots ells els donem la nostra més cordial benvinguda, tot agraïnt-los l'excel·lent predisposició a ajudar a CINEMA·RESCAT de manera tan significativa. Esperem que l'exemple s'estengui i que aviat poguem eixamplar la família, per tal d'abordar la realització de més i millors projectes que contribueixin a difondre el missatge en pro de la recerca i recuperació del patrimoni cinematogràfic de Catalunya. ■

## NOUS SOCIS

De nou ens hem de congratular perquè la nostra associació continua creixent. En aquesta ocasió els actes organitzats amb motiu de la 2a Assemblea General de Socis han estat tot un èxit, ja que gràcies a ells s'han incorporat 9 noves persones. Amb aquestes incorporacions hem arribat a 61 socis. De nou des d'aquestes pàgines volem donar la benvinguda a aquests nous amics/amigues: Mònica M. Jaime Corull, Mercè Ibarz Ibarz, Immaculada Pañella Brustenga, Pere Parera Rodríguez i Josep-Jordi Queraltó i Torner de Barcelona; Montserrat Bailac Puigdellivol d'Esplugues del Llobregat; M. Dolors Genovès Morales de Premià de Dalt; Anna Casanovas Bohigas de Sant Cugat i Cinta Pujal Carabantes de l'Arxiu Històric Nacional d'Andorra.



**Alfonso del AMO i M. Luisa IBAÑEZ  
(eds.):  
*Catálogo general del cine de la Guerra Civil***

Cátedra/Filmoteca Española, Madrid,  
1996, 1019 pàgines

El *catálogo general del cine de la Guerra Civil*, és un llibre imprescindible per a qualsevol estudiós o professional que vulgui conèixer el període de la Guerra Civil. Però sense cap mena de dubte també és un llibre que qualsevol persona, que miri per sobre aquest tema, podrà adonar-se que veure el període de la Guerra Civil a través dels films és una experiència molt gratificant, sobretot si ho fa per primera vegada.

És un treball acurat i summament exhaustiu, que estic segura que ha gaudit de nombroses col·laboracions que l'han fet possible i alhora gran, ja que una obra com aquesta requereix de l'experiència de tothom per aconseguir un producte el més ric possible. Aquesta feina doncs és el resultat d'una tasca que va començar a finals de 1985 per a preparar els actes que recordarien el 50è aniversari de la Guerra Civil utilitzant els materials que Filmoteca Española tenia en els seus arxius, que són molt importants i també molts, però, sobretot, d'una qualitat inigualable per a la història del cinema d'aquest període.

Però una vegada es va aprofundir en el coneixement de la cinematografia de la Guerra Civil i es va veure una visió clara de la seva conservació, es va descobrir que el material era poc ja que molts dels films havien desaparegut o eren quasi bé joies dels quals sols se'n tenen petites referències.

Per tant la cinematografia de la Guerra Civil espanyola és més aviat escassa, la seva situació és desencisadora, tot ben al contrari del què succeeix amb les produccions d'altres països. La feina és

llarga i feixuga, però cal fer-la ja que aquest catàleg no està tancat i a més és un tresor que cal potenciar entre tots els interessats en el tema. Sense cap mena de dubte, cal aprofundir entre els anys 1986-1996 per aconseguir que la feina s'acabi i tots em puguem gaudir.

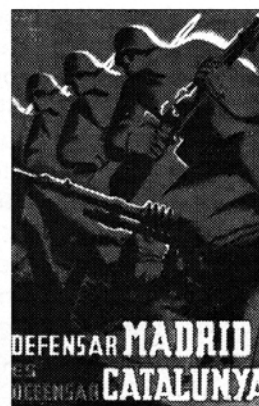
Aquest llibre a més de fer un catàleg general d'aquest període extens, detallat, variat -ja que hi ha filmacions de diverses nacionalitats- i il·lustrat amb diverses fotografies que el fan amè als ulls del lector, conté un seguit d'articles que volen complementar aquesta filmografia, articles com el de M. Luisa Ibañez que intenta donar alguna llum sobre els documents filmats en la guerra, d'Anthony Aldgate que planteja el tema dels reportatges cinematogràfics britànics sobre la Guerra Civil espanyola, d'Ignacio Arrillagan sobre la legislació i la indústria cinematogràfica durant la guerra, de Marta Bizcarrondo que fa una anàlisi de la primera producció franquista a través del *Noticiero Español*, de Giovanna Ferlanti amb una història del *Cinegiornale Luce*, de Carmelo Garitaonandia i la producció del cinema basc durant el conflicte, la guerra vista per la premsa filmada francesa (Christian Paté) i els Noticiaris Hearst de Geoff Pingree.

És, per tant, un llibre prou interessant i exhaustiu amb nombroses referències de tipus temàtic i cronològiques, una completa bibliografia i unes taules cronològiques molt interessants sobre els esdeveniments entre 1936-1939 i amb nombrosos descriptors temàtics i referències a persones, entitats, empreses, tècnics e intèrprets.

Un catàleg imprescindible per a afrontar qualsevol estudi d'aquest període, una feina molt ben realitzada que tan sols ens confirma els autèntics tresors que existeixen i que esperen ser descoberts per explicar en un futur tots els esdeveniments possibles.

És un repte per a tots i que cal agafar-lo i tirar endavant i veure que el cinema és quelcom més que un passatemp de diumenge. ■

M. DEL PILAR MENDOZA EGEA





# The End

## JA SAPS COM ACABEN VINE A VEURE COM VAN COMENÇAR

Sabies que fa dos mil anys els xinesos ja explicaven històries extraordinàries només amb dues mans i una espelma? I això no és el més sorprenent. Des de les ombres xineses fins a la càmera dels germans Lumière, hi ha una pila d'invents divertidíssims que ara pots veure al nou Museu de Cinema a Girona. L'únic museu del país on podràs veure com era el cinema abans del cinema, amb una de les millors col·leccions d'Europa.

Museu del Cinema  
Col·lecció Tomàs Mallof



Sèquia 1, Girona

EL CINEMA ABANS DEL CINEMA

Ajuntament  de Girona

Hem estrenat aquesta secció. Si tens quelcom, del món del cinema, que t'interessi vendre o adquirir, aquell aparell antic que et fa tanta gràcia i que et manca a la teva col·lecció, escriu-nos. Publicarem, gratuïtament i de forma anònima, el teu missatge (si us plau!, que sigui breu -més o menys com els que publiquem d'altres-). I si et crida l'atenció alguna de les ofertes o demandes que es publiquen, no tens que fer res més que contactar amb CINEMA-RESCAT, per escrit, indicant la referència de l'anunci per el qual estàs interessat. Nosaltres ho traslladarem a l'anunciant, qui contactarà directament amb tu. En cap cas CINEMA-RESCAT intervindrà en aquestes operacions de compra/venda.

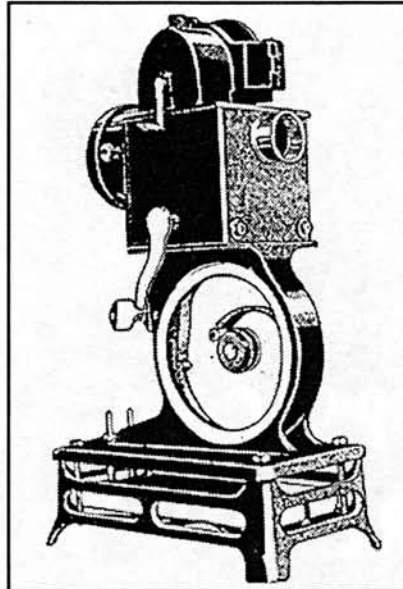
Venc projector BELL & HOWELL TQ1-642 de 16 mm, làmpara halògena de 220 v/1000 w, so òptic. Projector BAUER P6 automàtic de 16 mm, làmpara 24 v/250 w, so òptic, magnètic i gravació. Tots dos en perfecte estat de funcionament i conservació. També venc una enrotlladora MURAY de 16 mm, per a bobines de 600 m, i una enrotlladora de 35 mm, per a bobines de fins a 900 m.  
Ref. A-100

\*\*\*\*\*

Atenció col·leccionistes, es ven o canvien tres projectors de 9,5 mm LAPIERRE models J, RL 60, ASTRAL SAPHIR. Tots amb capacitat per a bobines de 100 m i equipats amb motor, excepte el model J que funciona amb maneta.  
Ref. A-101

\*\*\*\*\*

Es ven projector Pathé Baby de 9,5 mm, per a projectar casts de 10 m i 20 m funciona amb maneta i està molt ben conservat.  
Ref. A-102



\*\*\*\*\*

Col·leccionista vendria o canviaria projector BINGOSCOPE de 9,5 mm de fabricació anglesa, accionat amb motor i capacitat per a bobines de 100 m, per altre material del mateix format que no tingués a la col·lecció.  
Ref. A-103

\*\*\*\*\*

Es ven projector JEFE SENIOR de 9,5 mm amb motor i braços per bobines de 100 m. Venc també filmadora PATHÉ MUNDIAL-B de 9,5 mm i projector de 8 mm HEURTIER model Z-40 equipat amb làmpara de 12 v/100 w i braços per a bobines de 180 m.  
Ref. A-104

\*\*\*\*\*

Col·leccionista busca films de 9,5 mm (Pathé Baby) de 100 m que estiguin en bon estat de conservació. També es busca CÀMERA-PROJECTOR CAPTA MOVIE de 9,5 mm fet de baquelita per la casa CAPTA.  
Ref. A-105

\*\*\*\*\*

## LLUÍS ARGELICH

ASSESSORAMENT TÈCNIC EN REPARACIÓ I RESTAURACIÓ  
D'APARELLS DE CINEMA

Passatge Sant Miquel, 2  
08415 BIGUES

Tel./Fax: 93 865 92 71

### ASSEMBLEA GENERAL DE SOCIS D'ASIFA CATALUNYA

El dia 28 del propassat mes de maig tingué lloc, a la ciutat de Barcelona, l'Assemblea General de socis d'ASIFA Catalunya (Associació Internacional de Films d'Animació). Entre els diferents acords per el funcionament intern d'aquesta entitat, associada a CINEMA-RESCAT en règim d'intercanvi, volem destacar el preceptiu canvi de la Junta directiva. Jordi Artigas, que n'ha estat president d'ASIFA Catalunya des de 1995, després de molts anys de treballar i col·laborar, des d'altres responsabilitats, per al desenvolupament d'ASIFA, ha deixat pas a un nou equip. Des d'aquestes línies volem deixar constància de l'amistat, que esperem saber conservar, que sempre ens ha prodigat l'amic Artigas, al mateix temps que manifestar els nostres millors auguris al nombrós col·lectiu de professionals del cinema d'animació de Catalunya, per a la continuïtat d'una bona tasca que haurà de desenvolupar, a partir d'ara, la nova Junta. Sort! ■

\*\*\*\*\*

### PRESENTACIÓ DEL 10È FESTIVAL DE CINEMA DE GIRONA

La desena edició d'aquest Festival se celebrarà en diversos espais d'aquesta ciutat i en nous àmbits els dies 1, 2, 3 i 4 d'octubre de 1998. Autors cinematogràfics d'arreu ja n'han rebut el reglament. Aquesta edició del Festival es caracteritza bàsicament per l'ampliació de seccions i de continguts, i estarà formada per 8 seccions.

L'any passat es va fer una petita mostra de cinema jueu; aquest any es segueix amb aquesta mostra, que s'amplia i pren el caràcter de Festival de Cinema Jueu, *Jewish Film Festival*. L'àmbit d'aquesta secció no competitiva és obra de producció o temàtica jueva, i s'hi exhibiran documentals, curts de ficció i llargmetratges -serà l'única secció en què se'n presentaran-, i ocuparà diversos espais de la ciutat.

La secció competitiva *Donne in Corto Trans-Europe*, que rep el nom d'un certamen d'origen italià que l'any passat es va estendre a diverses ciutats europees, tornarà a mostrar curtmetratges fets o protagonitzats per dones. Inclourà obra realitzada o produïda per un equip resident en la Comunitat Europea o països associats acabada el 1997-1998. A més, una selecció d'obres de cada país s'exhibirà i concursarà en les altres seus europees que acullen *Donne in Corto Trans-Europe*.

Encara hi ha dues altres seccions competitives: *Curts Països Catalans* i *Audiovisual Independent*. La primera, exhibirà obra de gènere lliure realitzada per equips dels Països Catalans i acabada el 1997-1998.

La segona, adreçada a autors no professionals, també recollirà obra de realització recent.

D'altra banda, les seccions *Panorama de Curts de les Comunitats Espanyoles* i *Panorama de Curts de la Comunitat Europea*, com l'any passat, mostraran una selecció de curtmetratges realitzats el 1997 i 1998 en aquest dos àmbits.

La secció *Cinema Recuperat*, ja tradicional del Festival, continuarà cinema antològic a càrrec de CINEMA-RESCAT, dirigit per Anton Giménez i Encarnació Soler.

La darrera secció, *Cinema du Réel*, junt amb el *Jewish Film Festival*, és una altra novetat. Constarà d'una selecció de documentals francesos realitzats entre 1980 i 1995 segons una proposta del Ministeri de Cultura de França.

El Festival de Cinema de Girona creix, s'amplia, tot continuant, per descomptat, la seva política d'exhibir tota la producció de les nostres comarques que es presenti al Festival, a més d'organitzar seccions que incloguin pel·lícules d'altres països i potenciar la cultura i llegat jueus, tan representatius a Girona. L'organització del Festival està a la vostra disposició davant qualsevol dubte que tingueu o pregunta que vulgueu fer-nos a la següent adreça:

FESTIVAL DE CINEMA DE GIRONA  
Carrer de la Cellera, 17-27  
17457 Riudellots de la Selva (GIRONA)  
Tel/fax (34) 972477323  
E-mail: festivalgirona@gna.es

A aquesta adreça, a més de respondre als vostres dubtes, se us enviarà les bases i la butlleta d'inscripció al Festival si esteu interessats en participar-hi en el mateix. ■

\*\*\*\*\*

### BTV, PEL CINEMA ANTIC

Els telespectadors de la Ciutat Comtal que disposen del senzill artilugi que permet sintonitzar bé Barcelona Televisió, hauran pogut veure en força ocasió l'emissió d'imatges antigues sobre la seva ciutat, perquè tractant-se d'un canal d'àmbit estrictament i obligatòria barceloní són aquestes les imatges que bàsicament i preferent ha d'ofrir.

La ciutat de Barcelona dona per a molt vista des dels inicis del cinema, primer perquè és aquí on va néixer el cinema a l'Estat espanyol, segon perquè les seves dimensions de metròpoli ofereixen una varietat de paisatges gairebé inabastables.

Des que Manuel Huerca passà a dirigir, per a la productora Ovídeo, i aquesta per a l'Ajuntament de Barcelona, el projecte televisiu ara farà un any,



concretament en antena des del 19 de setembre del 1997, un dels elements a tenir en compte dins la seva graella era la imatge de la ciutat de tots els temps, i com més antiga millor, més interessant. Això vol dir recuperar, cercar-les, aconseguir-les i emetre-les en diversos formats: en forma de càpsula, com a monogràfic, de manera individual, al fil de la cronologia històrico-social.

Càpsula vol dir de 3 a 5 minuts; monogràfic vol dir un tema concret ben assortit i representat; individual vol dir, per exemple, un llargmetratge on la nostra ciutat té el seu protagonisme com a paisatge on transcorre la trama; la cronologia vol dir mostrar esdeveniments, festes, tradicions o costums que s'escauen en el calendari, com ara les diades de Nadal i Reis, la de Rams o el Corpus, el Carnestoltes o Sant Joan. En tots els casos, i particularment en el monogràfic i en la cronologia, es procura que les imatges siguin el més antigues possible.



Així, les deus on cal anar a beure són en una bona part el cinema familiar, el d'afecionat, l'amateur; en molts casos no cal que hi hagi crèdits, autoria, tot i que es reconeix la procedència i la data de rodatge, ni que portin banda sonora. El què interessa, fonamentalment, és allò que es veu i allò que ens diuen i ens ensenyen les imatges: ens mostren com érem els barcelonins anys enllà, com vestíem, els costums que conreàvem, els transports públics i privats que circulàvem per la ciutat, places i carrers, monuments i contrades que tots ells ajuden a definir, a identificar la nostra vila. Són peces a voltes ben humils però carregades de vida i de significat, són lliçons d'un temps i d'un poble ben nostre per a la gent d'avui d'una gent d'ahir.

S'han fet, a més, homenatges a cineistes que han dedicat les seves obres a reflectir majoritàriament aspectes de Barcelona, com ara Joan Francesc de Lasa o Joan Olivé i Vagué; s'ha fet un programa dedicat als principis del cinema amateur barceloní, i se'n faran d'altres més sobre com ha anat evolucionant l'amateurisme fílmic, però també sobre el cinema independent, alternatiu, de denúncia socio-política. S'han projectat alguns films rodats a

Barcelona per gent d'aquí amb tècnics i intèrprets nostrats, com *M'enterro en els fonaments* de Josep Maria Forn o *Sexperiencias* de José María Nunes arran la commemoració del Maig'68, i en vindran més d'aquestes característiques per a que els telespectadors coneguin els films fets per la gent de casa.

És un projecte que tot just s'ha començat a desenvolupar i que està trobant el seu encaix dins una graella televisiva singular, única, que costa d'implantar i de crear fidelitat, però que poc a poc adquireix gruix, solidesa, sentit, atractiu, coherència. En una nova ocasió parlarem amb més cura del projecte i podrem afinar encara més l'aportació que BTV està fent per a la recuperació del patrimoni cinematogràfic barceloní. ■

\*\*\*\*\*

### RECUPERAT UN FILM SOBRE EL CASAMENT D'UN FOTÒGRAF DE LA SAGA NAPOLEON

En una de les darreres emissions del conegut programa televisiu *¿Quién sabe donde?* es van incloure una crida, promoguda pel seu realitzador Joan Mallarach, de recolzament a la tasca de moltes filmoteques que a l'Estat han endegat campanyes de recuperació del patrimoni cinematogràfic.

Mercès a aquesta col·laboració, va sorgir la troballa d'un film, de molt curta durada -un reportatge sobre el casament d'un dels Napoleon, de l'any 1905-, però no per la seva brevetat menys important. Després de l'entrevista d'Encarnació Soler amb la seva propietària, es va saber que ella era la darrera de la saga dels fotògrafs anomenats Napoleon, que havien fundat el segle passat uns estudis de fotografia a Barcelona i als darreres del mateix havien portat el cinema. La investigació que està realitzant ella mateixa sobre els Napoleon, proporcionarà noves dades sobre la història d'aquests reconeguts fotògrafs, així com també aportacions sobre al camp del cinema. ■

\*\*\*\*\*

### PROPER NÚMERO

El pròxim número del nostre butlletí torna al seu format habitual i no tindrà com aquest un caràcter monogràfic, ja que comptarà amb articles d'Anton Giménez, que presentarà el projecte del 75è aniversari del cinema amateur, de Joaquim Romaguera sobre el què ha avançat respecte al treball a Barcelona Televisió, de Margarida Gómez sobre el cinema amateur pratenc, de Sefa Figuerola sobre el Cine-Club de Valls i l'Encarnació Soler sobre el seu descobriment de la pel·lícula del casament d'un Napoleon. ■

# AMPLIACIÓ - ENLARGING

8MM - SUPER8 - 9'5MM

16MM - SUPER16 - 35MM

Finestretes humides ajustables - Adjustable wet gates

# ISKRA

## REPRODUCCIÓ - DUPLICATING

## RECUPERACIÓ - RESTORING

DARRERA RECUPERCIÓ:

"SANZ Y EL SECRETO DE SU ARTE"

de Maximilià Thous i Francesc Sanz (1921 / 1924)

per a la Filmoteca Valenciana

PROPERA RECUPERACIÓ:

"SANGRE Y ARENA" de Blasco Ibáñez (1916)

per a la Diputació de València

# ISKRA

Padre Xifré, 3 - ofic. 110 - 28002 Madrid

Tel. 91 416 11 57 — Fax 91 413 95 47

E-mail: [iskra@nauta.es](mailto:iskra@nauta.es)

**icaria**



**yelmo**

**cines**

**Col·labora amb  
La Recerca  
i Recuperació  
del Patrimoni  
Cinematogràfic**

---

Salvador Espriu, 61  
"Centre de la Vila" · Vila Olímpica  
BARCELONA · Tel.: 93 221 75 85

**15 sales en V.O.S.**