

# CINEMA RESCAT

Investigació, recerca i recuperació del patrimoni  
cinematogràfic català

ANY III - NÚMERO 8 - 2r SEMESTRE 1999



EL CINEMA REFLEXE DE FRUSTRACIONS SEXUALS DURANT EL FRANQUISME ◊  
L'ARXIU DE LA IMATGE I EL SO DE MALLORCA ◊ FILMS RECUPERATS AL CENTRE  
DE RECERCA I DIFUSIÓ DE LA IMATGE DE GIRONA ◊ INTERNET I PATRIMONI  
CINEMATOGRAFIC ◊ HOMENATGE A JORDI TORRAS



**ICARIA**  
YELMO CINEPLEX

*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.**

**Continguts i coordinació seccions:**

Anton Giménez i Riba  
Pedro Nogales Cárdenas

**Cap de redacció:**

Pedro Nogales Cárdenas

**Redacció:**

Cristina Marcos Sanguino  
Manel Maigí Barreda  
Trinitat Ortega Roca

**Disseny i maquetació:**

Lluís Mascaró i Sansó  
Josep Miquel Rodríguez González  
Francesc Gómez Masdeu

**Estil i assessorament lingüístic:**

Joaquim Romaguera i Ramió  
M. Pilar Mendoza Egea  
M. Encarnació Soler i Alomà

**Assessor:**

José Carlos Suárez Fernández

**Publicitat i subscripcions:**

Anton Giménez i Riba  
Tel. 636 16 69 12  
E-mail: cinema@net-way.net

**Publicació:**

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

**Edita:**

CINEMARESCAT  
Associació Catalana per a la Recerca i  
Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic  
Ronda Cervantes, 87, 3r B  
08304 Mataró (Catalunya)  
Tel. 606030604  
E-mail: cinema@net-way.net

Dipòsit legal: T-1301-1998

# SUMARI

<b>EDITORIAL</b>	5
<b>COMENTARIS DES DE LA REDACCIÓ</b>	6
<b>OPINIONS</b>	
“El cinema espanyol durant el franquisme: reflex de frustracions sexuals” per Carlos Zuriguel Pérez	8
“Cinema i societat a la ciutat de Tarragona de mitjan dels anys seixanta” per Isaac López Sánchez	15
“Bé per BTV!” per Joaquim Romaguera i Ramió	22
“Fortunio Bonanova, un tipus excepcional” per J.A. Mendiola	25
<b>ZOÈTROP</b>	28
<b>RESSONS DE FILMOTQUES</b>	
“Mallorca ja compta amb un Arxiu del So i de la Imatge” per Margalida Albertí i Cabot	31
<b>NOUS TRESORS</b>	
“El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge de la ciutat de Girona” per Joan Boadas i Roset	33
<b>CATÀLEG</b>	
“Els films del CRDI. Una mostra”	36
<b>DIÀLEGS</b>	
“Decorats cinematogràfics. Entrevista a Alfonso de Lucas” entrevista realitzada per Montse Camps	40
<b>INTERNET I PATRIMONI CINEMATOGRAFIC</b>	
“L'agulla en el paller. Bases de dades de cinema a Internet (Filmoteca Española)” per Miquel Àngel Pintanel Basets	46
<b>HOMENATGES</b>	
“Jordi Torras en el record, amb un pregon agraïment” per Joaquim Romaguera i Ramió	47
<b>ALTRES INFORMACIONS</b>	49
<b>RESSENYES</b>	53



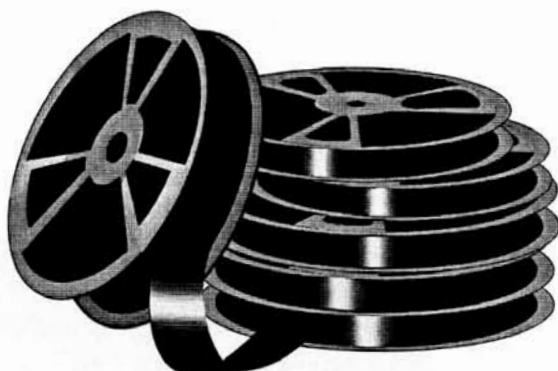
La portada reproduïx una part d'un díptic entorn a la fragilitat del cinema titolat *Res es Etern*. Collage original d'Aurora Roig, donat a Cinema-Rescat



# 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**

**A**mb un retard comparable a les més *galdoses* jornades de total colapse en l'aerotransport hispà, arriba a les vostres mans aquest nou exemplar de la revista, havent inaugurat, ja, un nou any, un nou mil·lenni i, quasi, un nou segle. Sembla obligat, en aquestes circumstàncies -si fa o no fa, com cada any en dates similars-, fer balanç i, sobretot, explicitar una llista de bons desitjos que, d'acomplir-se, han d'aportar les energies necessàries per tal d'afrontar tres-cents seixanta-cinc dies més. I nous, diferents. O no?

Del balanç, poca cosa més. No és qüestió de posar-nos medalles i presumir-ne. En tot cas, adonar-nos plegats que, malgrat tot, ja fa més de tres anys que l'associació editora de la revista, del mateix nom, es manté dempeus i que ja són vuit els números de la nostra/vostra publicació. Estem en condicions de demostrar que, això sol, ja és força èpic. Els desitjos, prenyats d'esperança, ja són tota una altra cosa. La llista, no massa llarga però (no cal abusar a l'hora de relatar en veu alta les aspiracions), constitueix la base de la nostra particular *carta als reis*. Seguint el costum, el primer pensament és per a tots els nostres amics lectors. Per a vosaltres, el sincer desig que gaudiu de la màxima felicitat que pugueu assolir i sigueu capaços de conquerir (per que gratis, ben bé gratis, no se us donarà pas). Tot això vol dir, no gens menys, que ens alegraria molt -de veritat- gaudiu d'un magnífic i bon any.

La resta, el de sempre. Esperar, de qui -en plural- no hi ha més remei que esperar, un xic de bondat i compassió envers l'esforç que representem i pretenem. I que amb aquestes actituds es puguin materialitzar els petits ajuts que, modestament, any rere any demanem i, amb la mateixa cadència i contumaç constància, ens són negats. Potser, tant de bo, aquest any sí...

A l'estrena dels plurals canvis en el calendari hi hem entrat amb novetats, també, en el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, en la persona d'un home que, pel seu pas per al món de la publicitat, televisió i mitjans audiovisuals, pot omplir d'esperança l'horitzó que ens pertoca, en suposar-li una especial sensibilitat en el sector. Senyor Jordi Vilajoana, ens permetem demanar-li que no ens decepcioni. És el darrer desig de la carta. ■

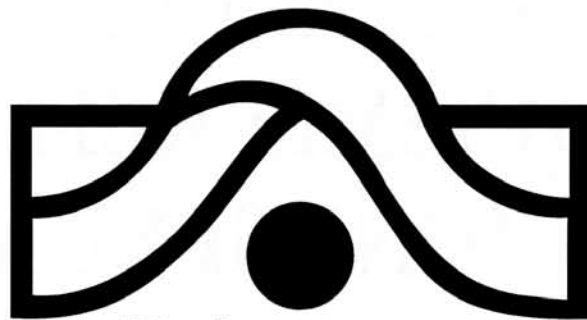
**E**n finalitzar l'any sempre s'imposa fer un balanç. Aquest és l'últim número del 1999 i, per tant, també nosaltres l'hem de fer. Per a CINEMA-RESCAT com a revista, en general, ha estat un any desigual. Hem aconseguit algunes fites que ens vàrem proposar a començament, com el fet de convertir un butlletí intern d'una associació en una revista especialitzada en el tema del patrimoni cinematogràfic. També hem començat, modestament, a tenir certa presència al mercat editorial -aquest any hem triplicat el nombre de revistes venudes-, un fet pel què ens sentim molt orgullosos, tot i les limitacions de llocs de venda, distribució, tiratge i especialització temàtica que té la nostra revista. Una altra cosa positiva ha estat el salt qualitatiu que hem fet en el disseny i l'aspecte gràfic. També ens sentim molt satisfets d'haver aconseguit unir art gràfic, cinema i patrimoni cinematogràfic a les magnífiques obres que joves artistes ens han donat per a il·lustrar les nostres portades. Una idea que vàrem començar l'any 1998 i que durant aquest any s'ha consolidat amb magnífics exemples com ara les obres de Mireia Feliu i d'Aurora Roig. Per últim, l'equip de redacció també se sent content dels elogis que ha rebut durant aquest any a les presentacions de la revista, de particulars i de llibreries.

Però, tot i aquests fets molt positius i encoratjadors per a nosaltres, l'any no ha estat del tot perfecte. Entre els aspectes negatius s'ha d'esmentar l'haver de reduir el nostre contacte amb els lectors de tres a dues vegades a l'any, per motius tècnics i econòmics. Els problemes econòmics són un altre dels aspectes negatius de l'any. Revistes com la nostra necessiten imperiosament d'una subvenció per a poder tirar endavant i aquesta no s'ha pogut aconseguir. Tampoc hem aconseguit el ressò que esperàvem en alguns projectes, com el de convertir la revista en una mena d'aparador de la investigació cinematogràfica a Catalunya amb una participació activa de les Universitats de Catalunya. La participació de les mateixes no ha estat gaire entusiasta, tot i que en aquest número hi ha exemples de treballs de la Universitat Rovira i Virgili -la més receptiva-, de la Universitat Autònoma i de la Central de Barcelona. Aquests exemples són més fruit d'iniciatives personals que d'una participació activa dels membres d'aquestes universitats. És clar que sempre ens queden les institucions, com l'Arxiu Municipal de Girona o la Fílmoteca de les Illes Balears, o persones entusiastes com Joaquim Romaguera per a poder continuar l'any vinent donant a conèixer els treballs d'investigació sobre el patrimoni cinematogràfic i la història del cinema català.

També esperem continuar comptant amb persones com Aurora Roig, l'artista que ens ha fet la portada d'aquest número. Ella és de Torredembarra i és graduada en procediments pictòrics per l'Escola d'Art i Disseny de Tarragona. Ha participat en diverses exposicions col·lectives a Tarragona i Reus, com a Confrontacions al Tinglado núm 1 del Port de Tarragona o en el Festival d'Art i Cultura Contemporània de Reus. El seu interès primordial, dins de l'art, és l'experimentació creativa, descobrir quelcom nou, desafiar les pròpies expectatives mitjançant el descobriment d'allò que és nou per a ella. És el què reflexeixa a la seva obra, que ella mateixa defineix amb el següent poema visual:

Imatges	mentals	Joc	d'imatges
Imatges	no vistes	Composicions	d'imatges
Imatges	censurades	Fragments	d'imatges
Imatges	destruïdes	Superposicions	d'imatges
Imatges	rescatades	Selecció	d'imatges
Imatges	seriades	Revisió	d'imatges
Imatges	mostrades	Manipulació	d'imatges
Imatges	íntimes	Creació	d'imatges
Imatges...			d'imatges

Des de la redacció de CINEMA-RESCAT, feliç i fructífer any 2000 per al patrimoni cinematogràfic català i per a les persones que treballen en la seva recuperació i conservació. ■



**polistem s.a.**

---

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

**Laboratoris de duplicació industrial:**

- **Cinema**
- **Video**
- **CD**
- **Diapositives**

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

# EL CINEMA ESPANYOL DURANT EL FRANQUISME: REFLEX DE FRUSTRACIONS SEXUALS

CARLOS ZURIGUEL PÉREZ

**"La repressió franquista a tots els nivells, especialment el sexual, ha deixat una petja important als directors"**

El cinema ha estat sempre un vehicle idoni per a reflectir els desitjos i frustracions, molt especialment de caràcter sexual. Durant una etapa històrica tan peculiar com va ser la llarga i terriblement repressiva dictadura franquista, (1939-1977, any en què tenen lloc les primeres eleccions democràtiques), Espanya es va convertir en un terreny abonat pel ressorgiment generalitzat d'una sèrie de traumes i frustracions col·lectives de caràcter sexual, que van tenir, sota formes molt diverses, un reflex evident en una bona part del cinema que es va fer sota el mandat del general Franco.

Tot i que la repressió institucional de la sexualitat és un fet generalitzat en tots els estats democràtics com a forma de control de les consciències i la preservació de la institució familiar<sup>1</sup>, és evident que durant la dictadura franquista el nivell de repressió va arribar a cotes altíssimes, sense comparació possible amb el què es va donar en qualsevol altre país occidental durant el mateix període. Aquesta repressió, tan ideològica com econòmica, es va articular a través dels següents poders fàctics: l'aristocràcia terratinent, l'alta burgesia, l'exèrcit i l'església.

Evidentment, aquesta repressió i desinformació d'un element tan lligat als instints humans més primaris com és el sexe, va provocar l'aparició de nombrosos traumes,

frustracions i falses mitificacions en bona part de la població educada sota aquestes directrius. La qual cosa va originar reaccions o paradoxes tan a nivell cinematogràfic –homosexualisme latent en una part del cinema espanyol franquista– com extracinematogràfic –viatges massius a Perpinyà per a veure films eròtics o pornogràfics prohibits a Espanya, o l'espectacular increment de la prostitució–.

El cine i la resta de mitjans de comunicació –còmics, ràdio, premsa escrita i, posteriorment, la televisió– van ser, juntament amb les institucions docents, els vehicles utilitzats pel règim franquista per a transmetre els seus principis ideològics, seguint una doble estratègia de legitimació dels seus orígens i la continuïtat de les seves finalitats fundacionals.

La formació moral, incloent l'aspecte sexual dels ciutadans, va córrer a càrrec d'una església lligada directament a l'Estat que, ancorat en posicions dogmàtiques i ultraconservadores, va controlar tan les institucions docents com, a través de la censura, el cinema.

El control del cinema es va organitzar a través de dues vies distintes:

- 1) la **repressió**, mitjançant la censura directa.
- 2) la **protecció**, mitjançant una dependència excessiva de les subvencions pel fet de no tenir una indústria cinematogràfica consolidada.

Aquestes dues vies repressives estarien íntimament lligades amb els pilars bàsics que

<sup>1</sup> Román GUBERN: *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 123.



van permetre la supervivència del règim durant quasi quaranta anys: el paternalisme repressiu capaç de castigar qualsevol intent d'oposició amb extrema duresa: empresonaments, afusellaments, etc, però oferint-se al mateix temps com a guia comprensiu davant els canvis de tot tipus: polítics, socials, tecnològics, que inevitablement es van anar succeint.

En analitzar el paper del sexe al cinema espanyol, es precis diferenciar clarament entre dues tendències cinematogràfiques contraposades i enfrontades entre si. Per una banda, es troba un cinema vinculat de forma **directa o indirecta** al règim, que es va encarregar de transmetre els principis ideològics i morals del franquisme. En una altra línia ideològica totalment distinta va aparèixer, bàsicament a partir dels anys seixanta, un cinema que, aprofitant la tímida encara que progressiva liberalització del règim, va intentar mantenir una postura crítica sempre dintre dels marges imposats per la censura.

## 1. El cine de l'autarquia. La dona asexualada i l'homosexualisme latent

El cine franquista produït fins els anys cinquanta es va caracteritzar per estar realitzat amb notables deficiències tècniques i econòmiques, per la penúria econòmica que sofria el país com a conseqüència de la guerra civil i per trobar-se totalment controlat per l'Estat. Els directors eren en la seva majoria addictes al règim o, en qualsevol cas, sense cap interès ni possibilitat d'oposar-se al mateix.

Va ser un cinema escàs en films i directors, heterogeni quant a gèneres, es van fer comèdies, films religiosos, militars, etc. Però estrictament lligat sempre als cànons en què

es basava la ideologia franquista: apologia de la tradició i moral catòliques, de la raça, la família, la pàtria i el cabdillatge.

En relació directa amb la fèrria moral de l'església catòlica, el sexe no apareix gaire, ja que els personatges, tan masculins com femenins, són desexualitzats esment. La dona és retratada amb la cara blanca, el rostre angelical i la mirada pura; es forja el mite de les dones il·lustres i heroïques (reïnes, santes, mares, etc.); defensores de la família, la llar, la pàtria i la tradició catòlica, que aconsegueixen els seus objectius a través de la renúncia al sexe i l'amor, ja sigui tangible o platònic. Exemples modèlics de aquest tipus de cine són: *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) o *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).

Aquesta terrible repressió sexual va produir, paradoxament, el sorgiment d'un homosexualisme latent en alguns films d'aquesta època. És precisament en un d'aquest més progovernamentals de la història del cine espanyol, *¡A mi la legión!* (Juan de Orduña, 1942), on el tema de l'homosexualisme emmascarat ens apareix de forma més clara, tan en l'estructura argumental del film, basat en una història d'amor (disfressada de companyonia viril) entre dos soldats, com en diferents detalls: mirades penetrants, abraçades, petons al front entre els soldats, vessament de llàgrimes quan s'han de separar, absència d'interès per les dones, etc.

L'argument es centra en la relació entre dos dels soldats que formen part del terç de la legió: Mauro i el "Grajo". Aquesta trama és fidel als cànons de les històries d'amor de Hollywood, és a dir: coneixement de la parella en circumstàncies especials (el recent arribat Mauro li salva la vida al "Grajo", arriscant la pròpia vida), relació afectiva entre els protagonistes amb problemes que es resolen feliçment (ara és el "Grajo" qui salva al seu amic demostrant la seva innocència en relació a un crim del qual se l'acusa injustament), separació penosa per circumstàncies alienes als sentiments dels protagonistes (tots dos pertanyen a condicions socials molt diferents ja que Mauro és un príncep d'un país imaginari: Silonia), retrobament (els dos amics es tornen a trobar a Silonia) i final feliç (després d'una breu separació, es tornen a unir al front).

Una sèrie de seqüències, que anomenaré a continuació fan especialment palpable aquesta relació entre Mauro i el "Grajo", que encara que "oficialment" responen solament a una forta companyonia entre ells, en realitat sobrepassa els límits de la simple amistat per

La dona asexualada de rostre blanc i mirada angelical que es veu en aquest fotograma de *La vida en un hilo* deixarà pas, a la dècada dels 50, a una tímida representació de l'erotisme (imatge fotocopiada cedida per l'autor)



a convertir-se en una relació homosexual emmascarada.

Des del moment en què es coneixen, tots dos soldats s'atrauen, com si es tractés d'un enamorament, inici d'una relació amistosa molt forta. De fet, tots dos legionaris no se separen ni un instant, produint-se una exclusió de la relació normal en la resta de soldats.

Els dos protagonistes només es relacionen, lleument, amb dos personatges més, el "Curro", que representa el contrapunt còmic, i la cantinera, Adela. La dona està totalment enamorada del "Grajo", sentiment que reconeix davant una foto del seu enamorat que sempre porta. Alguns comentaris de "Curro" fan veure que, de fet, formen una parella. Però, estranyament, quan el "Grajo" i Adela estan junts, sempre es troben en companyia de més persones, i no es veu ni un sol gest, ni una frase, ni molt menys un petó, cosa impensable al cinema espanyol del paleofranquisme, que corrobori la relació sentimental que sembla existir entre amdos. Es comporten com amics, mantenint un contacte personal molt més superficial que l'existent entre Mauro i el "Grajo".

Entre els protagonistes masculins abunden les mirades penetrants, les abraçades i també l'apropament dels llavis d'un al front de l'altre en el moment de salvar-li la vida. Circumstàncies que en cap moment es donen entre Adela i el "Grajo".

Un altre moment que corrobora la tesi d'aquesta relació homosexual dels protagonistes el constitueix el fet que el "Grajo", sense motiu aparent, guardi un tros de tela negra que va agafar de la mà del seu amic, com si es tractés d'un fetitxe de caràcter afectiu/sexual, ja que no és fins més tard quan s'adona que aquesta tela pot servir-li per a demostrar la innocència del seu amic.

Posteriorment, el "Grajo" tornarà a trobar-se trist, apenat i capbaix quan, després d'haver-se trobat amb Mauro a Silonia, els dos amics tornen a separar-se després de l'esclat d'una sublevació nacional el 1936 (episodi al qual es fa referència explícitament en el film). Només la reunió d'ambdós personatges al

front, amb efusives abraçades incloses, retornarà la felicitat a aquesta peculiar parella. Un final feliç que pot interpretar-se com el triomf de l'amor per damunt de les diferències socials, ja que un d'ells pertany a l'aristocràcia.

D'aquesta manera, un film militarista l'objectiu principal del qual era l'adoctrinament polític es converteix també en un film que presentava, tot i que, de forma emmascarada, una de les opcions sexuals oficialment més perseguides pel règim, l'homosexualisme.

## 2. Les primeres dissidències. Les conseqüències negatives de la passió espanyola

Als anys cinquanta, com a conseqüència de l'emigració exterior, el començament del turisme i la relativa tolerància internacional es produeixen a Espanya una sèrie de progressos socials que van tenir la seva manifestació en un cinema que, llevat d'escasses excepcions -com *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1956)-, es trobava encara íntimament lligat al règim.

Alguns films d'aquesta època van començar a representar amb timidesa un cert nivell d'erotisme a la pantalla, encara que molt embrionari. Es tractava sobretot de musicals com *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Es comença a donar expressió al sexe, però representant-lo com a cosa negativa sempre que es realitzi fora del context del matrimoni i amb l'objectiu principal de la procreació. La protagonista d'*El último cuplé*, María Luján, interpretat per la mítica Sara Montiel, es deixa arrossegar pel seu caràcter passional, i és per això que decideix convertir-se en artista, que durant tot el franquisme es va identificar directament amb la prostitució, abandonar a l'honest nuvi de tota la vida i mantenir relacions extraconjugals amb diversos homes. Naturalment, la immoral conducta de la protagonista tindrà el seu merescut càstig: enfonament moral i econòmic, mort del seu gran amor (un torero), alcoholisme i, finalment, la mort prematura de la pròpia cantant.

*El último cuplé* va servir per a convertir en un mite nacional a Sara Montiel, actriu que va popularitzar l'anomenada passió espanyola. És evident que aquest film suposa un important avanç respecte a la representació de la sexualitat femenina. La dona asexuada de rostre blanc i angelical deixa pas a una dona nova que, conscient de la seva sexualitat, es maquilla els ulls i els llavis i vesteix amb ajustats vestits que realcen la seva anatomia i deixen veure part dels seus pits amb atrevits escots.

---

**"En relació directa amb la fèrria moral de l'església catòlica, el sexe no apareix gaire, ja que els personatges, tan masculins com femenins, són dessexualitzats"**

---



Aquest film està impregnat d'un erotisme suau, que es manifesta a través dels vestits cenyits i escotats de la protagonista, les seves mirades i els gestos insinuants, també en un cert nivell d'exhibicionisme a l'escenari i en les cançons plenes de sobreentesos. Però, tot i això, respon a uns ideals molt conservadors i altament culpabilitzadors en relació al sexe.

Per altra banda, el film s'articula com un homenatge a les cupletistes que, tal com diu una veu en "off" al començament "sacrifiquen la seva vida pel públic», El què es podria interpretar com el reconeixement institucional de la necessitat social de l'existència de prostitutes, de dones no tan "decents". No s'ha d'oblidar que Franco va fer molt poc per a treure la prostitució, fins i tot la va voler legalitzar...

### 3. Un cert aperturisme. Els traumes freudians i la comèdia sexy celtibèrica

Durant els anys seixanta-setanta el cinema vinculat al règim haurà d'assumir els seus inevitables canvis polítics, socials i econòmics que tindran lloc per diversos motius: forta oposició interna, enlairament econòmic, desenvolupament espectacular del turisme, etc. A més a més, aquest cinema es veurà obligat a conviure amb una línia cinematogràfica d'oposició al règim.

En aquest context de canvis inevitables, surten d'una banda alguns intents de mantenir amb vida el cinema oficialista d'adoctrinament polític o religiós, que en el film *Encrucijada para una monja* (Julio Buchs, 1965) és utilitzat per a mostrar el vessant negatiu del sexe, la de violació sàdica.

Tot i això, a partir dels anys seixanta la ideologia i els valors morals del franquisme estan reflectits, de forma majoritària, a través

**Als anys 50 sorgeix una tímida representació de l'erotisme com a *El último cuplé* on s'abandona la representació de la dona de rostre blanc i mirada angelical (imatge fotocopiada cedida per l'autor)**

del subgènere denominat comèdia hispànica, que es va anar fent, aprofitant la relaxació de la censura, cada vegada més explícit en matèria sexual, fins a arribar a la denominada comèdia sexy celtibèrica.

Són films molt comercials, de pèssima qualitat i rodats amb pocs mitjans per directors vinculats al règim o amb una posició abstencionista en relació al mateix que, darrera el vel d'una falsa modernitat, es va convertir en un vehicle idoni de transmissió dels antics valors morals franquistes i dels seus falsos tòpics i mites sexuals.

Es tracta de films agressivament masculistes, de caire conservador-patriarcal, exponents de la reivindicació reaccionària de la superioritat de la cultura camperola i tradicional en contraposició a la perversió de la modernitat urbana.

Presenten el sexe com a negatiu i quasi impossible fora del context del matrimoni i la procreació. El sexe extraconjugual és mostrat com a pecaminós i, en tot cas, realitzat únicament per estrangeres immorals, en contrast amb les espanyoles decents i catòliques, o per artistes, a les quals s'identifica com si fossin prostitutes.

Aquestes comèdies reforcen la idea que la dona no sols ha de continuar verge fins al matrimoni sinó que; si és decent, no pot tenir desitjos sexuals ni ser atractiva sexualment.

Les obres crítiques amb el règim franquista van aparèixer bàsicament a partir del 1962 de la mà de directors com José Luis Borau, Pedro Olea, Jordi Grau, Carlos Saura, etc. Aquests films es van poder realitzar pel tímid aperturisme del règim franquista, tot i que sempre van tenir problemes amb la censura.

En aquest sentit, és important destacar com element original i diferenciador del cinema espanyol la utilització del discurs sexual com a forma de tractar els problemes polítics sota la repressió i la censura del règim franquista. D'aquesta manera, els problemes sexuals incorporen, en un bon nombre de films dirigits per autors d'ideologia d'esquerra, una denúncia implícita a la repressió política i social del Govern de Franco. En aquest sentit, es tracta de films molt interessants pel seu doble nivell de significació.

En aquesta línia, Carlos Saura descriu a *Peppermint frappée* (1967) les negatives conseqüències de la repressió sexual que van tenir lloc durant el franquisme. Aquesta repressió es manifesta en la desviació i immaduresa sexual que sofreix un metge de

**"Durant els anys seixanta-setanta el cinema vinculat al règim haurà d'assumir els seus inevitables canvis polítics, socials i econòmics que tindran lloc per diversos motius"**

Conca, educat sota la fèrria directriu de l'església catòlica, que viu obsessionat per un fetitxisme eròtic, que el conduirà a trastornar a la seva infermera a una rèplica del seu major desig: la dona estrangera del seu millor amic. La seva obsessió acabarà en tragèdia: assassinat del seu amic i de la seva esposa.

*Peppermint frappée* planteja l'impacte que produeix als espanyols, adoctrinats en la tradició catòlica, l'educació repressiva i un règim encara ancorat en el passat, la pressió i estímuls de la naixent revolució sexual (faldilles curtes, biquini, turisme, mite de les nòrdiques, etc.) dels anys seixanta. A través d'aquest film Carlos Saura denuncia que el principal problema d'aquesta dècada és el context polític-social que és encara molt conservador, en especial tot el què fa referència a la sexualitat.

Influenciats per les teories de Freud, molt de moda en aquella època, al cinema espanyol d'oposició al règim apareixen reflectits nombrosos traumes i frustracions sexuals, com el complex d'Edipo, *La madriquera* (Carlos Saura, 1969); l'incest, *Furtivos* (José Luis Borau, 1975); el complex de culpabilitat respecte al sexe, *Ese oscuro objeto de deseo* (Luis Buñuel, 1977); la continuació del domini dels progenitors, *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970) o *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977); el sadomasoquisme, *Tamaño natural* (Luis G. Berlanga, 1973), etc. Seguint les teories freudianes, aquests problemes tindrien la seva explicació en el domini dels pares sobre els fills una vegada

passada la infantesa, però a la majoria d'aquestes obres els pares són identificats amb la figura d'un dictador paternalista i repressor, que va signar sentències de mort fins als seus últims dies, el 1975.

*Tamaño natural*, que és absolutament diferent i insòlit en el context general de la filmografia de Berlanga, va patir una prohibició de quatre anys a Espanya, el que demostra l'omnipresent vigència de la censura espanyola a només dos anys de la mort del dictador. Per altra banda, va produir un important escàndol a escala internacional a causa del rebuig per part d'associacions feministes de diferents països en considerar, en una interpretació molt discutible, que el film feia una apologia de la dona com a objecte.

Aquesta coproducció rodada a París, ja que a Espanya hagués estat impossible pel seu marcat caràcter sadomasoquista i per l'existència d'un nu femení integral, té com a tema central la solitud produïda per la incomunicació en les relacions personals, especialment les sexuals. Situació que porta el protagonista, un dentista francès de bona posició, a relacionar-se únicament amb una nina inflable. És un film de to apagat, pessimista i trist, lluny del to còmic, encara que fos agrejolç, de les típiques comèdies de Berlanga.

El film incideix en la necessitat imperiosa que tenen els espanyols d'aconseguir un major grau de llibertat sexual i de liberalitzar-se de la repressió exercida per l'església. La qual cosa es posa de manifest quan un grup d'espanyols, que viuen en un llardós alberg, violen salvatjament la nina inflable, després de simular una processó utilitzant a la nina com si fos una verge.

**4. El llegat del franquisme**

La repressió franquista a tots els nivells, especialment el sexual, ha deixat una petja tan important als directors, que aquests han tornat a tractar el tema assíduament i, a voltes en excés, en el cinema posterior a la dictadu-

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 VALLLES (Barcelona)

Tel. 93.589.85.82 Fax. 93.589.85.22

ra. Exemples significatius són ,de José Luis Garcí, *Asignatura pendiente* (1977) o *Solos en la madrugada* (1978). En la mateixa línia es troba *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1988).

Per a molts crítics, un dels defectes més greus del cinema espanyol és la continuïtat d'aquest tipus de temàtica, el seu excessiu localisme, la impossibilitat d'entendre el missatge si no es coneixen les circumstàncies político-socials de la passada etapa franquista.

No és fins a la irrupció de directors més joves com Pedro Almodóvar, nascuts durant el franquisme però madurats en la democràcia, quan el cinema espanyol comença a desempallegar-se del seu passat històric. ■

Paradoxes del cinema franquista: una pel·lícula pro-governamental com *¡A mi la legión!*, de marcat adoctrinament polític, emmascara, al mateix temps, una relació homosexual entre dos legionaris (imatge fotocopiada cedida per l'autor)



## 5. Bibliografia

- Anuario de la cinematografía española*, Madrid, 1950.
- Álvaro del AMO: *Comedia cinematográfica española*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975.
- Fèlix FANÉS: *El cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, València, 1989.
- Antonio GÓMEZ RUFO: *Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*, Temas de Hoy, Madrid 1990.
- Román GUBERN: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989.
- Román GUBERN: *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Espasa Calpe, Madrid, 1993.
- Román GUBERN et alt: *Historia del cine español*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.
- Carlos F. HEREDERO: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, València, 1993.
- John HOPEWELL: *El cine español después de Franco*, Ediciones El Arquero, Madrid, 1989.
- Agustín SÁNCHEZ VIDAL: *El cine de Carlos Saura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Saragossa, 1988.
- CD-ROM: *Enciclopedia del cine español*, Cinemedia Canal Plus Sogecable, Madrid, 1997.

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

# CINEMA I SOCIETAT A LA CIUTAT DE TARRAGONA DE MITJAN DELS ANYS SEIXANTA

ISAAC LÓPEZ SÁNCHEZ

**"El cinema es converteix en una necessitat a Tarragona als anys seixanta"**

A la dècada dels seixanta el Camp de Tarragona va experimentar un notable procés industrialitzador, aquest fenomen juntament amb el desenvolupament del seu sector turístic, originà unes bones expectatives laborals que van atreure a treballadors de la resta de Espanya i com a conseqüència d'això es va produir un augment de la seva població. La concentració industrial que va patir el Camp de Tarragona no només va acabar de modificar les estructures que caracteritzaven la producció industrial tradicional sinó que a més va transformar la vida quotidiana i les relacions tant de les classes populars com benestants vers espectacles com el cinema. És a dir aquest augment dels sectors secundari i terciari amb la progressiva disminució del primari va significar per a les sales dels cinemes de la ciutat de Tarragona així com per als cinemes dels barris obrers dels voltants (Bonavista, Torreforta, el barri de pescadors del Serrallo...), un increment del nombre d'espectadors, un augment de les seves recaudacions i sobretot es va produir una major demanda de distracció que va provocar l'aparició de nous cinemes, cinemes que als anys setanta i vuitanta van desaparèixer.

D'aquesta situació, que es va donar a la ciutat de Tarragona i els seus voltants, així com a altres punts d'Espanya, a la segona meitat dels anys seixanta va prendre bona nota el govern de Franco que creà dins del Ministeri d'Informació i Turisme (ministeri dirigit durant els anys seixanta per Fraga Iribarne) un departament que es dedicà, única i exclusivament, a la gestió d'espectacles com el cinema i el teatre. Aquest departament que es dedicà, entre altres coses, a l'aplicació de

les normes de censura, rebia el nom de Direcció General de Cinematografia i Teatre. José M<sup>a</sup> García Escudero<sup>1</sup>, des del 1962 fins al 1967, fou l'encarregat de gestionar-lo. Al 1967, la política del cinema espanyol passà a mans d'un nou departament denominat Direcció General de Cultura Popular i Espectacles i el seu nou responsable fou Carlos Robles Piquer.

En aquesta època (1965-1969) es produeixen una sèrie d'esdeveniments polítics, socials i econòmics que anuncien un canvi en la societat espanyola i catalana. Són fets històrics insignificants individualment, però que tots plegats indiquen un canvi de mentalitat, entre aquests fets cal assenyalar:

- El 1965 visiten Espanya 14 milions de persones (cifra rècord) i entre aquests visitants cal destacar l'arribada del fenomen dels "Beatles", els quals actuen el juliol del 1965 a Madrid i Barcelona.
- El 1967, a la indústria cinematogràfica, es produeix l'autorització per a la creació a Espanya de les sales d'art i assaig<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> José M<sup>a</sup> García Escudero és un general del cos jurídic de l'exèrcit que s'havia dedicat al cinema com a historiador. Havia participat a les "Conversaciones de Salamanca", conversacions en les quals s'intentà cercar solucions per a millorar el cinema espanyol (moltes d'elles proteccionistes). Després de deixar el Ministeri d'Informació i Turisme va fer una autojustificació de la seva gestió al front del cinema espanyol durant els anys 60, al llibre: *La primera apertura. Diario de un Director General*, Planeta, Barcelona, 1978.

## "A Tarragona, com a la resta de Espanya, teniem una sèrie de persones encarregades de vetllar per la moralitat de les pel·lícules que es projectaven"

- Finalment un fet polític d'enorme transcendència per a Espanya, es produeix el 22 de juliol del 1969, quan les Corts proclamen Juan Carlos de Borbón successor del cap de l'Estat .

El cinema, més que mai, a Tarragona va permetre entrar, malgrat que fos només per unes hores, en un món meravellós, lluny de la crua i dura realitat quotidiana. Una realitat quotidiana, la de la segona meitat dels anys seixanta, centrada en les indústries petroquímiques, que en poc temps es converteixen en la font econòmica més important.

### 1. Les transformacions econòmiques i socials a la Tarragona dels anys seixanta

Aquests canvis econòmics (tan estretament relacionats amb la popularitat i difusió d'espectacles com el teatre i el cinema a la ciutat de Tarragona), cal introduir-los dins del context d'obertura a l'exterior que el règim franquista inicià al 1950 (un cop abandonada la seva política econòmica autàrquica i sobretot l'aïllament polític al que havia estat sotmès per part de l'ONU) i que aconseguirien el seu màxim apogeu a mitjan dels seixanta amb els anomenats "Planes de Desarrollo".

Entre el 1958 i 1964, (com ja van assenyalar Jordi Blay i Rafael López al seu article: "La industrialització i el creixement econòmic") l'Ajuntament de Tarragona va orientar els seus esforços cap a una política d'atracció d'empreses i capital estranger i també en promoure activitats urbanitzadores, d'aquesta manera va transformar sòl agrícola de la part meridional del municipi en sòl industrial<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Fernando MÉNDEZ-LEITE: "Las salas de arte y ensayo", a *La vida cotidiana en la España de los años sesenta*, Ediciones del Prado, Madrid, 1985, p.66. En aquestes sales només es podien projectar pel·lícules en versió original subtítulada i restaven exonerats els seus empresaris de la obligatorietat de la quota de pantalla; també es beneficiaven les pel·lícules destinades a dites sales d'uns criteris de censura molt més amplis dels que gaudien les pel·lícules doblades.

Aquest fet va originar el denominat Polígon d'Entrevies (30 hectàrees), ubicat entre el ferrocarril de la costa i el que es dirigeix cap a Saragossa. L'any 1961 la INUR inicià l'ordenació del polígon industrial del Francolí. Aquestes zones com altres dels voltants foren ocupades inicialment per magatzems i indústries diversificades i, a partir de l'any 1963, apareixen les primeres indústries petroquímiques que acaben per modificar la morfologia de l'àrea perifèrica de Tarragona a mitjan dels seixanta. Al 1967, es produeix la visita oficial de Franco a Tarragona amb motiu de la inauguració d'una sèrie de complexos industrials (visita i inauguració que va tenir un gran eco a la premsa local tarragonina (*Diario español*)).

La segona meitat dels anys seixanta foren anys de prosperitat econòmica per a municipis turístics de la costa tarragonina com Salou (antic municipi de Vila-seca i Salou), mirall que reflecteix el desenvolupament turístic que va patir Tarragona.

Els anys seixanta Salou va experimentar un espectacular creixement urbanístic: al 1965 tenia més de 6.500 places hoteleres, xifra que es va anar incrementant amb el temps. És precisament a l'any 1965 quan es va erigir a Salou el monument a Jaume I que s'ha convertit en tot un símbol contemporani de la capital de la Costa Daurada.

D'altra banda, Tarragona, que havia tingut un creixement demogràfic lent, sobretot a la primera meitat de segle, veu incrementada aquesta població durant la dècada dels seixanta:

### EVOLUCIÓ DE LA POBLACIÓ DE DIVERSOS MUNICIPIES DEL CAMP DE TARRAGONA<sup>4</sup>

Municipis/ Anys	1960	1970
Altafulla	749 hab	957 hab
Constantí	2.395 hab	3.026 hab
Morell, El	1.495 hab	1.805 hab
Pobla de Mafumet	615 hab	788 hab
Reus	41.014 hab	59.904 hab
Tarragona	45.273 hab	77.275 hab
Torredembarra	2.739 hab	3.750 hab
Vila-seca i Salou	3.976 hab	8.947 hab

Observi's al quadre el creixement poblacional de nuclis com Constantí, El Morell o La Pobla de Mafumet, llocs on en un primer moment

<sup>3</sup> Jordi BLAY BOQUÉ i Rafael LÓPEZ MONNÉ: "La industrialització i el creixement econòmic", a *El segle XX a Tarragona*, Nou Diari, Tarragona, 1995, pp.171-172.

<sup>4</sup> Dades obtingudes de l'IEC.



s'instal·la la major part de la població obrera que arriba a Tarragona, fins i tot la pròpia ciutat de Tarragona creix notablement durant la dècada dels seixanta, passant dels 45.273 habitants el 1960 als 77.275 que té a començament dels setanta.

## 2. El gran protagonisme del cinema i el teatre a la ciutat de Tarragona

Els llocs d'entreteniment es converteixen en una necessitat a la ciutat de Tarragona i als seus voltants, durant la segona meitat dels anys seixanta. Cal fer una distinció entre els costums de les classes acomodades de Tarragona i els de les classes populars.

Les classes benestants durant el temps de lleure s'inclinaven més per la creació de festes d'alt nivell, on es portaven orquestres i per crear grups sòcio-culturals que pretenien cada vegada més potenciar l'ensenyança del català i la seva literatura; mentre que la gran massa obrera s'inclinava més pel cinema, el teatre i el futbol<sup>5</sup>. Tot i això, cal matisar aquesta conclusió a la qual han arribat molts historiadors, ja que es fa necessari assenyalar en aquest sentit que a la persona d'alt nivell econòmic també li agradava anar al cinema i de fet ho feia, però anava als cinemes de la Rambla Vella de Tarragona: és a dir a cinemes com el Fémina que era un cinema molt luxós, tenia butaques tapissades, porters a l'entrada i tot tipus de comoditats al seu interior...; o anaven al Cine Moderno (cinema de gran prestigi també situat a la Rambla Vella i que tenia l'exclusiva dels fims de la Metro Golden Mayer, aquí a Tarragona); altres cinemes de la Rambla Vella molt freqüentats durant els anys seixanta foren el Cine Tarragona i el Cinema Capitol, on es projectaven pel·lícules per a tots els públics i cinema especial per a menors.

Altres cinemes eren molt menys luxosos i mostraven un marcat caràcter popular, això els feia més pròxims a la economia de la gran majoria del públic. Dins d'aquests cinemes més populars cal destacar el Central Cinema que es trobava al carrer Gasòmetre o el Cine Principal (aquests cinemes es caracteritzaven per tenir a més de les butaques, primer pis, segon pis i galliner; d'aquesta manera els seus preus eren variats, cosa que els feia atractius per a la gent jove)<sup>6</sup>.

Seria una equivocació per part meua sinó destaqués el paper que va jugar a la segona meitat dels anys seixanta la televisió, cada cop més propera a la major part de la població i que actuà com una sòlida competidora dels cinemes; també es va produir als anys seixanta la difusió del tocadiscs, que es va presentar com un element que permetia les festes particulars en detriment de les festes en grup.

L'aparició de noves sales de cinemes i d'associacions teatrals, s'inicià als primers anys dels seixanta coincidint amb les primeres empreses químiques que s'instal·laren a Tarragona i es consoliden a la segona meitat de la dècada.

D'aquesta manera tenim que al 1961, és a dir durant l'època de l'apogeu industrial i la forta immigració que experimentà Tarragona, i més concretament el 19 de març de 1961 s'inaugurà al barri obrer de Torreforta el Clàssic Cinema. El seu propietari, Panadès, era un industrial tarragoní que va veure al món de la indústria cinematogràfica un sector en alça, per això va

Cinema a Joan M. MALLOL qui juntament amb Bernabè BERNABÈ és l'autor del llibre *Història del cinema a Tarragona* (1997).



Collage d'Aurora Roig, que intenta explicar-nos com el cinema és fràgil i etern a la vegada, record i vivències de les persones que el fan i el veuen

<sup>5</sup> María Elena VIRGILI I BERTRAN: "Societat i vida quotidiana", a *El segle XX a Tarragona*, Nou Diari, Tarragona 1995, p.142.

<sup>6</sup> Algunes de les dades estan agafades de l'entrevista que vaig realitzar a la Unitat d'Investigació del

## "L'Església Catòlica va continuar gaudint, durant els anys seixanta, d'un gran protagonisme en el terreny de la censura"

manar construir un edifici modern amb una capacitat per a uns 540 espectadors. Només projectava els dissabtes, diumenges i festius, però tot i això va obtenir altes recaptacions i va romandre obert fins al 31 de desembre de 1983. El seu èxit, entre altres coses, és degut a que va projectar films de novetat, com els que es projectaven als principals cinemes de la ciutat de Tarragona i no repeticions<sup>7</sup>.

Aquesta febre per obrir cinemes als barris obrers es va anar estenent amb el temps i d'aquesta manera trobem a la segona meitat de la dècada dels seixanta, al barri tarragoní de Bonavista dues sales de cinema fixes i molt actives (a la zona actual de la Plaça de la Constitució); sales que actualment han desaparegut. Sense cap mena de dubte els empresaris de Tarragona van veure en aquestes poblacions una font econòmica per explotar.

Als anys seixanta es va obrir a la ciutat de Tarragona el Teatre Club Atenea per part d'un grup d'actors de l'Associació Religiosa de La Salle i des dels primers anys va tenir un gran protagonisme dins del àmbit teatral pel seu caràcter moralista. Un teatre, el de Tarragona, que per altra part estava molt vinculat a l'església i depenia principalment de les institucions religioses.

El teatre que es feia en aquella època a la ciutat era en castellà; encara que també es van fer moltes altres funcions teatrals en català. Si en un principi la majoria de les companyies teatrals que actuaven aquí, a Tarragona, procedien de la resta d'Espanya; paulatinament aquesta situació va canviar i a partir de l'any 1968, segons la documentació d'espectacles que he pogut consultar, comencen a proliferar agrupacions socioculturals amb un marcat caràcter catalanista i democràtic que pretenien, sempre sota la mirada i censura del règim franquista, potenciar l'ensenyança de la llengua catalana a través de mitjans tan populars com el teatre.

<sup>7</sup> Bernabé BERNABÉ i Joan M. MALLOL: *Història del cinema a Tarragona*, Tarragona, 1997, p.181.

Un teatre que juntament amb el cinema per a menors proposat des de la Direcció General de Cinematografia i Teatre per José M<sup>a</sup> García Escudero pretenia educar al públic infantil.

D'aquesta manera cada cop més les funcions teatrals es feien amb gent jove de Tarragona i per a un públic també jove. Les funcions es representaren a llocs com el Teatro Principal, el Teatro Metropoli i al Teatro de Educación y Descanso de Tarragona.

Un exemple que el cinema (com el teatre) era vist com un important mitjà de comunicació social i un excel·lent vehicle per a educar i transmetre noves idees es produeix els dies 11, 12 i 13 de maig de 1965 a la Universitat Laboral de Tarragona. Durant aquests dies es projectà al cinema de la Universitat Laboral (cinema vist exclusivament per als alumnes interns) el film titulat *Franco ese hombre*. El dia de la presentació d'aquest documental de caràcter polític i didàctic, van assistir no només els alumnes, també professors, personal del centre i familiars convidats que arribaren de diferents punts de la geografia espanyola per a visitar als seus fills interns en aquesta jornada inaugural del curs acadèmic. La banda de música del regiment d'Infanteria de Badajoz n<sup>o</sup> 26 s'encarregà d'amenitzar la vetllada interpretant marxes militars i l'himne nacional d'Espanya abans de començar la funció, donant així ambient i significació a la representació homenatge al general Franco que donà nom a la Universitat.

### 3. La censura a la indústria del cinema durant els anys seixanta

Amb l'arribada l'any 1962 de García Escudero a la Direcció General de Cinematografia i Teatre, s'intentà pal·liar la situació endèmica del cinema nacional<sup>8</sup>. Aquest intent va provocar l'aparició de altres normes de censura<sup>9</sup>, ja que les anteriors estaven obsoletes per als nous temps que s'estaven vivint. El règim franquista sempre va destacar l'important paper de l'Estat en el control i protecció del

<sup>8</sup> El cinema espanyol en aquella època proporcionava més despeses que beneficis. García Escudero creà un nou sistema de protecció del cinema espanyol, ja que estava patint als anys seixanta la competència dels films estrangers (sobretot del cinema nord-americà). Amb García Escudero el "proteccionisme depenia ara, per una banda, del major rendiment de taquilla i per l'altra de l'anomenat "interés especial" (pel·lícules que pel seu contingut moral, social, educatiu o polític podien resultar interessants per al règim franquista).

cinematògraf amb les següents paraules:

"El cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia, no sólo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna. El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social al mismo tiempo que el de velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad. Por ello, parece conveniente establecer unas Normas de Censura que, si por un lado han de ser amplias para evitar un casuismo que nunca abarcaría todos los casos posibles, por otro deben ser suficientemente concretas para que puedan servir de orientación, no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas"<sup>9</sup>.

A Tarragona, com a la resta d'Espanya a mitjan dels seixanta, tenim una sèrie de persones encarregades de vetllar per aquesta moralitat de les pel·lícules que es projectaven; també vigilaven el compliment de les normes fixades pel Ministerio de Información y Turismo. Als anys seixanta tenim com a delegat del Ministeri d'Informació i Turisme de Tarragona a Ramón Farré Palaus, qui abans de finalitzar els anys seixanta abandonà el seu càrrec, que va passar a mans d'Ignasi Bach Cuchillo.

Vam tenir també a Tarragona classificadors de films, personatges que sempre tenien un lloc de preferència a las sales de projecció i que gaudien d'una gran popularitat.

El Govern Civil, per altra part, s'encarregava de donar permís als empresaris per a que projectessin els films un cop tot estava en ordre.

Aquest control, segons les dades que hem consultat, no va resultar gens fàcil durant la segona meitat dels seixanta i més d'una vegada es va produir algun incident: Amb data de 5 de novembre de 1966, trobem al *Diario*

*Español* (actual *Diari de Tarragona*) una nota on la Direcció General de Cinematografia es queixa de l'entrada de menors a sessions no autoritzades per als nens (fet que es produïa sobretot a les zones rurals) i culpa d'això a les empreses exhibidores, criticant-les pel seu afany econòmic més que moral i social. Tot seguit, demana que les empreses exhibidores col·laborin amb la Guardia Civil en les tasques d'inspecció. Finalment conclou aquesta nota considerant greus aquests fets pel fet que durant l'any 1966 havia al mercat més de 50 films qualificats d'especials per a menors i més de 800 autoritzats per a tots els públics; d'aquests films es feia una mitja de 15 còpies, donant això una xifra superior a 12.750 còpies disponibles per a la seva contratació<sup>11</sup>.

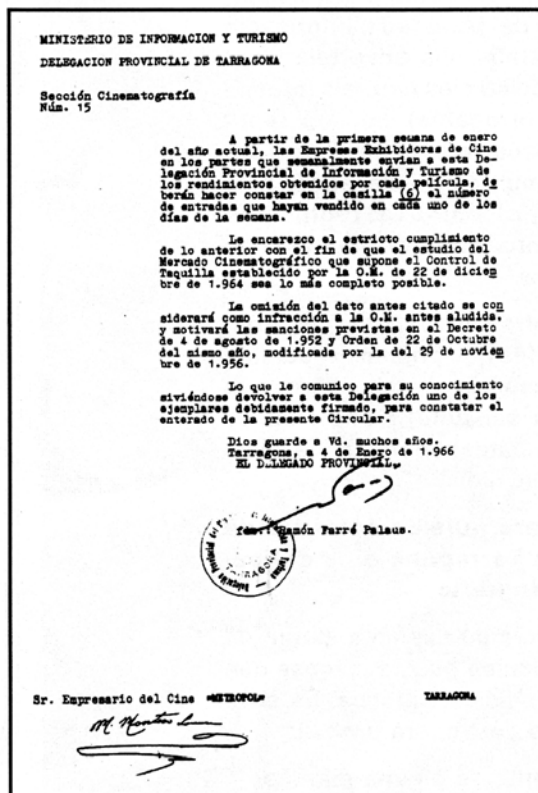
Segons les estadístiques de l'època es pot veure que a Espanya entre els anys 1959-1965, augmenten les sales un 24% i durant el 1966 augmenten un 42%, increment que té la seva correspondència en les recaptació de taquilla<sup>12</sup>.

Les bones expectatives econòmiques de la indústria cinematogràfica portaren a la Direcció General de Cinematografia i Teatre a introduir un millor i més rígid control de taquilla.

Durant la primera setmana de gener de 1966,

<sup>11</sup> *Diario Español*, Tarragona, 5.11.1966.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



Còpia d'una ordre ministerial de 1966 relacionada amb el control econòmic dels cinemes, dirigida a l'empresari del cinema Metropol de Tarragona. Font: Arxiu Històric de Tarragona. Fons Govern Civil (en procés de catalogació)

<sup>9</sup> Són les normes de censura de la O.M. del 9.11.1963.

<sup>10</sup> José M. SALAZAR LÓPEZ: *Diccionario de cinematografía y teatro*, Editorial Nacional, Madrid, 1966, pp.49-55.

el delegat provincial de Tarragona del Ministeri de Informació y Turismo, en aquell moment Farré Palaus, comunicà a les Empreses Exhibidores de Cinema aquesta nova circumstància: Ara, els parts que setmanal-ment enviaven al delegat provincial estaven obligats a incloure a la casella número sis, la quantitat d'entrades que havien venut durant cadascun dels dies de la setmana. No fer-ho era considerat com una infracció per a la O.M. de 22 de desembre de 1964 (ordre que va establir el control de taquilla) i en conseqüència es procedia a posar sancions a les empreses exhibidores que fessin cas omís de l'advertència. Aquesta afirmació feta es corrobora amb un document que podem veure a la fotografia de la pàgina anterior (amb data de 4 de gener de 1966) i que es troba adreçat al Cinema Metropol de Tarragona.

En un altre document procedent de la Delegació Provincial del Ministeri d'Informació i Turisme, amb data del 6.11.1967, es veu una altra vegada el fort control que aquest ministeri exercia tan sobre les sales com Empreses Exhibidores de cinema. La Delegació Provincial en aquest document, es queixa del fet que tot i que el 10.6.1966 s'enviaren una sèrie de circulars a les Empreses Cinematogràfiques dels cinemes de Tarragona on apareixien les instruccions i requisits que hauria de tenir cadascuna d'aquestes Empreses Cinematogràfiques, resulta que el Cine Teatro Tarragona i més concretament la seva empresa no havia complert els requisits obligatoris. Tot seguit, el delegat provincial del Ministeri d'Informació i Turisme, Farré Palaus, els adverteix dient que si en un termini de 60 dies naturals (termini per altra part improrrogable) un cop rebut l'escrit, l'empresa encarregada del Cine Teatro Tarragona no formula els necessaris tràmits de regulació, es procediria a prohibir la celebració de sessions cinematogràfiques en el mencionat cinema.

Se sap que les infraccions comeses eren castigades amb multes que podien arribar fins a les 5.000 ptes (càstig econòmic alt per a la segona meitat dels seixanta) i fins i tot es podia procedir al tancament definitiu del local on es projectaven els films.

#### 4. El paper de la Jerarquia Eclesiàstica de l'Arxidiòcesi de Tarragona dins del panorama cinematogràfic

La O.M. de 1963 fou molt explícita alhora de prohibir de les pel·lícules qualsevol cosa que atemptés contra l'Església Catòlica. La seva finalitat, entre altres coses, era prohibir:

"Todo lo que atente de alguna manera



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 - 9½ - 16 - 35 i 70 mm

Fixes, desmuntables,  
Antiinèrcia i especials

### CAPSES RODONES D'ALUMINI

per tota classe de bobines.

### GIRAFA

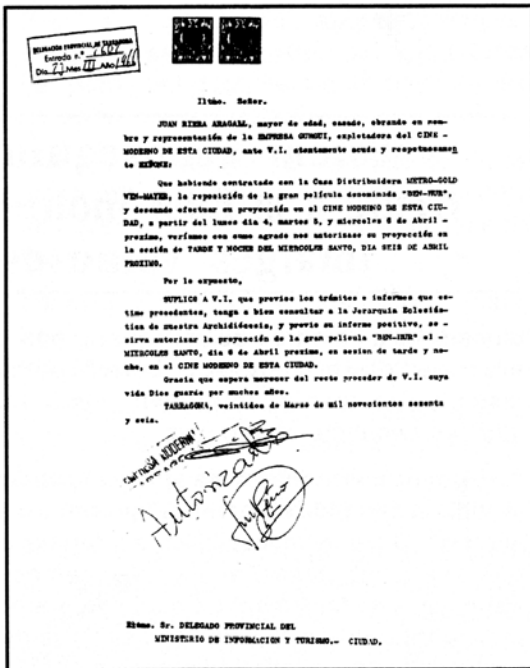
dispositiu per a projecció d

films de pas	diàmetre màxim de les bobines
S8 - 9½	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'ACCESORIS  
PER ENCÀRREC



**Carta demanant una autorització al Ministeri d'Informació i Turisme per a la projecció d'un film.**

**Font: Arxiu Històric de Tarragona. Fons Govern Civil (en procés de catalogació)**

experiència i llibres; però escassa de viatges i diàlegs. Tenia l'arquebisbe de Tarragona un caràcter fort i aquest es va veure durant el Concili Vaticà II del 1962 i que fou presidit pel papa Joan XXIII. En aquest concili es volia aprovar la llibertat religiosa; però Arriba y Castro con altres bisbes franquistes no estaven massa d'acord amb aquesta "llibertat eclesiàstica" i volien mantenir a Espanya l'estat confessional.

Arriba y Castro també es queixava dels bisbes joves espanyols que eren una mica progressistes, de les cases de prostitució i de les platges de Tarragona que les veia com a miradors d'immoralitat.

En el document que es veu a la fotografia del costat (carta escrita per Juan Riera Aragall, representant de la empresa Gurgui i adreçada al delegat provincial del Ministeri d'Informació i Turisme) es deixa patent l'autoritat i el poder que podia arribar a tenir la Jerarquia Eclesiàstica de la Arxidiòcesi de Tarragona sobre les decisions a prendre per a decidir si una pel·lícula es podia projectar o no.

En aquest document Juan Riera Aragall, en el seu nom i com a representant de l'Empresa Gurgui, explotadora del Cine Moderno de la ciutat de Tarragona demana al delegat provincial del Ministeri d'Informació i Turisme el permís per a efectuar la reposició del film *Ben-Hur* a partir del dilluns dia 4, dimarts dia 5 i dimecres 6 d'abril de 1966; així com l'autorització per a que aquest film es pugui projectar el Dimecres Sant, dia 6 d'abril de 1966 en sessió de tarda i nit.

El més interessant d'aquest document no és això, sinó el fet que posteriorment demani a la Delegació Provincial del Ministeri d'Informació i Turisme que faci d'intermediària entre ells i la Jerarquia Eclesiàstica de l'Arxidiòcesi de Tarragona, per a convèncer a aquesta última i d'aquesta manera es pugui autoritzar la reposició d'aquesta pel·lícula de "romans" en sessió de tarda i nit, en una data tan senyalada com la del 6 d'abril de 1966 (Dimecres Sant).

Finalment li donen permís i es pot projectar *Ben-Hur*. És un document important de l'època perquè permet veure com no tan sols la Delegació Provincial del Ministeri d'Informació i Turisme i el Govern Civil havien de donar el seu vist-i-plau sinó que també la Jerarquia Eclesiàstica havia de donar el seu permís. ■

contra la Iglesia Católica, su dogma su moral y su culto. Ahora la película podrá presentar cualquier clase de temas o problemas, dentro del respeto debido a las creencias, prácticas y sentimientos religiosos, y en especial los de la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto" (O.M. 1963)

L'Església Catòlica va continuar gaudint, durant els anys seixanta, d'un gran protagonisme dintre de la labor de la censura. Tot i que es pot pensar que la seva influència va disminuir degut a la incorporació de noves idees i corrents cinematogràfics procedents de l'estranger; la realitat és que no fou així, i la seva influència no va variar gens ni mica de la que va tenir durant els anys quaranta.

Espanya als anys seixanta era un país molt catòlic: al 1962 dels 33 milions d'habitants que tenia només es varen registrar com "no catòlics" uns 59.000<sup>13</sup>.

L'arquebisbe de Tarragona als anys seixanta era Benjamín Arriba y Castro i el seu auxiliar a Tarragona era Laureano Castán Lacoma, personatge que més tard es convertiria en bisbe de Sigüenza.

Segons Hilari Raguera, historiador i monjo de Montserrat, Arriba y Castro era (com la resta de metropolitans d'Espanya) una persona major (tenia més de setanta anys), amb molta

<sup>13</sup> Hilari RAGUER: "El Concilio Vaticano II y la España de Franco", a *Historia y Vida*, núm. 362, año: XXXI, Madrid, maig 1998, pp. 34-40.

# BÉ PER BTV!

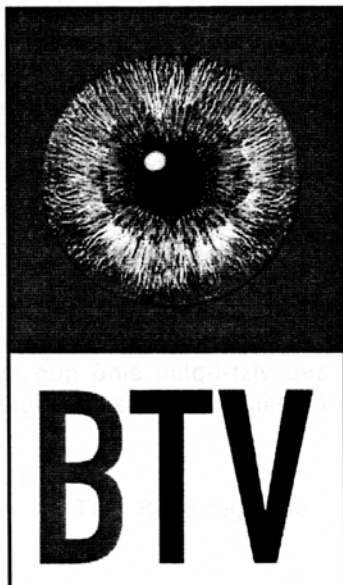
**JOAQUIM ROMAGUERA I RAMIÓ**  
 Associació Espanyola d'Historiadors del  
 Cinema (AEHC)

Pel fet de col·laborar amb BTV (Barcelona Televisió) no em sento de bell antuvi esponja ni llambordí a l'hora de parlar del canal 39, que és per on emet aquesta emissora municipal, "la local" de la ciutat de Barcelona. Vagi això com a prèvia, positura que s'entendrà millor pel que diré a continuació.

Perquè el fat ha fet que m'integrés en una televisió que té poc a veure amb les convencionals generalistes en malaltissa competició per l'audiència o -millor dit- per la vidència (públiques i privades) existents, deixant aquí a banda la resta de municipals o locals de Catalunya perquè no les conec, no sé què fan (programació), ni com ho fan (estètica, ètica, etc.).

Sempre he estat un mal televident-teleoient o, curt i ras, telespectador, i la cosa ja ve de lluny, de quan només hi havia un únic canal (TVE). La vaig començar a usar, i no molt, per veure-hi films que m'interessaven, per a seguir els finals d'etapa del Tour de France, per a veure algun esport que em captivava en un moment o altre (tennis, hoquei sobre patins, billar, gimnàstica, etc.), a voltes alguna *Clave del Balbín*, algunes notícies d'importància objectiva, concerts (majorment de jazz), *La dimensió desconeguda*, *Els Intocables*, el Luisito Suárez i els Kubala-Csibor-Kocsis-Puskas i en Martí Fillosa, que és del meu poble.

La veritat és que aviciat com estic pel ritual de la sala cinematogràfica, pel cinema en el cine, poc a poc vaig "percebre" que no sintonitza-va amb el fet televisiu, pel seu format "capseta" i per la publicitat,



Anagrama de  
 Barcelona  
 Televisió

## "Estem aconseguint treure a la llum moltes imatges valuoses"

que em treia i em treu de pollaguera, perquè ella mateixa no m'interessa un borrall i perquè lesiona, fragmenta, interromp, viola tota intimitat i continuïtat narrativa.

Això per no mencionar la manipulació política, partidista del medi, al servei de "qui mana s'en serveix". O per la impossibilitat d'informar del què realment passa al món, o només a Espanya, o senzillament a Catalunya, perquè els telenotícies han de durar "només" 30 minuts i "s'ha de parlar de tot"! Són coses, minitemes, o problemes gruixuts que com que ja s'han normalitzat i estandarditzat arreu ningú se'ls planteja, fins i tot ja gairebé tothom ho troba lògic i comprensible. I així, per exemple, durant dues setmanes Àfrica tota no existeix per cap fet "noticable", ni Mataró per TV3, sense anar més lluny, a menys -és clar- que succeeixi una tragèdia humana o una desgràcia natural.

Per tot això, i per molt més que no anoto, i també per l'ús que faig del meu temps lliure, d'entreteniment "amb aprofitament" conscient, ja dic, sóc encara avui un pessim telespectador, vaja, que gairebé mai sé el què fan perquè no miro ni les programacions. I això que durant uns anys vaig estar des de les pàgines de *l'Avui* informant, documentant i criticant la programació cinematogràfica diària!

També, i acabo l'excurs, haig de dir que pel que he vist fins ara i per com ha "derivat" el fet televisiu (lluita aferrissada per captar vidència, publicitat no demanada ni desitjada i el "tot s'hi val"), un servidor manifesta que és la televisió la que m'ha foragitat del medi i no que jo l'hagi expulsada de la meua existència. I també perquè si no tinc temps per a fer el què en realitat vull fer i m'interessa fonamentalment, ja em direu d'on surten les hores per "distriure'm" davant qualche monitor. Ja n'estic prou, de distret!

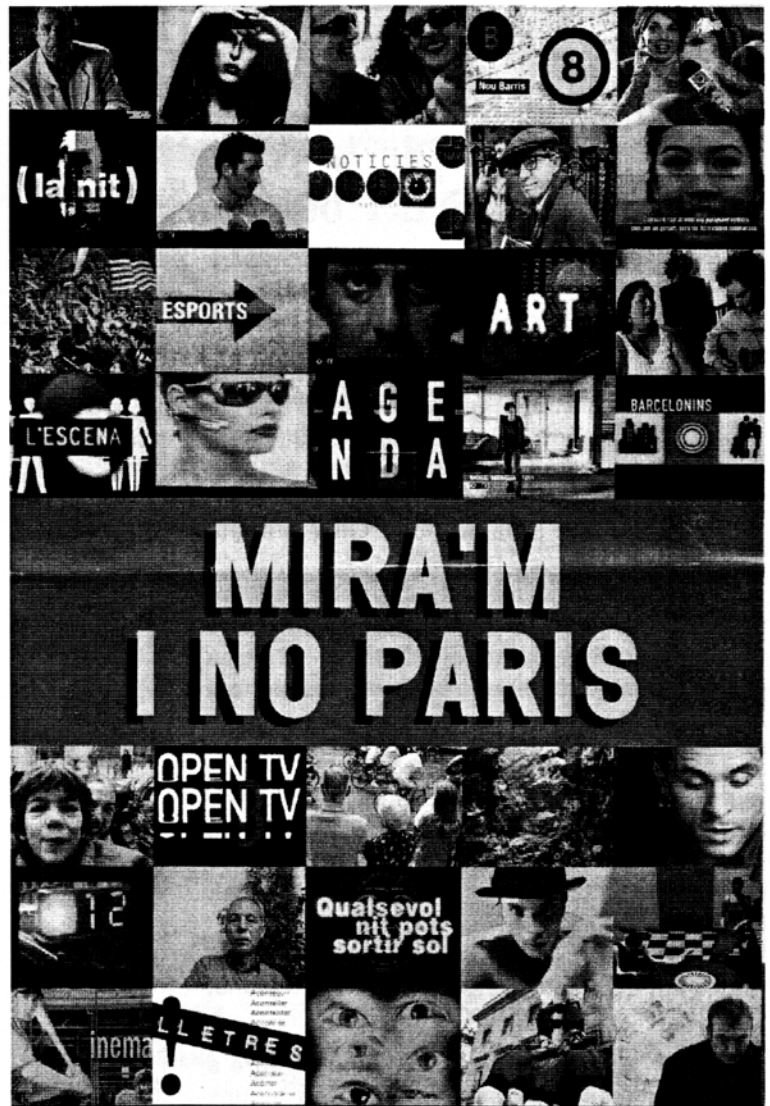
Però vet aquí, que el fat ha fet que faci un poc més de dos anys que col·laboro amb BTV, ves. Una paradoxa que ha esdevingut del tot positiva: primer perquè és la única feina estable que tinc, però també perquè estic en una televisió on molts dels retrets que he etzibat aquí no es donen o si més no es procura d'evitar en el possible.

Es parteix d'un model ideat i posat en assaig constant per millorar-lo de Manuel Huerga, cineasta primer, videosta després, televisioasta a continuació, cineasta de bell nou i tothora un creador i innovador audiovisual tot terreny en qualque projecte que emprén o li encarreguen.

Es parteix també de la premisa bàsica que es tracta d'una televisió d'àmbit local, circumscrita a l'estricta municipi de Barcelona ciutat, per tant, al seu servei, el principal dels quals és la *informació*, que ve servida des de les 8 del matí fins a mitjanit no només pels periòdics blocs de notícies, també –i cada dos per tres per informatius sobre allò que succeeix o interessa o és o ha estat cada districte de la ciutat, mitjançant unitats o equips de redacció-realització que les recullen, les elaboren i s'emeten. En aquest sentit, doncs, és una tevé imbatible, alhora que compleix fil per randa i valida el concepte de *televisió pública*, tan violat per les que ho són de pertença i que encara tenen les penques de reivindicar-ho, dir-s'ho i sobreviure financerament com a tals.

Tota aquesta graella cristal·linament informativa es tafona del què anomenem *càpsules*, és a dir, petits documents (de 3 a 5 minuts) que tracten des dels gèneres reportatge o documental temes més generals d'actualitat, com ara presències a la ciutat de personalitats, presentacions diverses, actes singulars, etcètera. I el tafonament s'enriqueix encara amb peces de creació més lliures, normalment curtmetratges d'animació, de ficció, assaigs avantguardistes, etcètera, peces que subministren escoles de cinema o tot sovint els propis cineastes o videoastes, els quals fan circular els seus treballs per festivals especialitzats o per televisions que, com la nostra, les acceptem de molt bon grat, convertint-se així al seu torn en canals on donar-se a conèixer els nous creadors d'imatges.

Aqueix gruix de la graella es completa amb: les *nits temàtiques*, alguna enriquida al final amb el *xat BTV* (diàleg obert escrit en pantalla per qui vulgui connectar-s'hi des de casa estant sobre el tema del debat de *la nit* acabat d'emetre); el *Videomaton Show*, intervencions de gent al carrer a través de 5 vídeos situats en punts cèntrics de la ciutat que enregistren durant 1 minut i per 100 pessetes opinions, queixes, acudits, salutacions, missatges, etcètera; l'entrevista diària de Joan Barril amb una persona noticiable; l'acomiadament a mitjanit amb un sermonec àcrata de Carles Flavià (*Qualsevol nit pots sortir sol*) i, finalment, *Moebius* (imatges d'una peixera o dels jocs



Cartell de propaganda sobre la graella de Barcelona Televisió (BTV)

infinitos amb sabó de Pep Bou, acompanyats de músiques de fons absolutament relaxants, per a dormir-se, vaja, que és del que es tracta en aquella hora ).

I ara ve allò que pertoca més directament als interessos de la gent de Cinema-Rescat: la recuperació de materials fílmics del país –preferentment de contingut barceloní– que es custodien uns a l'Arxiu d'Audiovisuals de la Generalitat de Catalunya, la resta, a voltes la majoria, que es conserven en cases particulars, realitzats molts d'ells per amateurs o bé per famílies sense cap esperit cinèfil o competitiu.

I és precisament per a ocupar-me d'aquesta tasca que Manuel Huerga em va cridar: cercar films (de qualsevulla època, de tota mena i format) de tema o contingut barceloní, de producció barcelonina, de realitzadors barcelonins, vol dir també fitar tot Catalunya i a voltes anar a pouar en filmoteques d'arreu l'Estat, perquè en conserven de nostres o d'aquí.

## "BTV permet de materialitzar un aspecte que fins avui quedava reclòs a l'àmbit de la recerca, de la catalogació i del buidatge de continguts"

Això ha donat lloc fins avui a diversos programes de *Les nits temàtiques* intitolats *Imatges de Barcelona*, confeigits a base de cintes de Domènec Giménez, Joan Pruna, Delmiro de Caralt, Fermí Marimón, Carles Barba, Manuel Isart, Antoni Pérez-Simó, Manuel Villanova, Enric Fité, Pere Balañà, Joan Olivé Vagué, Ignasi Salvans, Josep Castelltort, Enric Ripoll-Freixes, Anton Giménez, Joan Capdevila, Josep Serra i Estruch, Joan Francesc de Lasa i de més, més algunes d'anònimes i d'altres de familiars. Això a banda dels clàssics pioners Gelabert, Baños, Gaspar o Biadiu.

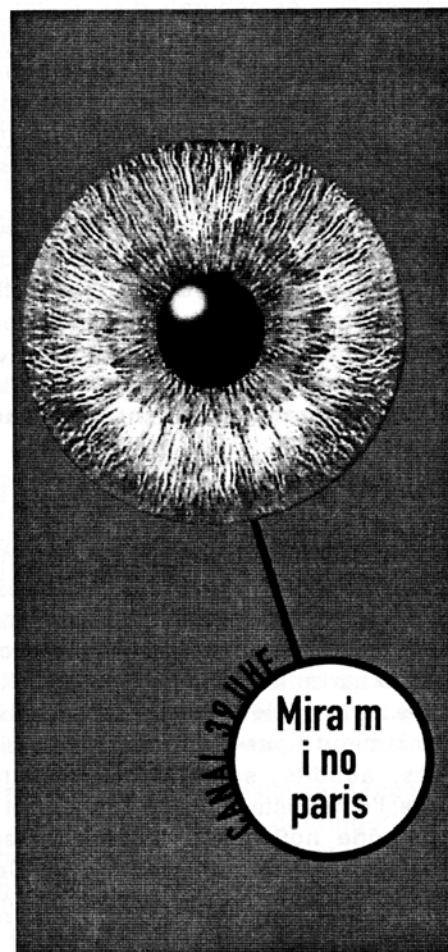
I, és clar, un cop iniciats els contactes i vistos els resultats, ara la cosa comença a fructificar: els amateurs –i no amateurs- obren els seus armaris i ens deixen complaguts les seues filmacions en blanc i negre o en color que més estimen o que més han estat premiades, i aquelles que a nosaltres ens interessin pel seu contingut barceloní (festes i tradicions, paisatge ciutadà, etc.).

De retop, doncs, estem aconseguint treure a la llum moltes imatges valuoses i en alguns casos que aquestes es dipositin a l'Arxiu d'Audiovisuals, on es conservaran millor que a casa i a sobre ara les tindran en vídeo per a reveure-les amb els néts i nétes i revinguts, també per a escalfar la nostàlgia de quan filmaven en 9,5, 8, súper 8 o 16 mil·límetres, de quan feien cinema, vaja, i de veure-les per televisió, revalorades i presentades amb tota dignitat, cosa que també agrada a tots, no ens enganyem, a banda que s'ho mereixen, que la gent d'avui vegi i assaboreixi el què feien els d'ahir.

Un canal (<<És una tele per als qui no els agrada la tele>>, Manuel Huerga *dixit*), que em permet de materialitzar un aspecte que fins avui quedava reclòs a l'àmbit de la recerca, de la catalogació, del buidatge de continguts, que ara deriva cap al telespectador per una banda i cap a l'Arxiu d'Audiovisuals per una altra. Però també un canal que m'ha permès muntar –per exemple- un programa sobre els 25 anys de la detenció de 113 membres de l'Assemblea de Catalunya a l'església de Maria Mitjanera de Barcelona (amb documents

il·lustratius de l'època), un altre sobre els 75 anys de l'assassinat de "El Noi del Sucre" (amb un documental previ realitzat els anys setanta per Albert Lecina i Germà Pedra, alumnes llavors de l'Escola de Cinematografia Aixelà), un tercer sobre l'activitat escenogràfica, pictòrica i cinematogràfica d'Avel·lí Artís-Gener, *Tísner*, durant el seu exili a Mèxic (amb cintes familiars recuperades i altres de més professionals), o un seguit de sessions dedicades a ensenyar –amb entrevista prèvia a fons- l'obra completa fílmica del terrassenc Antoni Padrós, l'Andy Warhol català (Manuel Huerga *dixit*) de l'Escola de Barcelona.

Vaja, queestic la mar de content de fer el què em deixen fer a BTV, més tot allò que em suggereixen o que em demanen per tal de resseguir en el possible la cronologia (històrica) barcelonina o per a subministrar imatges velles i belles (o no tan velles i belles) però sempre adients a un programa que realitza i edita un company o companya de la casa. ■



Portada del tríptic on s'explica que és Barcelona Televisió (BTV)



# FORTUNIO BONANOVA, UN TIPUS EXEPCIONAL

J.A. PÉREZ DE MENDIOLA

**"Era un tipus excepcional i no només perquè parlava anglès, encara que fos amb accent mallorquí"**

En parlar de Fortunio Bonanova cal afegir que és l'actor més important de tots els espanyols que anaren a Hollywood, on va aconseguir un nom al firmament cinematogràfic. Aleshores un somriure entre cínic i incrèdul pot resplendir al rostre del nostre lector. Evidentment no el coneix. Tan sols ha sentit el nom arran d'un llibre publicat recentment o qualque cicle amb algunes de les seves pel·lícules que li ha dedicat una o altra institució. No gaires, si val dir ver.

Quan li contes que va estar a Hollywood i no de passada i que el seu nom està immortalitzat a prop de vuitanta pel·lícules, el lector pot arquetjar les celles amb rictus de sorpresa. En el seu interior pot pensar: «Si jo no el conec, segur que són títols que no coneix ningú i els noms dels directors molt menys». Aleshores cal explicar-li que Fortunio Bonanova, nascut Josep Lluís Moll i Esteva, treballà amb autèntics genis del cinema. El primer nom que es cita és el d'Orson Wells, i el lector-interlocutor pot replicar: «Ja ho sabia». Però, és clar, no recorde molt bé qui era el seu personatge. A continuació cal dir-li que a més de Welles va estar a les ordres de Billy Wilder, John Ford, Anthony Mann, Otto Preminger, Henry King, Sam Wood, Michael Curtiz... i que en la majoria va repetir.

Està clar que només ell va aconseguir aquesta fita, encara que resumir la carrera de Fortunio Bonanova amb el seu pedigrí cinematogràfic seria del tot injust. Cal recordar abans de continuar, que foren una fila els actors espanyols que anaren a Hollywood. La majoria d'ells tornaren amb la cua entre cames quan s'acabà l'història de les versions en castellà. Era, senzillament, un tipus excepcional i no

només perquè parlava anglès, encara que fos amb accent mallorquí.

Pensaran que ningú arriba a Hollywood, diu sóc actor i el contracten per a fer una pel·lícula amb Gloria Swanson. Clar que no, però en aquest cas quasi fou així. De fet, Fortunio era baríton, partí cap a Barcelona perquè l'illa li resultava massa petita, amb la intenció de fer-se un nom com a cantant, però de cop i volta el trobem com a protagonista del *Don Juan* de Ricard de Baños, el què probablement marcà el destí de qui juntament amb Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda y Juan Aloma firmà el *Manifiesto Ultra*, publicat el 1921 a la revista *Baleares*.

El film dels gemans Baños s'estrenà a Estats Units, la qual cosa significaria una de les possibilitats per la qual Fortunio Bonanova creuà l'Atlàntic. La que sembla més probable és que el cantant anàs cap a Amèrica amb la companyia d'Amadeu Vives, juntament amb Pilar Arcos. Ambdós formaren posteriorment

Fotografia de Fortunio Bonanova de jove extreta del vídeo Fortunio Bonanova. El gran desconegut, de Jaume Vidal



companyia i parella. Fortunio Bonanova tenia posat l'ull al cinema i l'any 1928 fundà a Veneçuela la productora Raza Films. Dues pel·lícules foren el bagatge: una adaptació de *Les quatre plomes*, on el nostre protagonista exercí d'actor principal, de guionista, d'editor i de muntador; l'altre títol, estrenat l'any següent, fou *Pacte amb el diable*, en la que Fortunio era també el director.

Casualitat? Sort? Quí sap? El cert i segur és que almenys estava al lloc adequat en el moment idoni. Tot pot ser, però a Estats Units la sort dura el temps que la casualitat és un èxit. I els anys que va redolar per Sudamèrica, ningú no el va oblidar. Ell sabia que la seva meta era Hollywood i el mercat hispà no era del tot suficient per a colmar les seves aspiracions.

Empire Theatre de Nova York, 20 de febrer de 1930. S'estrena *Dishonred lady*. Fortunio Bonanova junt a Katharine Cornell. La crítica alaba al mallorquí fins al punt de dir que quan ell mor l'obra perd tot l'interès. Està clar que havia aconseguit una fita molt important: pujar als escenaris de Broadway en anglès. Però això no era tot: la cançó més important de l'obra *Flor de un día te llamaban* la signava, lògicament, Fortunio Bonanova. Només aquesta circumstància deixa clar que aconseguir el paper de professor de música a *Citizen Kane* (*Ciudadà Kane*, 1941) no va ser fruit de l'atzar, com molt bé recorda Orson Welles al llibre biogràfic escrit per Peter Bogdanovich.

Recordar només que participà en la pel·lícula, una i altra vegada, més important de l'història del cinema, convertiria el fet en una anècdota. *Double idemnity* (*Perdició*, 1944) de Billy Wilder o *Five graves to Caire* (*Cinc tombes al Cairo*, 1943) també de Wilder, on interpretava



Fotogrames de dos films on intervé Fortunio Bonanova. A dalt se'l pot veure a *Don Juan Tenorio*, de Ricard Baños (1922) i de sota a *Ciudadà Kane* d'Orson Wells (1941)

al còmic general Sebastiano, *Blood and sang* (*Sang i sorra* (1941) de Robert Mamoulian, *The black swan* (*El cigne negre*, 1942) de Henry King, *For whom the bells tolls* (*Per qui repiquen les campanes*, 1943) de Sam Wood, *Kess me, deadly* (*El petó mortal*, 1955) de Robert Aldrich... i moltes altres, així com els innumerables concerts, els discs enregistrats, la seva acadèmia al mític Sunset Boulevard, són fets i no conjetures que mostren qui era Fortunio Bonanova, també un «bon vivant», amb cents d'anècdotes, vertaderes o inventades, com quasi tota la seva llegendària existència, que ell mateix es va encarregar de difondre. El que sí resta i sense possibilitat d'enganar és la seva feina, la constància dels seus treballs. ■



# CINEMA RESCAT

membres de:  
AEI  
Association  
Européenne  
Inédits  
Charleroi/Bèlgica



## SOCIS PROTECTORS

**BARCELONA TV**  
Barcelona

**FUNDACIÓ ICC**  
Barcelona

**IMAGE FILM S.A.**  
Laboratoris cine / L'Hospitalet

**ISKRA S.L.**  
Laboratoris cine / Madrid

**KODAK S.A.**  
CINE PROFESIONAL / Madrid

**PARAL·LEL 40**  
Productora cine / Esplugues

**POLISISTEM S.A.**  
Laboratoris cine / Sant Boi



## ASSOCIACIÓ CATALANA PER A LA RECERCA I RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CINEMATogràFIC

ASSOCIACIÓ SENSE ÀNIM DE LUCRE, LEGALITZADA:  
NÚMERO 18.683 DEL REGISTRE D'ASSOCIACIONS DE LA  
GENERALITAT DE CATALUNYA

Sant Nitrat  
Incorruptus



A l'associació CINEMA·RESCAT tenim quasi bé de tot. Amb més de tres anys de transitar per aquests topans, la moral resta ferma i amb projectes de futur. La realitat actual la materialitzen els vuit números de la revista apareguts fins ara, butlletins de notícies per als associats, trobades/debat anuals acompanyant les assemblees de socis, i tot un seguit d'actes arreu de Catalunya organitzats per l'associació o participats. Força feina.

Els estímuls per perseverar ens són inoculats pel mestratge i l'exemple de les trajectòries professionals i humanes dels nostres **socis d'honor**. Un ajut doble, econòmic i de prestigi, és el que representa la petita, però selecta, llista d'empreses que ens honoren amb la seva amistat, recolzament i col·laboració: són els nostres **socis protectors**. Una munió de setanta incondicionals en són els **socis numeraris**: una tropa, vaja. Sis entitats afins, de Catalunya, França i Anglaterra, en règim d'intercanvi com **coassociats**, contribueixen a enriquir els nostres coneixements. Som membres de l'associació europea INÉDITS, amb seu a Charleroi. Fins i tot, tenim una espècie d'amulet: **Sant Nitrat Incorruptus**. I ganes de fer coses.

Què ens manca, doncs?. A part de local propi i subvencions, ens **FALTES TU!** És necessària la **teva col·laboració** i ara, que comencem un nou any, pot ser el millor moment per **decidir-te, T'ESPEREM. FESTE SOCI/A, JA!, VINGA, SÍ!!**, Gràcies.

## SOCIS D'HONOR

**Dr. MIQUEL PORTER I MOIX**  
Catedràtic d'història del cine a la UB

**JOAN FRANCESC DE LASA**  
Historiador del cinema català

**TOMÀS MALLOL I DEULOFEU**  
Cineasta i col·leccionista de cine

**MANUEL FERNANDEZ**  
Recuperador del cinema vallenc

Nom i cognoms:		DNI:	
Domicili:		DP:	
Ciutat:	Comarca:		
País:		Telèfon:	
El/la sotassignat, que correspon a les dades personals que figuren en el requadre superior d'aquesta butlleta, manifesta la seva CONFORMITAT per ingressar en qualitat de Soci/Sòcia a CINEMA RESCAT i AUTORITZA el cobrament de les quotes (segons fórmula i import escollit), d'acord amb les dades bancàries que figuren en el requadre inferior.			
data i signatura		<b>IMPORT I FÓRMULA ESCOLLIDA: (*)</b>	
		<input type="checkbox"/> SOCI/SOCIA NUMERARI/A QUOTA ANUAL	5.000 ptes.
		<input type="checkbox"/> SOCI7/SOCIA NUMERARI/A QUOTA SEMESTAL	2.500 ptes.
		<input type="checkbox"/> SOCI/SOCIA PROTECTOR/A QUOTA ANUAL (mínim) 15.000 ptes.	
(*) marqueu amb una "x" l'opció triada			
Banc/Caixa			
Agència núm.		Adreça	
Núm. compte corrent /llibreta			

ENVIEU LA BUTLLETA OMPLÉNADA A : CINEMA·RESCAT RONDA CERVANTES 87, 3r B - 08304 MATARÓ

# EL ZOÒTROP

*una mirada al ~~passat~~  
als anys 50...*





## UNA EXCEPCIÓ

En aquesta ocasió **EL ZOÓTROP** vol ser, junt a la mirada d'un passat més pròxim, l'anunci d'un esdeveniment que tindrà lloc el proper mes d'abril. Com s'indica en el requadre inferior, en col·laboració amb la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, l'associació **CINEMA-RESCAT** ha organitzat una exposició de fotografies, originals del consoci J.F.Escrihuela, inscrita en el programa general de la **PRIMAVERA FOTOGRÀFICA 2000**. Aquesta és també una forma de rescat de la memòria, ja que, segons paraules de l'autor, l'exposició **MIRATGE D'OMBRES** vol ser un humil homenatge al món de les ombres del cinema negre dels anys 50. Escrihuela ha recreat, dins el seu estudi, els clars i obscurs d'una època.

Us invitem a  
visitar-la

GINTHONY

**PRIMAVERA FOTOGRÀFICA 2000**  
**EXPOSICIÓ**  
**MIRATGE D'OMBRES**  
fotografies originals de Joan Francesc Escrihuela  
\*  
ORGANITZADA PER CINEMA-RESCAT EN COL·LABORACIÓ  
AMB LA FILMOTECA  
del 6 al 30 d'abril, al vestíbul del cinema Aquitània de  
Barcelona (sala de la Filmoteca)

# PUNTS DE VENDA I SUBSCRIPCIONS

## PUNTS DE VENDA

### COMARQUES BARCELONINES

#### BARCELONA

Llibreria Cinemascope  
Llibreria Cooperativa Sant Jordi  
Llibreria Crisol  
Llibreria El Espectador  
Llibreria Laie  
Llibreria 1+1 – Fundació La Caixa

#### MATARÓ

Llibreria Robafaves

### COMARQUES GIRONINES

#### GIRONA

Llibreria del Museu del Cinema

### COMARQUES TARRAGONINES

#### REUS

El Llapís Blau  
Llibreria Elena  
Llibreria Galatea  
Llibreria Gaudí  
Papereria Figueras

#### TARRAGONA

Llibreria La Capona  
Llibreria La Rambla  
Llibreria VYP

## NÚMEROS PUBLICATS



**Núm. 1**  
**1r Quadrimestre 1997**  
La veu dels mestres:  
Lasa, Mallol i Porter i Moix



**Núm. 2**  
**2n Quadrimestre 1997**  
Les associacions de cinema/  
Segundo de Chomón



**Núm. 3**  
**3r Quadrimestre 1997**  
Orígens del cinema/  
Recuperacions a Valls/  
Entrevista a Seguí



**Núm. 4**  
**1r Quadrimestre 1998**  
Campanya de recuperació de la Fílmoteca/  
El Museu del Cinema



**Núm. 5**  
**2n Quadrimestre 1998**  
Especial Guerra Civil i cinema



**Núm. 6**  
**3r Quadrimestre 1998**  
Cineastes a la Model  
durant la Guerra Civil/  
Cinema pornogràfic antic



**Núm. 7**  
**1r Semestre 1999**  
Especial Cinema no  
professional-Cinema  
amateur

Si vols demanar qualsevol número endarrerit ho pots fer de diferents maneres:

- Trucant al 636 16 69 12 (Anton Giménez i Riba)
- Enviant un missatge electrònic al e-mail: [cinema@net-way.net](mailto:cinema@net-way.net)
- Omplint la butlleta de subscripció i indicant els números que vols

En tots els casos has d'indicar les teves dades personals i bancàries i rebràs a casa teva els números demanats

El preu de cada exemplar és de 750 pessetes + despeses d'enviament

Si voleu enviar algun text a qualsevol de les seccions del butlletí, l'heu de fer arribar a una de les dues adreces que figuren al començament. Tots els articles proposats per a 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.

## SUBSCRIPCIONS

La subscripció anual a la revista de CINEMA-RESCAT et dona dret a rebre en el teu domicili, lliure de despeses, els dos números que editem cada any (un per cada semestre). Si vols subscriure't a la revista, omple la butlleta adjunta i envia-la a CINEMA-RESCAT a les adreces que trobaràs al començament.

nom i cognoms		DNI	
domicili		DP	
ciutat	comarca		
país	telèfon		
El/la sotassinant, que correspon a les dades personals que figuren en el requadre superior, manifesta la seva CONFORMITAT per tal de:			
SUBSCRIURE'S A LA REVISTA (2 números a l'any)			
AUTORITZANT el cobrament de l'esmentada subscripció (segons import i fórmula escollida), d'acord amb les dades bancàries que figuren en el requadre inferior.			
SUBSCRIPCIÓ ANUAL (DOS NÚMEROS)		1.500 PTA	
banc o caixa			
agència núm.	domicili		
	agència		
número compte corrent o llibreta			

# MALLORCA JA COMPTA AMB UN ARXIU DEL SO I DE LA IMATGE

**"Ens trobam amb un Arxiu que just hores d'ara acaba de néixer i que té encara molta tasca per a fer"**

**MARGALIDA ALBERTÍ I CABOT**  
Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca

Ara fa quatre mesos que es va inaugurar l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca, iniciativa de la Comissió de Cultura i Patrimoni Històric del Consell de Mallorca. Ubicat actualment en algunes dependències del Museu Krekovic, també propietat del Consell, està prevista la seva instal·lació definitiva en el Centre Cultural de la Misericòrdia, una vegada hagin concloes les obres de rehabilitació de l'edifici.

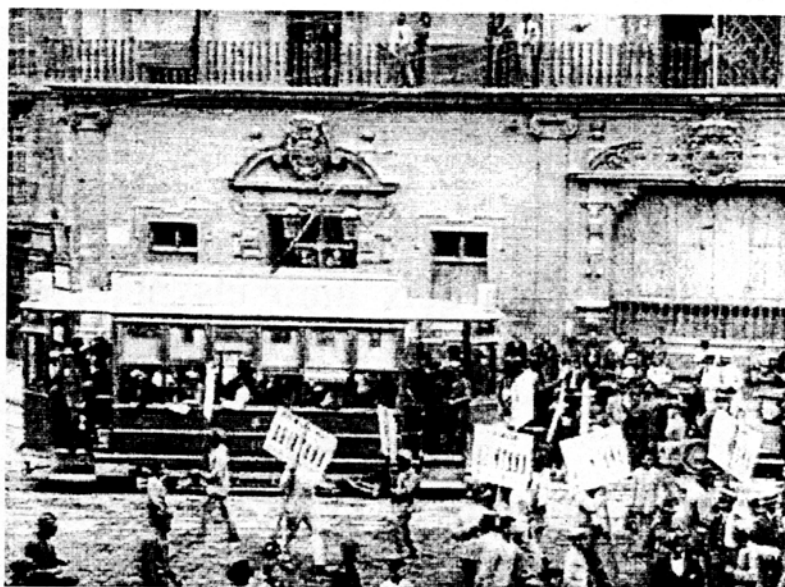
L'Arxiu, la creació del qual fou aprovada pel Ple del Consell de Mallorca en sessió extraordinària i urgent el dia 28 de setembre del 1998, neix amb uns objectius molt clars de localització, recuperació, protecció i conservació del patrimoni fotogràfic, filmogràfic, videogràfic i fonogràfic produït i/o relacionat amb Mallorca, de qualsevol època, temàtica i format, bé sigui en suport paper, pel·lícula, cinta magnètica o en qualsevol altre de base electrònica. A la vegada també es contempla, entre els objectius, posar a la disposició dels estudiosos i del públic interessat els materials conservats en l'Arxiu; promoure iniciatives orientades a fomentar la seva difusió (publicacions, exposicions...); impulsar i desenvolupar línies de recerca històrica i artística sobre aquest patrimoni, per tal d'ampliar-ne el seu coneixement; crear un banc de dades i un arxiu documental, amb referència als materials existents a l'Arxiu i també als que hi ha en altres entitats o dipòsits, sobre la globalitat dels elements que integren aquest patrimoni; i finalment promoure la recollida de tots aquells objectes materials que formen el patrimoni moble de la cultura del so i de la imatge de l'Illa, bé sigui perquè

hi varen tenir el seu origen o bé perquè hi varen ser emprats o recollits<sup>1</sup>.

Mallorca compta amb antecedents pel que fa a la creació d'un Arxiu d'imatges, encara que, en el seu moment, aquests no fructificassin. El que sí que cal destacar és la tasca duta a terme, el 1989, per estudiosos com Josep Antoni Pérez de Mendiola, Catalina Aguiló i Maria Josep Mulet, els quals realitzaren, a proposta de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, l'inventari del patrimoni fotogràfic i filmogràfic de les Balears, cosa que ha suposat, per a l'Arxiu del So i de la Imatge, un punt de partida fonamental a l'hora de localitzar i recuperar col·leccions d'imatges tant fixes com en moviment.

A més d'aquesta iniciativa, cal citar que la Comissió de Cultura del Consell, abans de la creació de l'Arxiu, realitzà tasques importants de recuperació de material cinematogràfic. Restaurà el 1996, en col·laboració amb

**Fotograma del film adquirit per l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca, *El hombre de las Baleares* (1924). Concretament es veu una manifestació a la plaça de la Cort de Palma**



<sup>1</sup> Aquests objectius figuren en el text fundacional de l'Arxiu aprovat pel Ple del Consell de Mallorca.

Filmoteca de la Generalitat de Catalunya el film *Don Juan Tenorio* (1921), de Ricard de Baños, film protagonitzat per l'actor mallorquí Fortunio Bonanova (1896-1969); i adquirí i restaurà entre el 1997 i el 1998; *Fiesta del Pedal* (1915).

Posteriorment, i a partir de la constitució de l'Arxiu i de l'inici, el passat mes de maig, de la campanya de recuperació del patrimoni audiovisual *Fent Memòria*, s'han pogut localitzar films realitzats en la majoria dels casos per particulars, en format 16 mm però sobretot en 9,5 mm, i que ens han permès rescatar imatges fins ara desconegudes. Destacar, entre d'altres, des de la Mallorca preturística fins a la visita del Ministre d'Aviació italià Italo Balbo a Mallorca (1928); la inauguració del Coliseu Balear (1929); imatges de la Guerra Civil, concretament una desfilada de tropes a Palma amb el Comte Rossi (1936); o personatges notoris de la nostra cultura, com és el cas del poeta i pintor Jacob Sureda (1901-1935).

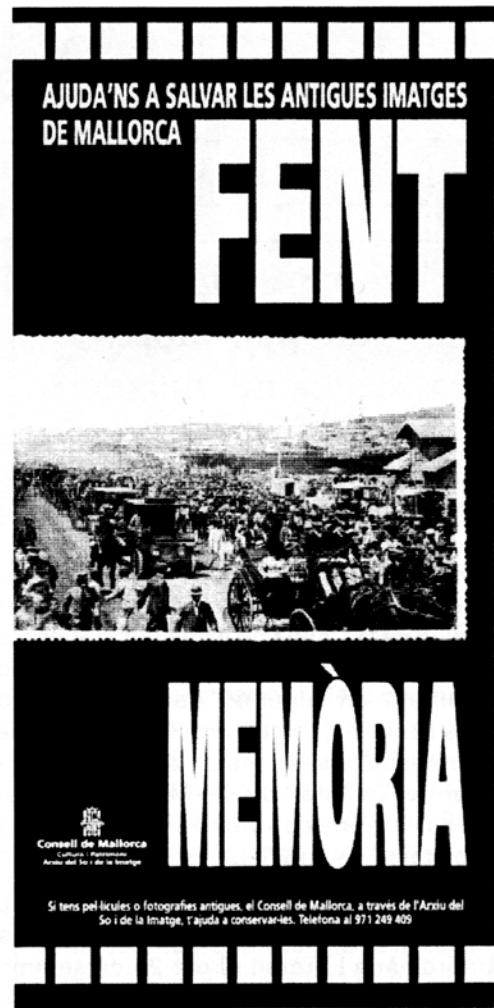
Recentment també es va poder adquirir el film *El hombre de las Baleares* (1924), d'André Hugon, localitzat a Canàries i en aquests moments en tràmits de restauració.

A part d'aquest treball de recuperació, l'Arxiu ha iniciat també la catalogació del fons cinematogràfic. S'ha de dir que el suport amb el qual es compta és bàsicament el videogràfic per motius tècnics de conservació dels originals, la qual cosa s'ha resolt amb un conveni de col·laboració amb la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

L'Arxiu disposa, a més, d'una col·lecció de cartells cinematogràfics, cedits per un particular a l'entitat; uns 3.000 programes de mà de films projectats en els cinemes de Mallorca entre 1920 i 1960; i un fons fotogràfic que fa poc s'ha vist incrementat amb la donació de l'arxiu del fotògraf mallorquí Gaspar Rul·lan (1896-1973).

Pel que fa al tema de la difusió del fons i, en definitiva, de la dinamització de l'Arxiu, s'han

Portada del tríptic de la campanya de recuperació del patrimoni audiovisual *Fent Memòria* endegada per l'Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca



dut a terme diverses activitats relacionades amb el patrimoni cinematogràfic i fotogràfic mallorquí, com el muntatge de l'exposició del fotògraf i cineasta Josep Truyol i Otero (1868-1949), amb la publicació del catàleg corresponent; l'edició en versió castellana del llibre de Josep Antoni Pérez de Mendiola i Catalina Aguiló, *Fortunio Bonanov, Un home de llegenda*; i la realització del II Encontre de Filmoteques de l'Estat Espanyol on es va poder comptar amb l'assistència de tècnics i representants de quasi totes les Filmoteques espanyoles.

Com es pot comprovar ens trobam, per tant, amb un Arxiu que just hores d'ara acaba de néixer que té encara molta tasca per a fer, però que resulta per a la societat mallorquina, en aquest final de mil·lenni, més que una necessitat. ■

**"L'Arxiu neix amb els objectius de localitzar, recuperar, protegir i conservar el patrimoni fotogràfic, filmogràfic, videogràfic i fonogràfic produït i/o relacionat amb Mallorca"**



# EL CENTRE DE RECERCA I DIFUSIÓ DE LA IMATGE DE LA CIUTAT DE GIRONA

**JOAN BOADAS I RASET**

Arxiver municipal de Girona  
Director del CRDI

**"Un dels objectius del Centre és fomentar la presa de consciència en relació als drets d'autor i de propietat intel·lectual"**

## 1. Antecedents

L'any 1982, a partir d'un fons inicial d'unes 6.000 fotografies, l'Ajuntament de Girona va acordar de crear mitjançant acord de la Comissió Municipal Permanent de 16 de gener, l'**Arxiu d'imatges de l'Ajuntament de Girona (AIAG)**.

Els objectius que marcava l'AIAG d'ençà del moment de la seva creació i que en línies generals es concretaven a aplegar tota mena de material fotogràfic i audiovisual, que tingués com a tema preferent qualsevol aspecte de la vida de la nostra ciutat, actual o al llarg del temps, s'estan acomplint fins el dia d'avui: en 17 anys el fons documental custodiat ha passat de les 6.000 fotografies inicials a un total d'unes 650.000 (positius i negatius), prop de 800 pel·lícules i reportatges i uns 25.000 discos.

Aquestes xifres s'han assolit portant a terme una activa política de captació i acceptació de fons particulars (Unal, Lux, Quim Curbet, Buil, Joan Masó, Moisès Tibau, Sans, Jou, Varés, Cerdó, Puigvert, Lladó, Ràdio Girona, etc.) i a partir de les adquisicions regulars fruit del seguiment de les transformacions urbanístiques de la ciutat i d'alguns dels seus esdeveniments socials, així com de la compra d'una col·lecció particular (Bronsons).

Evidentment, en el transcurs d'aquests anys s'han desenvolupat tot un seguit d'actuacions centrades especialment

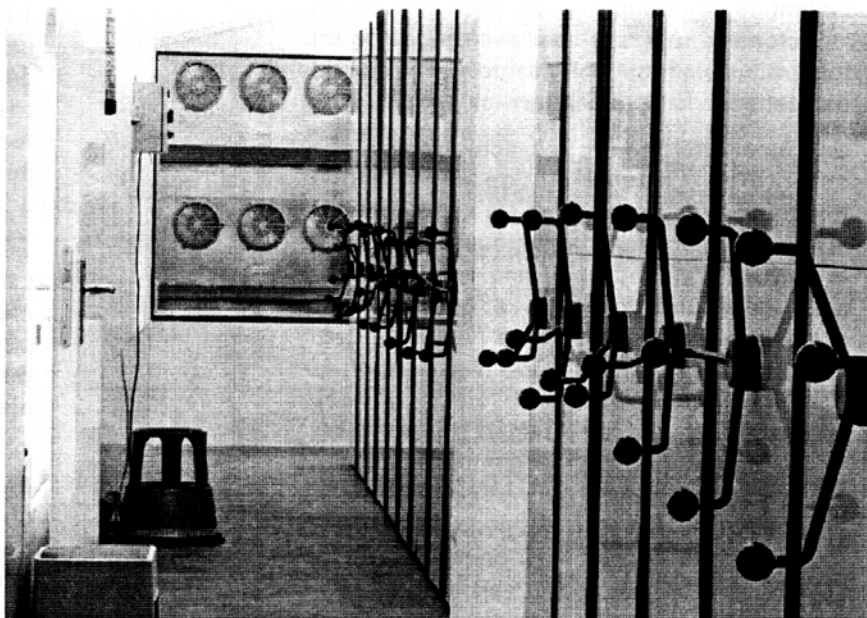
**Compactes de les noves instal·lacions del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) de Girona.**

**Fotografia: Ajuntament de Girona. CRDI (Josep M. Oliveras, 1999)**

en quatre àmbits: tractament i descripció de la documentació, difusió, formació i foment.

Pel que fa al tractament i descripció de la documentació, especialment la fotogràfica, l'elaboració a partir de l'any 1990 d'un programa informàtic de gestió, ha permès la creació d'una metodologia i una tecnologia pròpies (que hem exportat i exportem a d'altres centres) que en molts d'aspectes ha esdevingut un punt de referència a nivell de l'estat espanyol.

En l'àmbit de la difusió, la documentació custodiada ha estat objecte d'una explotació que si bé no podem qualificar d'exhaustiva sí que ha estat suficient per donar a conèixer a la



majoria de ciutadans el contingut general i la importància i transcendència dels nostres fons.

En aquests anys s'han elaborat 11 publicacions de la col·lecció *Girona en imatges*, s'han publicat 5 volums que recullen les actes de les *Jornades sobre Imatge i Recerca*, s'han fet i s'ha col·laborat en *exposicions* i s'han dut a terme diverses *projeccions* de material fílmic, sense oblidar la participació en moltes publicacions i activitats de tercers.

En aquest apartat cal tenir en compte l'efecte positiu que aquesta política de difusió ha tingut per tal de poder captar nous fons documentals.

Les *Jornades Imatge i Recerca* han centrat l'actuació en l'àmbit formatiu. D'ençà de l'any 1990, i amb periodicitat biennal aquest fòrum de debat ha convocat uns 150 especialistes en cada edició procedents en la seva major part de l'àmbit català, però amb presència també d'experts de la resta de l'estat.

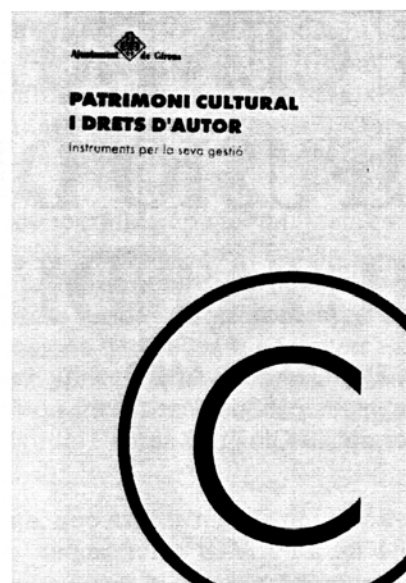
En aquest mateix àmbit podem incloure l'existència d'una *Biblioteca especialitzada en Imatge fotogràfica* que, juntament amb la que s'anirà configurant al *Museu del Cinema*, poden esdevenir un servei de gran importància.

En aquest apartat cal remarcar també les tasques d'assessorament a tercers que de manera continuada, i procedents d'arreu de l'estat, es produeixen.

La publicació de manuals com **Patrimoni cultural i drets d'autor. Instruments per a la seva gestió** (Girona, 1998) en col·laboració amb l'Associació d'Arxivers de Catalunya, l'Associació de Museòlegs de Catalunya i la Unió de Professionals de la Imatge i Fotografia de Catalunya, han estat una aportació més en l'intent de contribuir a la normalització de les relacions entre els professionals de la fotografia i els responsables dels centres que en gestionen la seva conservació i explotació.

En l'àmbit del foment les actuacions s'han centrat en l'adquisició de reportatges fotogràfics que reflecteixen els actes socials i les transformacions urbanístiques de la ciutat, la compra d'alguna col·lecció de fotografies amb valor artístic i com a activitat més remarcable l'encàrrec a un fotògraf

**Portada del llibre manual publicat pel CRDI en col·laboració amb l'Associació d'Arxivers de Catalunya, l'Associació de Museòlegs de Catalunya i la Unió de Professionals de la Imatge i Fotografia de Catalunya, sobre Patrimoni cultural i drets d'autor. Instruments per a la seva gestió**



professional de l'elaboració del projecte **Girona 2000. Testimoni fotogràfic**, que té com a objectiu l'elaboració d'una sèrie de reportatges fotogràfics que reflecteixin les formes de vida de la ciutat de Girona de final del segle XX.

## 2. El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI)

L'important volum del fons documental custodiat, així com el conjunt d'actuacions i activitats desenvolupades en els diferents àmbits que acabem d'esmentar, varen fer possible que el setembre de 1997 l'Ajuntament de Girona creés el CRDI, que persegueix situar preferentment el ciutadà, els professionals ~~de la ciutat i els seus equipaments de la ciutat~~ que custodien fons documentals en imatge, en l'objecte i subjecte de la seva actuació.

Pel que fa a la instal·lació dels fons, el juliol de 1999 es va inaugurar un nou equipament amb un total de 80 m<sup>2</sup> que preveu una zona de 40m<sup>2</sup> de dipòsit climatitzat (dues seccions de 12°C i 18°C de temperatura i 35% i 50% d'humitat, respectivament) que contenen un total de 450 ml. d'armaris compactes. L'espai inclou també una zona de recepció i oficines i una sala de treball i laboratori de reproducció.

La missió del CRDI és conèixer, protegir, fomentar, oferir i divulgar a la ciutadania el patrimoni documental en imatge de la **ciutat de Girona**. Per a la seva consecució es planteja els següents objectius generals:

Oferir a la ciutadania la possibilitat de conèixer en la seva integritat el contingut de la *documentació en imatge existent en els fons documentals públics i privats de la ciutat de Girona*.

**"El fons documental custodiat té unes 650.000 fotografies, prop de 800 pel·lícules i reportatges i uns 25.000 discos"**

Oferir a la ciutadania i als professionals del sector un espai expositiu per a la divulgació del patrimoni documental en imatge i de les obres de creació artística.

Oferir a la ciutadania instruments únics , i compartits per tots els centres, que permetin un accés regulat homogeni a la documentació en imatge.

Oferir a la ciutadania i als professionals del sector un espai de formació plural i adequat als diferents nivells i necessitats.

Oferir una metodologia de treball que pugui ser compartida pels diferents professionals responsables de gestionar, o que generen, fons documentals en imatge públics i privats.

Oferir una tecnologia de tractament i conservació de les imatges que pugui ser compartida pels diferents professionals responsables de gestionar, o que generen, fons documentals en imatge públics i privats.

Explorar els camins de les noves tecnologies per tal de conèixer com poden contribuir a la preservació i a l'ús de la documentació.

Vincular-se amb tots aquells centres públics (Universitats, etc.) i privats, nacionals i internacionals per tal de generar sinergies que garanteixin una major qualitat d'oferta i servei als ciutadans.

Fomentar la presa de consciència en relació als drets d'autor i de propietat intel·lectual dels fotògrafs.

Crear, a partir d'una política d'adquisicions, una col·lecció fotogràfica d'autors contemporanis vinculats a la ciutat.

### 3. Girona. Guia de fons en imatges

L'acompliment del què es desprèn dels objectius generals que hem esmentat justifiquen i han motivat l'edició de la publicació *Girona. Guia de fons en imatge*.<sup>1</sup> Un primer balanç del treball col·lectiu realitzat fins ara permet constatar la col·laboració activa de 15 institucions públiques i privades, que detenen la titularitat de 24 centres els quals gestionen un total de 68 fons i/o col·leccions. O dit d'una altra manera, la ciutat té un patrimoni de prop de 3.100.000 fotografies i més de 4.700 pel·lícules que són a disposició de qualsevol persona interessada.

Aquest treball interdisciplinari ha permès conèixer no només els distints fons en imatge,

Vista de la sala de compactes de les noves instal·lacions del CRDI. Fotografia: Ajuntament de Girona. CRDI (Josep M. Oliveras, 1999)



sinó que ha fet possible que els diferents professionals elaboréssim una metodologia de treball conjunta que permet una descripció homogènia de la documentació, independentment de qui en sigui el titular. Altrament, l'acceptació d'unes normes o condicions homogènies d'accés i ús als diferents centres és un primer pas que ha de facilitar-ne als usuaris la seva aproximació i ha de contribuir a evitar respostes diferents davant de situacions molt semblants.

### 4. Girona. Les imatges del segle

Paral·lelament a la preparació de la VI edició de les **Jornades Imatge i Recerca** (novembre del 2000) el CRDI desenvolupa el projecte **Girona. Les imatges del segle**. L'objectiu final d'aquesta actuació és l'elaboració de diversos productes editorials (llibre, vídeo, cd) que recullin aquelles imatges (fixes i en moviment) que amb un alt valor documental contribueixin a explicar l'evolució urbanística, econòmica i social de la nostra ciutat en el transcurs d'aquest segle que ara s'acaba.

El coneixement dels fons custodiats a Girona (gràcies a l'edició de la Guia de fons en imatge) així com els primers resultats de recerques fetes a diferents centres de Barcelona, Madrid, París i Amsterdam, ens permeten ser relativament optimistes i, amb tota seguretat comportaran l'aparició de nou material fins ara desconegut per a nosaltres. ■

<sup>1</sup> Joan Boadas i Lluís-Esteve Casellas (ed.): *Girona. Guia de fons en imatge*, Ajuntament de Girona, Girona, 1999, p. 227.

# ELS FILMS DEL CRDI. UNA MOSTRA

Dels prop de 800 títols que componen el fons d'imatge en moviment del CRDI, en presentem una petita mostra que pretén únicament deixar constància de les diverses procedències i dels diversos donants.

## ESPAÑA AL DIA (1938)

**Director:**  
**Producció:** CINAES  
**Procedència:** Cinema Àlbeniz  
**Recuperat per:** Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI)  
**Pas:** 35 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** *Noticiero nacional. Exposición de la vida en la URSS de colegiales, festival deportivo ...*

## X APLEC DE SANT MARTÍ SACALM (1943)

**Director:** Antoni Varés i Martinell  
**Producció:**  
**Procedència:** Lluïsa de Batlle de Molar  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Església romànica de Sant Martí Sacalm, diversos aspectes del poble, concurs de flors de camp, sardanes, ...

## II DESCENS DEL RIU TER (1945)

**Director:** Antoni Varés i Martinell  
**Producció:**  
**Procedència:** Lluïsa de Batlle de Molar  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Pedret i el riu Ter. Recorregut de piragües pel riu Ter.

## EL CASTILLO MALDITO (1949-1950)

**Director:** Antoni Varés i Martinell  
**Producció:**  
**Procedència:** Lluïsa de Batlle de Molar  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 9'5 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Cinta basada en el poema popular // *castello maladetto.*

## FIRES DE GIRONA (1950)

**Director:** Narcís Sans i Prats  
**Producció:**  
**Procedència:** Família Sans  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Aspectes diversos de les Fires de Girona: curses de cotxes, motos i cavalls.

## LA LLEGADA Y ESTANCIA DE LA VIRGEN BLANCA EN GERONA (1951)

**Director:** Antoni Varés i Martinell  
**Producció:**  
**Procedència:** Lluïsa de Batlle de Molar  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Preparatiu de la festa amb carrers adornats amb garlandes de flors, rosari de l'aurora, processó de les torxes, missa de malalts a la Devesa...

## NIÑOS (1951-1953)

**Director:** Antoni Varés i Martinell  
**Producció:**  
**Procedència:** Lluïsa de Batlle de Molar  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Uns vailets plens de vida i d'amor omplen aquesta història.

## VILOBÍ D'ONYAR (1953)

**Director:** Joaquim Puigvert i Pastells  
**Producció:**  
**Procedència:** Joaquim Puigvert i Pastells  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 9'5 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge sobre Vilobí d'Onyar.

## COP D'ULL A GIRONA (1954)

**Director:** Joaquim Puigvert i Pastells  
**Producció:**  
**Procedència:** Joaquim Puigvert i Pastells  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 9'5 mm.  
**Emulsió:** b/n i color  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge sobre Girona.

## RUTAS DEL ROMÁNICO. PROVÍNCIA DE GERONA (1962)

**Director:** Narcís Sans i Prats  
**Producció:**  
**Procedència:** Família Sans  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:** 600 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Recorregut pels monuments més importants del romànic de la província de Girona.

## BARRAQUISMO EN GERONA (1963)

**Director:** Narcís Sans i Prats  
**Producció:**  
**Procedència:** Família Sans  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge sobre el barraquisme a Montjuïc, Girona.

## LA ESPERA (1964)

**Director:** Benjamí Cordón i Puig  
**Producció:**  
**Procedència:** Benjamí Cordón i Puig  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 8 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:** 83 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** L'espera interminable de l'enamorat fins que arriba la promesa...

## FESTA DE PRIMAVERA. PALAFRUGELL (1964)

**Director:** Jordi Bosch i Mollera  
**Producció:**  
**Procedència:** Jordi Bosch i Mollera  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 8 mm  
**Emulsió:** color  
**Metratge:** 38 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge sobre les festes de Primavera.



Llaunes de pel·lícules dipositades al CRDI. Fotografia: Ajuntament de Girona. CRDI (Josep M. Oliveras, 1999)

## PREMIO (1965)

**Director:** Emili Marquès i Reixach  
**Producció:**  
**Procedència:** Emili Marquès i Reixach  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 8 mm  
**Emulsió:** color  
**Metratge:** 15 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Un pintor, després de moltes peripècies, guanya el premi en un concurs de pintura...

## CORPUS A SANT FELIU (1966)

**Director:** Jordi Bosch i Mollera  
**Producció:**  
**Procedència:** Jordi Bosch i Mollera  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 8 mm  
**Emulsió:** color  
**Metratge:** 50 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge de la processó de Corpus.

## LA PRESA DE SUSQUEDA EN EL RÍO TER (1968)

**Director:** Narcís Sans i Prats  
**Producció:**  
**Procedència:** Família Sans  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** color  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Construcció de la presa de Susqueda.

## EXPOSICIÓN. FLORES SAN PEDRO (1968)

**Director:** Jordi Bosch i Mollera  
**Producció:**  
**Procedència:** Jordi Bosch i Mollera  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 8 mm  
**Emulsió:** color  
**Metratge:** 30 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge sobre l'exposició de flors a Sant Pere de Galligants, Girona.

## RESCATE DE 4 AVIADORES MUERTOS EN LA LADERA ESPAÑOLA DEL PUIGMAL (1975)

**Director:** Narcís Sans i Prats  
**Producció:**  
**Procedència:** Família Sans  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 16 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Reportatge sobre l'accident amb l'avioneta del «RAC de Balears».

## EL NOVATO I EL CAZADOR BURLADO

**Director:** Benjamí Cerdó i Puig  
**Producció:**  
**Procedència:** Benjamí Cerdó i Puig  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 8 mm  
**Emulsió:** color  
**Metratge:** 83 m  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Un home buscant bolets es troba amb un caçador i aquest li aconsella llençar-los perquè són verinosos...

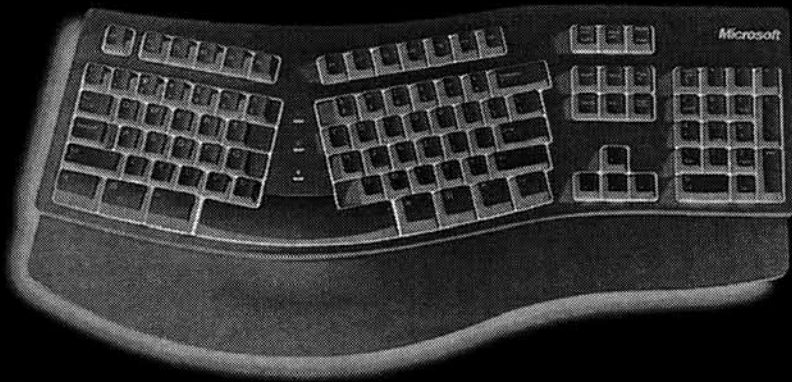
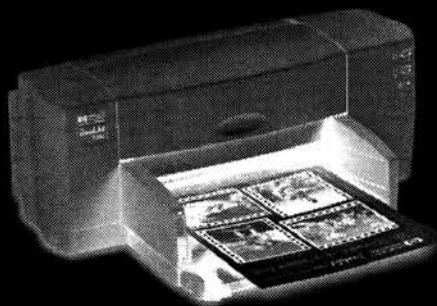
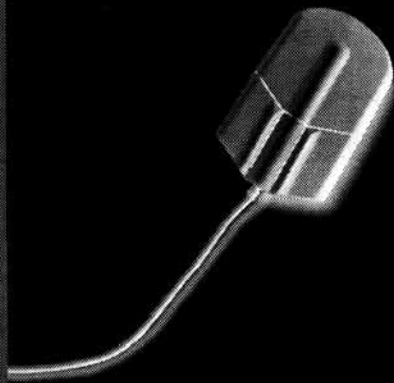
## JOCS DE MANS

**Director:**  
**Producció:** CINAES  
**Procedència:** Cinema Albéniz  
**Recuperat per:** CRDI  
**Pas:** 35 mm  
**Emulsió:** b/n  
**Metratge:**  
**Lloc de dipòsit:** CRDI  
**Sinopsi:** Escenari amb 4 personatges masculins fent mim.

Portada de la *Guia del fons en imatges del CRDI de Girona*



# Realitat Virtual?



REALITAT  
**BEEP**  
 INFORMÀTICA

## BEEP CATALUNYA

**AMPOSTA.** Verge de Montserrat, 21. T.: 977 70 63 13  
 • Mar, 73. T.: 93 384 24 52 (Corner)  
**BALAGUER.** Gaspar de Portolà, 1. T.: 973 44 34 74  
**BARCELONA.** • Av. Mistral, 50-52. T.: 93 423 31 41  
 • Baixada de la Plana, 3 (Horta). T.: 93 357 17 98 (Corner)  
 • Casanova, 180. T.: 93 419 88 14  
 • Llenguadoc, 42 (St. Andreu). T.: 93 345 54 00  
 • Taulat, 71 (Poblenou). T.: 93 225 72 46  
 • MAREMAGNUM. Planta 1a. T.: 93 225 81 75.  
 (Obert festius inclosos)  
 • Pau Claris, 163. T.: 93 215 30 53  
 • Pi i Margall, 15. T.: 93 210 73 04  
 • Provença, 485. T.: 93 436 51 38  
 • Roger de Flor, 125. T.: 93 265 11 07  
 • Rda. Sant Antoni, 64. T.: 93 317 04 46  
**BLANES.** Avda. de los Pavos, 12. T.: 972 35 81 26  
**CAMBRELS.** Jaume I, 41-43. T.: 977 36 05 39  
**CASTELLDEFELS.** Arcadi Balaguer, 78 baixos.  
 T.: 93 665 61 18  
**CERDANYOLA DEL VALLÈS.**  
 Ctra. de Barcelona, 158. T.: 93 692 89 04  
**L'ASNOU.** Navarra, 65. T.: 93 555 33 12 (Corner)  
**EL PRAT DE LLOBREGAT.** Ctra. Marina, 87.  
 T.: 93 370 09 08

**EL VENDRELL.** Av. St. Vicens, 38. T.: 977 66 14 63  
**ESPLUGUES.** Antoni Fortuny, 12. T.: 93 371 01 00 (Corner)  
**FIGUERES.** Sant Llàtzer, 53. T.: 972 51 08 51 (Corner)  
**GAVÀ.** Generalitat, 11. T.: 93 662 79 70. **NOVA BOTIGA**  
**GIRONA.** • Emili Grahit, 28. T.: 972 22 38 75  
 • Ctra. Sta. Coloma, 85. T.: 972 23 02 09 (Corner)  
**GRANOLLERS.** • Anselm Clavé, 63. T.: 93 870 02 75  
 • Passeig de la Muntanya, 139. T.: 93 870 99 55  
 • Sant Jaume, 20. T.: 93 879 07 94 (Corner)  
**IGUALADA.** Ódena, 86. T.: 93 805 32 25  
**LA LLAGOSTA.** Sant Josep, 8-8. T.: 93 574 07 47 (Corner)  
**LA SELVA.** L'Horta, 13. T.: 977 84 46 60  
**L'ESPLUGA DE FRANCOLI.** Sortetes, 32. T.: 977 87 17 01 (Corner)  
**L'HOSPITALET DE LLOBREGAT.**  
 • Mas, 63. T.: 93 449 24 23  
 • Barcelona, 2. C. Cial. MaxCenter. T.: 93 338 32 10 (Corner)  
**LES BORGES BLANQUES.** Ctra. Lleida, 10.  
 T.: 973 14 05 49  
**LLEIDA.** Alcalde Porqueres, 124. T.: 973 24 53 53 (Corner)  
**MANRESA.** Barcelona, 25. T.: 93 877 09 40  
**MATARÓ.** Av. Jaume Recoder, 26. T.: 93 757 73 13  
**MOLINS DE REI.** Verge del Pilar, 6. T.: 93 668 21 76  
**MOLLET.** Cayetano Vincia, 6 baixos. T.: 93 579 16 59  
**OLOT.** Av. Xile, 20. T.: 972 27 11 26 (Corner)  
**PALAMÓS.** Av. President Macià, 25. T.: 972 31 75 58

**PUIGCERDÀ.** Font d'en Lleres, 4. T.: 972 88 19 24 (Corner)  
**REUS.** • Av. 11 de Setembre, 11. T.: 977 33 19 47  
 • Av. La Salle, 35 baixos. T.: 977 77 06 56  
 • Del Roser, 13. T.: 977 12 70 12 (Corner)  
 • Raval Santa Anna, 41. T.: 977 34 51 68  
**RIPOLL.** Canigó, 9 baixos. T.: 972 70 41 31  
**RIPOLLET.** De la Lluna, 24. T.: 93 594 22 51  
**RUBÍ.** Pintor Murillo, 43. T.: 93 588 82 19  
**SABADELL.** Ronda Zamenhof, 153. T.: 93 726 28 28  
**SALOU.** Salauris, 1 (Pça. Francesc Macià).  
 T.: 977 38 85 40  
**SANT ANDREU DE LA BARCA.** Vallès, 4.  
 T.: 93 635 64 33  
**SANT CUGAT DEL VALLÈS.** Martorell, 49  
 T.: 93 590 10 03  
**SOLSONA.** Llobera, 48. T.: 973 48 10 51.  
**TARRAGONA.** • Av. Ramón y Cajal, 6. T.: 977 23 08 31  
 • Av. Catalunya, 22 (Cant. Rovira i Virgili)  
 T.: 977 23 42 04  
 • Montblanc, 21 bis (Torreforta) T.: 977 54 50 76.  
**TERRASSA.** • Dr. Ullés, 51. T.: 93 733 03 97  
 • Somatenista Castellà, 122. T.: 93 735 49 81  
**TORREDEMBARRA.** Av. de la Sort, 33, local 8.  
 T.: 977 64 60 69  
**TORTOSA.** • Pintor Gimeno, 7. T.: 977 51 00 65  
 • Av. Generalitat, 92. T.: 977 44 09 44 (Corner)  
**VALLS.** Passeig de l'Estació, 24. T.: 977 60 57 01

**VIC.** Dr. Junyent, 12. T.: 93 883 25 35  
**VILAFRANCA DEL PENEDÈS.**  
 • Av. Barcelona, 51. T.: 93 892 04 30  
 • La Parellada, 37. T.: 93 892 13 49 (Corner)  
**VILANOVA I LA GELTRÚ**  
 • L'Aigua, 14. T.: 93 814 12 96  
 • Rbla. Salvador Samà, 18. T.: 93 811 55 05.

INTERNET: <http://www.datalogic.es>

**BEEP**  
 UNITS PER L'ESTALVI

# DECORATS CINEMATogrÀFICS. ENTREVISTA A ALFONSO DE LUCAS<sup>1</sup>

ENTREVISTA REALITZADA PER  
MONTSE CAMPS

**"Un decorado cinematogràfico debe contener la esencia de lo que queremos que interprete el espectador"**

## 1. Introducció

Dels últims anys ençà, l'impuls experimentat per les tècniques digitals i els constants avenços en l'àmbit dels àudiovisuals, han afavorit l'interès per la divulgació de temes relacionats amb el cinema. Entre d'altres, conèixer la feina dels diferents professionals que concorren en una producció.

Tot i que l'autoria final d'un film s'identifica, tradicionalment, amb el seu director, els títols de crèdit revelen un ampli entramat de col·laboracions entre especialistes. El decorador o director artístic, amb les seves construccions efímeres, forma part d'aquesta producció coral que és cada film.

L'escenografia cinematogràfica, a causa de la seva naturalesa peculiar -ser el marc imprescindible de l'acció- esdevé l'element base de la poètica fílmica; el seu paper artístic fou, històricament, tema de múltiples debats. Als anys vint, Albin Grau, escenògraf a diverses realitzacions de Murnau, comparava els decorats amb un quadre, perquè considerava que plàsticament havien d'expressar l'atmosfera de l'obra, en harmonia perfecta amb el drama i la il·luminació, principi vital del decorat. La reflexió de Grau expressa el sentit d'*art total* propi del romanticisme del XIX i que, amb més raó que mai, ell atorga al cinema.

Considerats com a elements complets d'expressió, els decorats cinematogràfics són un element més de la història. Amb un rol narratiu específic, el seu autor projecta, des del punt de vista tècnic, l'emplaçament tridimensional idoni que encamini l'acció; l'aspecte dramàtic el resol donant pistes visuals sobre els diversos incidents que van configurant la trama, alhora que situa aspectes definitoris de la personalitat i les característiques dels personatges. Relacionades psicològicament, són dades que, rebudes sense esperit crític per l'espectador, conformen la unitat coherent del relat.

De sempre, el cinema ha maldat per a sorprendre el públic; l'arrel econòmica d'aquesta condició impulsava els decoradors a construir ambients fascinants on poder situar uns arguments, sovint trivials i repetits. Segons les exigències concretes del guió, procuraven innovar contínuament, cosa que resolien harmonitzant elements coneguts amb altres de nous; si no existia el què els calia, s'ho inventaven. Lluny de la fidelitat històrica, l'eclecticisme resultant influí no només a les arquitectures reals sinó també a diversos camps del disseny i la moda, com fou, per exemple, el cas de l'*art déco*. Les fronteres entre la realitat i la ficció s'han diluït tant, que l'expressió "ambient de cine" ha quedat naturalment incorporada al llenguatge col·loquial.

Des del punt de vista objectiu, l'arquitectura cinematogràfica té poc a veure amb la real; fonamentalment comparteixen alguns aspectes formals: el fet de projectar i construir

<sup>1</sup> Entrevista resumida que forma part del llibre de pròxima publicació, *Conversando con Alfonso de Lucas, decorador del cine español (1933-1976)*.



espais, i poca cosa més; al cinema gairebé tot és fals! Encara que molts materials són comuns, sovint s'ha recorregut a imitar-los; per exemple, anys enrere, quan es rodava en estudi, el terra de marbre es feia amb paper pintat, els murs –sempre mòbils- eren de tela, el sostre no existia i el contraplà l'ocupaven els focus. No cal que la fusta sigui fusta, però és imprescindible que ho sembli; tampoc no cal que un passadís sigui llarguíssim, però si s'hi ha de veure, potser s'haurà de construir una maqueta. Actualment, els rodatges fets a espais reals han capgirat els hàbits tradicionals, però encara quan es decideix construir decorats, el referent obligat segueix sent la base tècnica de la professió tradicional.

Els decorats foren imprescindibles fins que els canvis socials i econòmics dels anys quaranta -postguerra-, la millora dels materials i equips tècnics, així com les noves preferències estètiques -plasmant la realitat-, impulsaren a treure les càmeres al carrer. La fórmula de rodar a espais naturals, aportada pel realisme i, posteriorment, per la *nouvelle vague* va fer-se habitual; en aquest punt, la professió del decorador canvià de signe: ja no calia fer projectes ni construir a l'estudi, bastava anar a fer les localitzacions i acomodar espais reals a les necessitats del guió.

Referent a aquest tema, la majoria d'autors reconeixen que el fet de rodar a escenaris reals, obviat els platós i els decorats, suposa un empobriment dels mitjans propis d'expressió cinematogràfica. L'avantatge del treball fet a l'estudi és que permet ignorar les inclemències atmosfèriques exteriors així com els canvis de llum natural, de manera que s'optimitza tant la feina com l'economia de temps i diners. Construir una realitat inventada evita treballar amb detalls inútils pel guió i, en canvi, permet definir els entorns amb elements precisos que qualifiquin situacions com ara: la misèria, l'opulència, la tristesa...

Tot i que el grau de sofisticació assolit per les tecnologies digitals ha modificat la feina del decorador, a partir dels efectes especials més innovadors, encara perdura l'essència dels trucs escenogràfics concebuts per Georges Méliès, just a tombant de segle.

## 2. Rodatges a estudis de Barcelona

En línies generals, la trajectòria industrial de la cinematografia espanyola, s'ha dit abastament, ha estat faltada d'una sòlida estructura científica i econòmica amb prou continuïtat per adaptar-se als canvis i sobreviure a la competitivitat d'altres mercats.

No obstant els freqüents alts i baixos, la vida als estudis de rodatge a la Barcelona de la postguerra i fins a tocar els anys seixanta, fou d'una intensa activitat.

Els Orphea, els primers estudis sonors creats a l'any 1932, ubicats al Palau de la Química de Montjuïc, eren els més grans i ben equipats. A més a més, hi havia els Kinefón –al barri de Tres Torres, on avui hi ha el mercat municipal -, els Trilla - situats al lateral de l'avinguda de la reina Maria Cristina- i els Diagonal (ex Lepanto) -a la zona de les Corts-. Estudis i la productora d'Iquino es dedicaven sobretot a rodatges propis.

El considerable dinamisme assolit pels estudis barcelonins s'estroncà a finals dels anys cinquanta. El 1962 cremaven per segona vegada els Orphea; aviat, la creixent especulació del sòl i la tendència a obviar els decorats propiciaren la desaparició dels estudis restants. Els diversos professionals dedicats al cinema hagueren de plegar, marxar a Madrid on hi havia millors oportunitats, o bé canviar de feina.

## 3. Un decorador al cinema espanyol: Alfonso de Lucas

La vitalitat d'un estudi, que no és més que una nau industrial amb els estris adequats, depèn en gran mesura de la qualitat professional dels tècnics que hi treballen, en aquest cas, dels artesans del taller de construcció de decorats.

Un bon exemple per a conèixer com es posava en marxa un projecte fílmic i com es



Fotografia  
d'Alfonso de  
Lucas

desenvolupava la vida laboral a un estudi, és contactar amb la veu experimentada d'Alfonso de Lucas, decorador en actiu a moltes produccions catalanes durant més de quaranta anys. De Lucas va crear tota mena d'interiors, des de sòrdides tavernes portuàries fins a realistes criptes romàniques, vivendes modernistes i fantasiosos palaus. Com diu ell, sempre amb la tècnica precisa i la capacitat creativa al servei del guió.

Nascut a Madrid el 1909, Alfonso de Lucas, arquitecte tècnic i enginyer del Ministeri d'Indústria, va treballar com a decorador als madrilenys Estudios Ballesteros des del 1933 al 1935. Acabada la guerra tingué l'oportunitat d'anar un parell d'anys a Roma per a especialitzar-se com a escenògraf al Centro Sperimentale di Cinematografia; de tornada, interessat pel creixement industrial que s'anava forjant a la Catalunya dels anys quaranta, va demanar el trasllat laboral a Barcelona, on segueix residint.

El seu coneixement de la decoració de cinema feu que aviat les productores li encarreguessin projectes, fins que cap els anys seixanta els canvis en els hàbits de treball —el fet d'obviar els estudis— l'impulsaren a deixar progressivament l'ofici. Havia decorat prop de cent films. Lucas diu que la feina del decorador és inventar i construir espais tan fantasiosos o simples com calgui, però no pas dedicar-se a resituar una taula o una cadira, tal com aleshores li demanaven fer.

Per ell, poder treballar en cinema sempre ha estat un plaer. El juny de 1998 ho exposava així:

**P.** ¿Cómo introduciría en el tema a quien quisiera saber lo que son los decorados cinematográficos?

**R.** La interpretación de un decorado cinematográfico es una forma de lo que se ve, pero no es una copia de la realidad. Debe contener la esencia de lo que queremos que interprete el espectador. No está la fidelidad objetiva, pero sí está la esencia. La impronta, que es lo que nos interesa, debe fijarse en la mente del espectador en el corto tiempo que pasa el fotograma.

En una película hay algunos decorados con personalidad, pero el resto son híbridos, cumplen su función en el argumento, pero no dan pie a un compromiso artístico. De nada sirve en un estudio de cine poner un cuadro auténtico de Velázquez, puesto que sólo se verá un instante y como fondo. Es cierto que debe verse que es un cuadro de Velázquez, pero verse y nada más. Por ejemplo, en *Don Juan de Serrallonga*, hice demasiado porque tenía

## "Lo indispensable para un decorador es una buena formación específica, conocimientos profundos de arte y de arquitectura"

manos libres y buenos artesanos. Cualquier idea que yo les diese podía realizarse. En resumen: si te pasas cuesta dinero y si no llegas resulta una obra muerta.

**P.** Además de proyectar la estructura del decorado, ¿qué más hacía?

**R.** El atrezzo. Me lo apañaba yo mismo. En Madrid iba a una tienda a alquilar los muebles. En Barcelona había un anticuario, Miró, que podía proveerme de casi todo; tenía un empleado, Agustinet, capaz de resolver cualquier necesidad que se le plantease. Los efectos especiales de lluvia, niebla, fuego, o lo que se precisara, también los hice siempre yo.

**P.** ¿Cómo le vino la afición?

**R.** Curiosamente, ya de niño, siempre buscaba el ambiente propicio a las imágenes, construía un entorno al personaje, el suelo... pero no tenía idea de cómo llevarlo a cabo. Empecé a estudiar la manera y me di cuenta de que en cine las paredes no podían ser paralelas a la cámara, las ventanas debían acusar un cierto exterior y que no era posible colocar a un personaje en un lugar, sin más, porque sale pegado al fondo; los decorados deben tener siempre el movimiento justificado para resaltar la figura.

En el cine español de los años cuarenta la mayoría de los decoradores de cine lo eran en el sentido estricto de la palabra: ponían a los actores ante simples estructuras cuadradas, como una caja, concebidas sin movimiento arquitectónico. Antes de la guerra yo ya intuía que algo más debía de haber, aunque no sabía qué. Cuando fui a Italia, en los proyectos y también en los planteamientos previos sobre el suelo, descubrí cómo lo hacían los arquitectos decoradores, cómo buscaban un movimiento que no fuese natural y sí cinematográfico.

**P.** ¿Puede explicar cómo se consigue el movimiento cinematográfico?

**R.** La falta de relieve en el cine —puesto que el objetivo sólo "ve" la imagen de un ojo— obliga al decorador a falsear la realidad, construyendo estructuras de paredes o elementos decorativos en direcciones convergentes al objetivo, nunca paralelos al plano del cuadro; de este modo se crean las falsas perspectivas o

relieves que dan la sensación de despegar a los actores de las paredes del entorno. Esto es el movimiento cinematográfico; se trata de persuadir al espectador de que está inmerso en un espacio tridimensional.

**P.** ¿Es suficiente con la arquitectura?

**R.** No basta la arquitectura. El envolvente es conflictivo. Tiene que haber escorzos y grandes rompimientos, que siempre proyecto. Unos decoradores lo resuelven con cortinas o con muebles, pero yo calculo las plantas según los angulares de los objetivos que se usarán, sean de 25 o de 24 mm, que es el arquitectural, o bien el de 50 mm, que es el más habitual. Todo decorado debe tener un buen punto de vista que abarque el espacio para situar al espectador en la narración.

**P.** Usted es ingeniero y arquitecto técnico por formación ¿cómo empezó a aplicarlo al cine?

**R.** Empecé en 1934. Trabajaba en Madrid como ingeniero en la Standard Electric cuando mi amigo Federico Gomis, que lo era a su vez de Serafín Ballesteros, me propuso habilitar un almacén para estudios cinematográficos. Acepté y liándonos la manta a la cabeza pusimos en marcha los Estudios Ballesteros en la calle de Martín de Vargas.

Satisfecho con el resultado de las reformas, Serafín Ballesteros me propuso que me quedara como decorador y enseguida me trajo unas tarjetas que ponía: Estudios Ballesteros Tona Film. Alfonso de Lucas, decorador cinematográfico». Éste fue mi bautismo en cine y en ellos hice mi primera película, *Patricio miró a una estrella* dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, en 1934.

Mi verdadera formación en este campo la recibí en Italia, durante mi estancia como becario en el Centro Sperimentale di Cinematografia, en Roma (1942 -1943). El director era Luigi Chiarini y mi maestro fue Guido

Fiorini, del que aprendí todo lo necesario para mi profesión. Allí aprendí que el aspecto esencial de la construcción transmite la impresión que queremos dar; es como definir psicológicamente el ambiente, por ejemplo: puertas grandes, cristalerías amplias o ventanas abiertas comunican la idea de alegría, transparencia... mientras que unas paredes espesas, ventanas estrechas y poca luz, tienden a denotar un lugar anímicamente gravoso.

El tipo de trabajo realizado hasta entonces pertenece a mi prehistoria profesional.

**P.** ¿Cómo es su proceso creativo ante un encargo?

**R.** Cuando me proponen un trabajo busco la mayor información posible. Por ejemplo, si he de hacer un decorado sobre Rusia, como si fuese ruso, pienso en los colores, que suelen ser más ácidos, en los rompimientos o en los bulbos, tan característico en sus formas arquitectónicas. Hoy lo hubiese hecho mejor, pero también entonces consultaba todo el material posible, aunque no tenía ni idea de cómo lo iba a resolver.

**P.** ¿Cuál es el paso siguiente?

**R.** Me reúno con el director de la película aquí en mi estudio y, según el guión y las posibilidades económicas de que disponga la producción, éste me cuenta cómo le gustaría ambientar su película. Mientras tanto, voy haciendo mis bocetos —yo les llamo “monstruos”— que luego utilizo para proyectar los planos definitivos.

Normalmente, el director me pide que le acompañe a localizar los exteriores; es una parte del trabajo que me encanta hacer. Buscar el lugar complementario a los decorados, comporta pararse a examinar todo con detenimiento, sean casas, ciudades o espacios abiertos. Los exteriores han de mantener siempre una relación lógica con los interiores para que no haya salto en los *raccords*, tanto en lugares como en formas o estilos. Por ejemplo, a una película ambientada en Madrid nunca le pondría decorados modernistas, porque éste es un estilo más propio de Cataluña; en Madrid, lo pertinente es el neoclasicismo.

**P.** Aceptados sus planos y ya contratados los estudios y equipo de rodaje, se empieza el film. ¿Cuándo entra usted?

**R.** Enseguida, soy el primero en entrar una vez aprobado el presupuesto. Replanteo en el suelo los decorados, marco sus lugares y construyo en cada elemento la pared que represento en el alzado con los detalles más importantes de aquellas piezas que requieren más atención en la película, como, por ejemplo, una puerta que si es de estilo clásico, hay

Decorats fets per  
Alfonso de Lucas  
per al film *Don  
Juan de  
Serrallonga*



que preparar los elementos correspondientes en la pared y, si es gótico, lo mismo, etcétera. Luego se levantan paredes con bastidores y andamios a su alrededor y se adornan con papeles o con yeso, según se precise.

**P.** ¿Qué cualidades cree que debe tener un decorador de cine?

**R.** En primer lugar, buenas condiciones físicas porque el trabajo es muy duro. En los años cuarenta, en Barcelona, por restricciones de electricidad, a veces se trabajaba desde las once de la noche hasta el día siguiente, que es cuando había que empezar a rodar. Para ello había que tener, sin duda, buena salud, pero lo indispensable es una buena formación específica, conocimientos profundos de arte y de arquitectura, además de habilidad en el diseño. Es básico que tenga una buena relación con el director de fotografía, pues de él depende el buen resultado de los decorados en pantalla.

**P.** Saber narrar, he ahí de lo que en último término se responsabiliza al director, aunque los profesionales que intervienen (fotografía, decoración, música, vestuario, peluquería...) deben resolverlo técnicamente en su parte específica. ¿Cree que puede explicarse su significado?

**R.** Respecto a mi trabajo, los actores deben moverse en un entorno que facilite la acción de forma que sean lugares que de por sí contengan intencionadamente este movimiento; por ejemplo, una calle tortuosa o una escalera de caracol, obligan al actor a unos determinados gestos en su desplazamiento; es entonces cuando el decorado se convierte en un personaje que, al servicio del director, se incorpora al conjunto general de la narración. En cuanto a la dirección, creo que así como el hablar, la cultura o el saber reflejan el modo de ser de una persona, lo mismo ocurre con la

cámara. Hay que tener "sentido de la narración," saber cuándo hay que decidirse a rodar primeros planos, planos medios, trávellings o a emplear otros recursos que, enlazados, son consecuentes unos con otros y denotan la singular manera de decir las cosas. Un mismo tema narrado por dos personas, aun con los mismos elementos, será distinto porque distintas serán las combinaciones escogidas. ¿Cuál es el mejor? Pues el que a mí más me guste o el que mejor entienda el público.

**P.** ¿En total construyó decorados para cerca de cien films, la mayor parte de ellos rodados en los estudios de Barcelona?

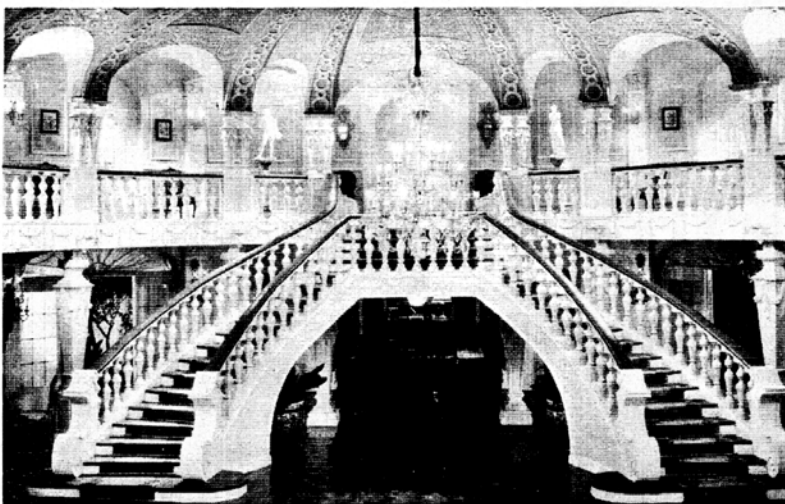
**R.** En efecto. Trabajé en todos ellos colaborando profesionalmente con los mejores directores, operadores y artesanos constructores de entonces. Había muy buenos especialistas. Sin lugar a dudas, Orpea eran los estudios mayores y mejor dotados pero también los más caros para alquilar. La elección de los estudios para un determinado rodaje estaba en función de la disponibilidad de fechas para su utilización, pero sobre todo, el factor más determinante era el grado de holgura del presupuesto destinado a la producción. Yo no dependía directamente de los estudios, sino que el aspecto financiero lo pactaba con el Departamento de Producción. Bajo mi responsabilidad quedaba atender los gastos del proyecto y los del taller de construcción.

Habitualmente, en los estudios contaban fijo sólo con el equipo del taller de construcción de decorados, cuyo encargado se responsabilizaba del proceso de trabajo de los distintos especialistas —pintores, escultores, carpinteros, yeseros. Siempre solían ser los mismos, porque se desplazaban de un estudio a otro; además de ellos, se empleaba a operarios no especializados y todos se regían por contratos laborales equivalentes al tiempo que duraba la producción.

En el cine en que me desenvolvía, siempre me escatimaron medios —es decir, dinero, por lo que a menudo tuve que materializar alternativas ingeniosas para que no se encarecieran excesivamente las obras<sup>2</sup>. La cuestión era que los productores no querían gastar porque, por falta de previsión, no sabían si lo invertido se podría recaudar. Cuando Orpea se quemó en 1962, la industria del cine en Barcelona ya estaba decayendo. De todos

<sup>2</sup> En canvi, sobre aquest aspecte, Josep Torrella opina que els productors no escatimaven mitjans als decoradors. Vegeu *Rodatges de postguerra a Barcelona*, Fundació Institut del Cinema Català, Barcelona, 1991, p.56.

Exemple d'un decorat amb maqueta fet per Alfonso de Lucas



**"Mi pensamiento se resume en esta frase de Walter Gropius: «El proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla, difiere sólo en grado, no en principio»"**

modos, creo que como todos los que lo vivimos, guardo un maravilloso recuerdo de aquella época.

**P.** ¿Qué cambió en los directores cuando hacían films con decorados o sin ellos?

**R.** Llegado este momento ellos debían de adaptarse a las necesidades y posibilidades del momento; si había menos dinero, tenían que apañarse con lo que había, pues su trabajo es hacer cine y de ello viven. Mucho influyeron las películas italianas, porque aquí se quisieron imitar y se confundió el neorrealismo con el baratismo. Era todo cochambre, chistes malos, situaciones de sexo... se quería atraer al público con elementos poco cinematográficos.

**P.** ¿Pero un mismo director hizo films distintos cualitativamente con pocos años de diferencia?

**R.** No tenían más remedio que aceptar. Rovira Beleta sabía que con la casa de Ribera de Cardós en *La dama del alba*, le iba a salir una película peor que si la tenía en un decorado, porque no se puede evitar que la cámara se pegue en las narices de los personajes, ya que no hay más que primeros planos, pero tenía que adaptarse y se adaptó. Todo este aire que se respira en *Don Juan de Serrallonga* o en *Correo del rey*, claro que es una atmósfera falsa, sí, pero convenida; como en tantas y tan buenas películas: *Catalina de Rusia*; *Los hermanos Karamazov*... Había unos espacios cinematográficos elocuentes con cuyos ambientes se identificaba el público.

**P.** ¿Piensa que se dejaron de construir por falta de dinero?

**R.** Por dinero y por las nuevas tendencias estéticas.

**P.** Pero hay films que casi sin decorados resultan obras maestras.

**R.** Claro, como ocurre con *El cartero y Pablo Neruda* de Michael Radford o con *Simón del desierto* de Luis Buñuel, mi cuñado; en ésta la acción no es más que un desierto con un alucinado encima de una columna y ambas son una maravilla de creatividad. Aunque la proyección dura nada, para hacer una buena

película hay que permitirse un largo tiempo de reflexión y entonces puede salir un producto relevante, pero también es cierto que los genios no abundan.

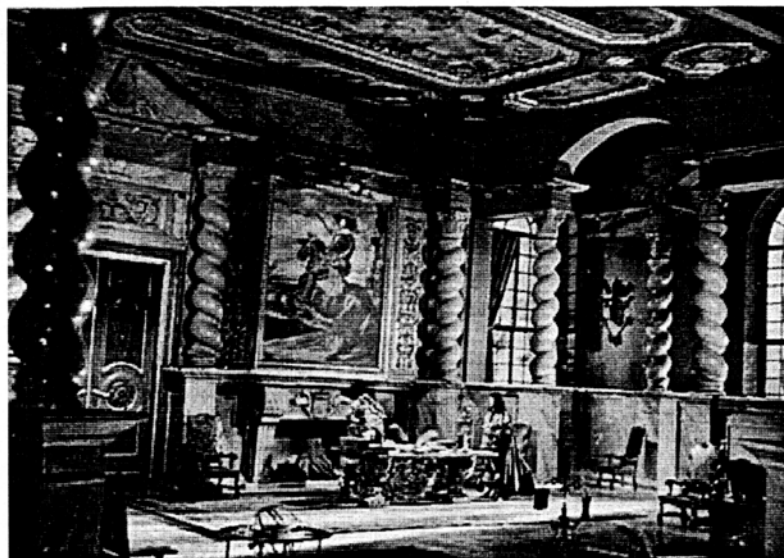
Con el tiempo se quita importancia a los elementos ambientales de las películas, se reduce el presupuesto para construirlos y van saliendo muchos productos cinematográficos intrascendentes. La calidad final no depende sólo de los decorados. Los que manejan este campo ya lo saben cuando conviene hacer decorados. Se quiere sacar el dinero suficiente para cubrir gastos y vivir de ello, pero de arte, poca cosa.

**P.** ¿Alguna otra consideración?

**R.** Poco más podemos añadir a mi vida profesional, pero como final deseo exponer el pensamiento de mi admirado arquitecto Walter Gropius, resumido en la siguiente cita: El proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla, difiere sólo en grado, no en principio".

**P.** -Muchas gracias por su interesante testimonio profesional. ■

Un altre exemple d'un decorat fet per Alfonso de Lucas per al film *Don Juan de Serrallonga*



# L'AGULLA EN EL PALLER

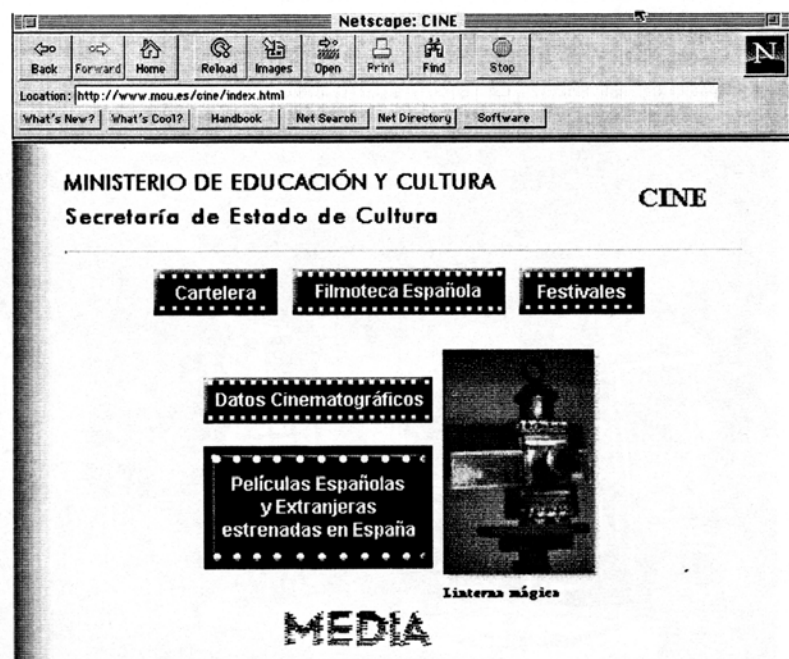
## BASES DE DADES DE CINEMA A INTERNET: FILMOTECA ESPAÑOLA

MIGUEL ANGEL PINTANEL BASSETS

La informació de cinema a internet és, com de qualsevol tema, ingent. El problema és triar quina és la forma d'accedir a la informació. Si el que busquem és una fitxa tècnica i artística de films, el millor sistema és buscar a les bases de dades de films. En aquests moments, les de més utilitat, i amb més continguts, són *Internet Movie Database* i la del Ministeri d'Educació i Cultura espanyol.

A la segona, de la qual parlarem aquí, hi ha els films distribuïts a Espanya. Per a poder trobar la fitxa d'un film ens presenta una pàgina amb una selecció de diferents tipus d'integrants d'un film per a omplir amb les dades que coneixem del film que busquem. Ens dona el resultat en llista de deu en deu, on ens apareix directament una fitxa si només un film coincideix

Imatge de la pàgina web de la Filmoteca Española



**"La informació de cinema a internet és ingent. El problema és triar quina és la forma d'accedir a la informació"**

amb els criteris de recerca. L'encert en els resultats de les recerques és bastant alt. La qualitat de les fitxes és bastant desigual, ja no només per quantitat de dades, sinó també per la fiabilitat de la informació que presenta. Les dades estan ordenades només per films i no per autors o intèrprets, de tal forma que ens podem trobar que en unes fitxes ens pot sortir que Steve McCoy és un pseudònim d'Ignacio F. Iquino i a la següent fitxa no fer-ne esment. Com en qualsevol base de dades ens aporta la facilitat, que no té un llibre, de poder cercar per criteris diferents, o amb més velocitat i en més quantitat de dades, però els problemes de qualitat en algunes fitxes fan que no sigui útil com a eina única de treball. De tota manera ens pot estalviar força hores de feina o facilitar-nos una base suficient per a ampliar després en biblioteques o en altres pàgines d'internet. Igualment és una base de dades que es va actualitzant continuament com, per exemple, amb les dades de les produccions de NO-DO, i amb això té avantatge sobre altres sistemes com el CD-ROM.

Pel que fa al disseny o els aspectes tècnics, és bastant pobre i poc flexible, sobretot si es compara amb IMDb. A més, té alguna inconsistència, com que el botó «Seguir» ens porti a la pàgina inicial, i alguns problemes amb els ordinadors Macintosh amb Netscape. La velocitat de connexió és acceptable, encara que té altibaixos i algunes desconexions. ■

Adreces comentades:

<http://www.imdb.com>

<http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>

# JORDI TORRAS EN EL RECORD, AMB UN PREGON AGRAÏMENT

**"Siguem agraïts i fem justícia amb els qui han estat tan generosos per a Catalunya a través del fet cinematogràfic"**

**JOAQUIM ROMAGUERA I RAMIÓ**  
Associació Espanyola d'Historiadors del Cinema (AEHC)

El dia abans del meu aniversari, el 12 de gener del 1999, moria a Barcelona l'amic Jordi Torras i Comamala (nascut el 1922): apassionat, extrovertit, passional, bel·ligerant, vehement, generós, visceral, contradictori, geniüt, catalanero, vitalista, cultíssim... Actor de teatre, de ràdio, de cinema, de televisió, historiador i periodista, crític cinematogràfic... Sempre i tothora, i per a tothom, anava de bell antuvi amb el cor a la mà i estava disposat a ajudar qualque causa noble, per ínfima o personal que fos.

Vaig descobrir-lo per primera volta escoltant els anys cinquanta (jo sóc del 1941) aquell esplèndid programa *Cine Fórum* de RN d'E a Barcelona, que va crear, escrivia i presentava amb el seu gran amic Esteve Bassols i Montserrat (1922-1986). No només el distingia a ell pel seu doll de veu ampulós, d'emfàtica eloqüència, també pel seu bon gust en parlar del bon cinema que avui ja és immortal, clàssic, i per la independència de criteris que posava de manifest, a voltes assentats sota principis culturals, literaris, teatrals, també socials o polítics.

D'aquell programa i d'aquesta emissora van néixer ideats pels dos els Premis Sant Jordi de Cinematografia (llavors en castellà), els quals encara avui continuen atorgant la crítica acreditada del cinema durant la Diada del Llibre i la Rosa: la primera edició data del 1957. Les coses que perviuen són les que compten, les importants, les transcendents, les influents, les respectades.

Jordi Torras és també l'home que primer es va interessar per a estudiar sistemàticament les històries dels cinemes de Barcelona. La dèria ja la inicià l'octubre del 1956 en el mateix programa *Cine Fórum*, on ofería pinzellades

sobre algunes sales de la Ciutat Comtal. Després la cosa agafà forma periodística escrita a través d'un seguit d'articles publicats des del març del 1965 a *La Vanguardia* (llavors encara *Española*) fins a l'octubre del 1993, intitulats <<Viaje sentimental por los cines de Barcelona>>, amb un intent d'ampliar la sèrie per Catalunya, com va ser l'article sobre el Cinema Paradiso d'Ampostà (12.2.1990).

Quan un servidor pertanyia a la Fundació Institut del Cinema Català, el 1993 vam proposar-li que reunís aqueixos materials historiogràfics, els posés al dia, els completés amb noves aportacions i nous estudis pendents amb la intenció de publicar-los en la nostra col·lecció *Orphea*. S'hi va posar de valent i va redactar de bell nou diversos articles i en va corregir d'antics. Malauradament nosaltres no vam trobar els cabals necessaris per a l'edició, i vam abandonar el projecte en el moment que vam saber que el seu amic generacional i company durant anys a RN d'E a Barcelona, el

**Jordi Torras a l'Institut d'Estudis Catalans durant una conferència sobre Cinesa i Cinesa**



## "Jordi Torras és l'home que primer es va interessar per a estudiar sistemàticament les històries dels cinemes de Barcelona"

crític Joan Munsó i Cabús, estava enllestint un llibre sobre "el mateix tema" finançat gairebé del tot per l'Ajuntament de Barcelona (*Els cinemes de Barcelona*, Edicions Proa, SA, Barcelona, 1995; pròleg de Terenci Moix).

Això el tenia veritablement decebut i decepcionat, molt frustrat, lògic sentiment que s'agreujava quan recordava que a final del 1990 TV3 havia encarregat al seu amic Miquel Porter i Moix la preparació d'una sèrie sobre "el mateix tema"... <<En Porter i en Munsó s'han trobat la feina feta... la feina de buidar i buidar diaris i revistes a la recerca de la dada històrica exacta i tot el que això pressuposa... En fi, què hi puc fer?>>, escriu en una missiva que em va adreçar per a desfogar-se d'això i d'altres coses que succeïen en el nostre país, així com sobre el cinema nostrat que l'enfurismaven.

I no ha estat, però, fins als seus últims dies que ha pogut veure compensat només en una petita part aquella frustració en poder enllestir el valuós llibre *Somnis de reestrena. Història dels cinemes de Gràcia* (Taller d'Història de Gràcia, Barcelona, 1999; pròlegs de Carme Segura, Albert Musons i MF Ruiz de Villalobos), si bé malauradament no el va veure publicat perquè tres mesos abans de llur presentació al cor de Gràcia a Jordi Torras se li va aturar el cor, ens va deixar. I ens deixa més o manco acabats, que sapiguem, una monografia sobre el seu amic director Miquel Iglésias i Bonns i un recull dels seus combatius articles en català que durant els anys vuitanta va publicar a *El Correo Catalán/El Correu Català* sota el genèric *Set*.

També són molt interessants i vives llurs col·laboracions en català dels anys noranta a *Entreacte*, i importantíssim el treball d'historiografia intitulat <<Implantació del fet cinematogràfic a Barcelona. Les primeres sales exhibidores. Lloguer i venda de pel·lícules. Empreses distribuïdores nacionals i estrangeres, des del 1895 fins al 31 de desembre del 1910. Una aproximació al tema>> (*Cinematògraf*, 2<sup>a</sup> època, núm. 1, 1992), entre el moltíssim que va escriure durant més de quaranta anys d'estimació abnegada al cinema.

L'espai no em dóna per a explicar vivències personals i aspectes d'algunes de les activitats que va conrear. Confiam que la seua esposa faci

per manera que el seu arxiu un cop endreçat pugui ser consultable per als estudiosos i fins i tot treure'n algun profit, com podria ser l'edició dels llibres citats o d'altres reculls, com es va fer amb Jaume Picas, José Luis Guarnier o Joan Lorente, però en canvi no s'ha fet amb Alfons Garcia-Seguí, per exemple. Siguem agraïts, però alhora fem justícia amb els qui han estat tan generosos per i per a Catalunya a través del fet cinematogràfic. ■

Jordi Torras, juntament amb Joan Francesc de Lasa, Tomàs Mallol i Josep Torrella, a la seu de l'Institut d'Estudis Catalans





### PRESENTACIÓ DEL NÚMERO ESPECIAL DE LA REVISTA CINEMA-RESCAT

L'associació Cinema-Rescat va preparar un excel·lent acte de presentació el propassat 19 d'octubre del número especial d'aquesta revista dedicat al Cinema no professional-cinema amateur. En primer lloc, va ésser significatiu pel lloc on es va desenvolupar: la sala d'actes del Centre Excursionista de Catalunya, ja que el CEC ha estat el bressol del cinema amateur català i estatal, i per aquest motiu no hi havia millor marc per a presentar una revista dedicada al cinema no professional, d'aquí que per això la seva secció de Cinema i Vídeo va acollir molt amablement el suggeriment que des de l'Associació Cinema-Rescat i des de la nostra revista se'ls feia.

En aquest magnífic lloc, on tant físicament -amb les seves genuïnes columnes romanes- com espiritualment -amb la seva trajectòria al món del cinema no professional- la història ens envolta, ens vàrem aplegar una trentena de persones per a conèixer personalment a la jove artista que va dissenyar la nostra anterior portada i per a escoltar les sempre sabies paraules del professor Miquel Porter i Moix. Després, que la presidenta de l'Associació Cinema-Rescat va glossar les dificultats, que entranya per a una associació com Cinema-Rescat i per a un col·lectiu com el que col·labora en l'elaboració d'aquesta revista el portar a terme aquest projecte. Ens vàrem que-

dar bocabadats amb les paraules que Mireia Feliu ens va dirigir i que van ser posteriorment elogiades pel professor Miquel Porter. Mireia ens va explicar la seva obra amb una passió que, gosaria dir, se'ns va contagiar a tots. Ens va transmetre la seva gran estimació per l'art, el temps, el cinema i, sobre tot, la llibertat.

Després va venir la intervenció de Miquel Porter i Moix. La seva elecció com l'encarregat de presentar la revista en públic és l'altre motiu per a considerar l'acte com a magnífic. Miquel Porter no és mai el típic presentador i per això va començar el seu parlament comentant els defectes que hi va trobar, i després les virtuts. Entre els defectes, la inclusió de dos films de caire professional al catàleg en un número dedicat al cinema no professional i la poca definició, al seu entendre, en la utilització dels termes cinema amateur i cinema no professional.

Però, sobretot, crec que s'han de destacar algunes de les seves reflexions respecte a les virtuts del número 7 de la nostra revista. Un dels aspectes dels quals va parlar és la seva evolució cap a una revista cada cop més moderna, seriosa, professional i millor tant en l'aspecte extern com en els continguts. També, Miquel Porter, va comentar que és la primera revista en català dedicada al món del cinema que supera el número 5, i la va comparar a mítiques revistes que es feien des de Barcelona, encara que en castellà, com *Otro cine*. Aquest fet el va tractar àmpliament, felicitant

l'esforç que això ha suposat tant a nivell personal com de la institució que l'aixopluga. Per aquest sol fet ja cal sentir-se satisfet de la feina feta, però també va comentar que amb aquest número ell encara havia après coses noves sobre el món del cinema no professional a Catalunya. Si un dels nostres objectius essencials és que tots aprenguem aspectes nous sobre el nostre patrimoni cinematogràfic, aquest objectiu sembla àmpliament aconseguit amb el número especial dedicat al cinema no professional-cinema amateur. ■

PEDRO NOGALES CÁRDENAS

\*\*\*\*\*

### CONGRÉS DE L'ASSOCIACIÓ INÈDITS

Del 3 al 6 del propassat mes d'octubre, a la ciutat de Rouen, capital de l'Alta Normandia, es va celebrar el congrés i assemblea general de l'Association Européenne INÈDITS, amb seu a Charleroi (Bèlgica) i que agrupa diversos arxius fílmics d'arreu d'Europa, productores audiovisuals -fonamentalment de les que podríem catalogar com a *independents*-, cadenes de televisió locals, comarcals i, fins i tot, estatals, departaments universitaris, investigadors i estudiosos interessats, en general, sobre el cinema *inèdit*, és a dir, el cinema amateur, familiar, d'afecionat, cinema alternatiu, etc.

L'ideari bàsic d'aquesta associació és la de debatre, entre totes les parts interessades -entre les que no estan exclusius els directors d'aquests tipus de films-, la utilització i difusió d'aitals imatges, cada cop més cobdiciades, per exemple, per els realitzadors de programes de televisió de caire històric, com podem observar també a casa nostra -sense anar més lluny, en programes de TV3 com *Te'n recordes?*, de TVE-Catalunya en programes sobre **Josep Tarradellas** o **Lluís Companys**, les reiterades programacions de films amateurs a BTV (Barcelona Televisió) o a la televisió local de Reus, etc.

Davant d'aquests interessants plantejaments, la nostra associació no podia quedar-ne al marge. Així doncs, des de principis de 1999 ens hi vàrem associar, formant part de la representació





i valorat per tots els col·legues assistents.

Al marge d'actes protocolaris, com la visita-recepció a l'Ajuntament de Rouen, visites turístiques i tècniques, com al CECI (Centre des Ecritures Cinématographiques) i projeccions nocturnes de films amateurs

espanyola formada, fins al dia d'avui -tenim notícies que la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya està interessada a participar-hi-, per la **Unitat d'Investigació del Cinema de l'URV de Tarragona, Filmoteca Basca, la Filmoteca de la Generalitat Valenciana**, a més de **CINEMA-RESCAT**. En l'associació **INÉDITS** hi concorren representants, a part d'Espanya, d'Alemanya, Bèlgica, Canadà, Dinamarca, Finlàndia, França, Hongria, Itàlia, Luxemburg, Mònaco, Holanda, Portugal, Suïssa, Regne Unit i els Estats Units d'Amèrica.

El congrés d'enguany a Rouen va estar aixoplugat per un dels associats d'**INÉDITS**, ubicat en aquesta ciutat: **IRIS, Mémoire Audiovisuelle de Haute-Normandie**, que varen exercir d'amfitrions, facilitant una cordial acollida a tots els delegats participants. La inauguració va estar a càrrec d'André Huet, president d'**INÉDITS**, seguit de la presentació que de l'anfitriona **IRIS** va fer-ne el seu director Jean-Claude Guezennec, emfatitzant sobre l'espectacular desenvolupament, des de 1978 fins al dia d'avui, d'aquesta institució normanda, i la seva aposta decidida a favor de la difusió, en tots els àmbits incloent-ni el món escolar, del cinema familiar i amateur.

En el transcurs del congrés, diferents arxius i institucions varen poder explicar els seus programes i objectius en torn a la recuperació, conservació i utilització de les imatges dels films *inédits*. En aquesta roda de presentacions, **CINEMA-RESCAT** va tenir l'oportunitat d'explicar el seu projecte que, sense voler pecar de immodestos, va ser molt apreciat

en 16 mm en un cinema de la ciutat, tres debats varen constituir-se en les autèntiques *vedettes* de la trobada. Un, el referit a la discussió sobre els *drets audiovisuals* presentat pel juriste Pascal Balance amb la coordinació del debat a càrrec de Bruno Bertheuil, de la Universitat de Rouen. L'altre, una taula sobre el tema *Les chercheurs, les archives*, amb la participació de Laurence Allard de Université Lille 3, Nathalie Tousignant de l'Institut d'Études Européennes Louvain, John Jamieson de BBC Ressources, Roger Odin d'IRCAV Université Paris III i Roger Viry-Babel de l'Institut Européen Cinéma et Audiovisuelle Université Nancy II. Finalment, molt animada va resultar una taula amb la presència de realitzadors i productors per a debatre sobre la utilització del cinema amateur i familiar, amb la participació d'Anne Schroeder, realitzadora de Luxemburg, Daniel Costelle, realitzador-productor francès, Patrice Dubosc, realitzador, Olivier Guitton, realitzador-productor de francès, i André Huet, realitzador-productor belga a més de president d'**INÉDITS**

Amb la voluntat d'un millor futur, si és possible, i fins un *a revoir*, sense especificar ón i quan, ja que encara està per determinar les dates i el lloc per a celebrar el congrés del 2000, ens varem acomiadar amb la bona sensació d'haver aprofitat el temps. I, particularment, com a representant de la nostra associació el sommi -o no tant- de intentar que **CINEMA-RESCAT** pugui un any aixoplugar la celebració del congrés i l'assemblea general d'aquesta institució europea: **INÉDITS**. Així sia! ■

PEDRO NOGALES CÁRDENAS

**Per a quan el fons de Laya Films a Catalunya? La resposta encara avui ens recorda aquella pregunta/resposta que el setmanari d'humor «dentro de lo que cabe» Hermano Lobo formulava els anys setanta a cada exemplar: «¿Cuándo desaparecerá la censura cinematográfica? – El año que viene, si Dios quiere». La cançó de l'enfadós, vaja. Nosaltres ens comprometem també a formular-la a cada exemplar: Per a quan el fons de Laya Films a Catalunya?**

## \*\*\*\*\* CHOMÓN, SITGES I LA FILMOTECA DE LA GENERALITAT

L'any 1992, a l'octubre, aprofitant el marc proporcionat per *Le Giornate del Cinema Muto* a Pordenone, es van reunir una sèrie de personalitats del món dels arxius de cinema per a parlar de la figura de Segundo de Chomón. Entre ells s'hi trobava Anton Giménez Riba, conservador de l'Arxiu de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, el qual havia de proposar un ambiciós projecte a la resta d'assistents a aquell dinar de treball que ell mateix havia convocat. La idea en torn la que giraria aquella reunió va ser, ja que Chomón va treballar a Torí, París i Barcelona, engegar un projecte per tal de recuperar tot el patrimoni cinematogràfic d'aquest cineasta que es trobava repartit arreu de les filmoteques més importants d'Europa sota l'empar del *Lumière Project* (pertanyent al programa europeu MEDIA).

A aquella reunió es van perfilar les línies bàsiques d'actuació i es va intentar de posar en comú les idees: recuperar el cinema del cineasta aragonès Segundo de Chomón, un dels pioners del món del cinema que gaudeix de més prestigi a l'hora d'avaluar les aportacions que va fer per aquest mitjà. La primera fase del projecte, engegada ae 1993, va consistir en un qüestionari per tal d'inventariar el material cinematogràfic de Chomón que hi ha dispers per les filmoteques de tot el món afiliades a la FIAF i d'altres arxius fílmics públics o privats. Es va rebre un 45 % de respostes i es van poder inventariar 137 títols dels 292 dels que parlava

Tharrats al seu llibre *Los 500 films de Segundo de Chomón*.

Al 1994 va començar una segona fase, però per manca de recursos econòmics el projecte va quedar aturat. Però va ser el 1995 durant la commemoració del Centenari del Cinema quan va sorgir la possibilitat de tornar a engegar el projecte de la mà de l'actual Festival Internacional de Cinema de Catalunya (en aquell moment Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges). Va ser el director del festival en aquells moments, Àlex Gorina, qui va demanar a la Filmoteca montar uns actes i unes projeccions entorn a Chomón per a commemorar el centenari del cinema. A partir d'aquí el Festival de Sitges i la Filmoteca van començar a cercar i recuperar el cinema de Chomón. En un primer moment el Festival va aportar-hi dos mil·lions i la Filmoteca altres dos mil·lions. El projecte entre aquestes dues entitats encara avui és vigent i any rere any fruit d'aquest treball en equip el catàleg de films de Segundo de Chomón -que es troben a la Filmoteca de la Generalitat- ha anat augmentant fins a 76 films, més 25 que ja havia recuperat i restaurat la pròpia Filmoteca de la Generalitat. Actualment disposa d'un llistat de 340 títols, 150 dels quals estan localitzats.

Aquest any, s'han preparat arreu alguns actes en torn la figura de Segundo de Chomón. Entre ells la Filmoteca de la Generalitat ha preparat una retrospectiva, les projeccions són a la sala Aquitània, que recull tots els treballs de Chomón recuperats fins al moment. Per aquest acte es va celebrar una roda de premsa, a la qual un servidor va fer acte de presència. Allà, es van explicar tots els detalls que abans he comentat, el perquè

de la retrospectiva i allò que es podria veure. També es va parlar de la figura de Chomón, de la seva transcendència, com un dels nostres pioners cinematogràfics, i, tot això, acompanyat d'una videoprojecció, un recull de fragments dels seus films, que va il·lustrar les explicacions als assistents a la roda de premsa.

D'altra banda, el Festival Internacional de Cinema de Catalunya, enguany en la seva XXXII edició i el tercer sota aquest nou nom i enfoc, van tornar a dedicar una retrospectiva a Segundo de Chomón. Un servidor també va estar-hi present. A la sessió es van poder veure les noves recuperacions fruit de la campanya endegada entre la Filmoteca i el Festival. Un total de dotze nous títols que van sorprendre per la seva qualitat artística i tècnica, que revelaren un cop més la genialitat de Chomón. Entre aquests nous títols trobem: *Le chat botte*, *La fée au fleurs*, *Le fils du diable*, *Le courant électrique*, *Vie et passion de Notre Seigneur Jesus-Christ*, *L'étang enchanté*, *L'insaisissable pickpocket*, *Les ombres chinoises*, *Le miroir magique*, *Geheimzinnige koffer*, *L'araigne d'or* i *Pickpocket ne craint pas les entraves*.

Però el Festival de Sitges d'aquest any haanat més enllà i ha recuperat alguns productes molt interessants dins el marc de la recuperació i de la restauració, ja que durant el transcurs del Festival es van projectar alguns films com ara *Vértigo* d'Alfred Hitchcock, restaurada, digitalitzada i en format de 70 mm i *La noche de los muertos vivientes*, de Romero, que també ha estat restaurada, digitalitzada i passada al format de 70 mm. Dos magnífics films dels quals el públic assistent va poder gaudir en unes magnífiques condicions. Heus aquí un nou company de guerra del que podem estar orgullosos, el Festival Internacional de Cinema de Catalunya, tot i que la seva programació en general no ens acabi de fer el pes, té idees i iniciatives molt dignes d'elogi. ■

JOSEP MIQUEL  
RODRÍGUEZ

\*\*\*\*\*

## ONEDOTZERO BCN

Onedotzero BCN, el festival londinenc de la imatge electrònica, realitzà dos dies de projeccions i actuacions al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (dies 29, 30 i 31 d'octubre).

Dins d'aquest marc el videojockey holandès Eboman presentà en directe la seva síntesi particular de la música i la imatge, mentre que el documental de Grant Gree sobre la gira de Radiohead mostra les possibilitats del vídeo digital domèstic (mini DV) en el terreny del llargmetratge. A més el CCCB va presentar *Art futura, selecció internacional 99*, una tria dels millors treballs internacionals d'animació per ordinador. D'entre els quals van sobresortir *Bunny*, de Chris Wedge i *Blue Sky Studios*, guanyadors de l'Oscar 1999 al millor curt animat. ■

M. DEL PILAR MENDOZA EGEA

<<Difondre el patrimoni d'una manera pedagògica ajuda a prendre consciència de la seva protecció>>. Marc Mayer, director general de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya des de l'estiu del 1999.

\*\*\*\*\*

## CICLE DE CINEMA MUT EN CONCERT A L'AUDITORI DE BARCELONA

Quan el cinema encara donava els seus primers passos, era mut, però tot i així no va trigar molt temps a introduir el so, integrat o no al suport fílmic. Durant aquests propers mesos podrem recordar aquests començaments del so al cinema.

Aquesta temporada 1999-2000, l'Auditori de Barcelona, situat al carrer de Lepant núm 125, presenta un seguit d'activitats interessants. Entre aquestes destaca uns concerts relacionats amb el món del cinema. El cicle en qüestió porta el títol de "Cinema mut en concert", dins del que podrem deleitar les nostres oïdes amb actuacions en directe entre els dies 17 de novembre de 1999 i el 22 de juny del 2000. El dia 17 va actuar l'Orquestra Simfònica del Vallès dirigida per Carl



Davis, van interpretar peces per a la pel·lícula *The thief of Bagdad (El lladre de Bagdad)* film de 1924 realitzat per Raoul Walsh. A continuació el dia 29 de novembre del 1999 van actuar La Capella Reial de Catalunya, amb la soprano Montserrat Figueras, sota la direcció de Jordi Savall. El 17 de gener del 2000 l'Octet de França, interpretaren amb corda i vent, sota la direcció de Gabriel Thibaudau, música per al film *L'homme qui rit (L'home que riu)* realitzada el 1928 per Paul Leni. També gaudírem d'una altra sessió musical el dia 20 de març del 2000 amb l'Alloy Orchestra, que posaran la música per al film de Sergei Eisenstein del 1924, *Strike (La vaga)* i finalment el 22 de juny del 2000 es tancarà el cicle de músiques per a cinema mut amb l'Orquestra Barcelona, dirigida per Ernest Martínez Izquierdo, els quals posaran la música que originalment va compondre el film *Metropolis* de Fritz Lang, Martín Matalón.

Els preus de les sessions van de les 1.200 a les 5.000 pessetes i totes es faran a la Sala Simfònica cap dos quarts de nou de la nit. ■

Reivindicar no és plorar.  
El reconeixement no és donar una almoïna, sinó fer justícia.  
Quant succeirà el reconeixement que es mereixen els recuperadors particulars de pel·lícules, per part de les institucions públiques i privades, per les televisions i productores i pels museus i arxius? Mentre que tots els documentals i programes que utilitzen imatges antigues esmenten els propietaris de les imatges i les institucions on són dipositades, cap d'ells agraeix la tasca de la persona que ha fet possible que aquestes imatges estiguin a disposició pública per al gaudiment de tots.

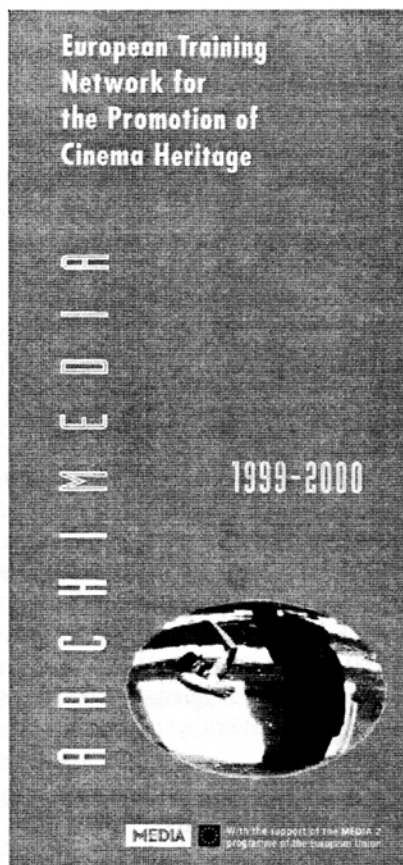
mitjà. Això es vol aconseguir amb un programa de formació pels estudiants o per qualsevol persona interessada en aquest món.

Aquesta associació crea un programa dividit en diversos mòduls molt interessant. Els primers l'1 i 2, es van desenvolupar a París del 3 al 10 de desembre de 1999, que tractaren sobre la gestió dels arxius de cinema, el mòdul 3 tractarà de les restauracions dels films, el mòdul 4 versa sobre les noves modes, la programació als arxius i televisions, les col·leccions d'aparells i les noves tecnologies.

El programa es completa amb una estada a Lisboa, de dues setmanes, al juliol del 2000, organitzada per la Filmoteca Portuguesa al seu centre de conservació i restauració, un estatge per a posar en pràctica els coneixements teòrics adquirits.

Al final hi ha una reunió per a veure el resultat dels 4 anys de formació *Archimedia* i les modalitats de creació d'una escola europea permanent per a preparar professionals en la conservació i la valoració del patrimoni cinematogràfic. ■

\*\*\*\*\*



## I JORNADES SOBRE INNOVACIONS TECNOLÒGIQUES EN IMATGE I SO EN EL CINEMA ESPANYOL

L'Associació del Museu de la Ciència i de la Tècnica i d'Arqueologia Industrial de Catalunya intenta posar dempeus per a la primera quinzena del 2000 aquesta trobada d'estudiosos del tema "inventiva aplicada al cinema". Tots els interessats a assistir-hi o bé a participar-hi amb una comunicació cal que es dirigeixin a la Secretaria de l'entitat:

Rambla d'Ègara 270 - 08221 Terrassa - tel 937803787. ■

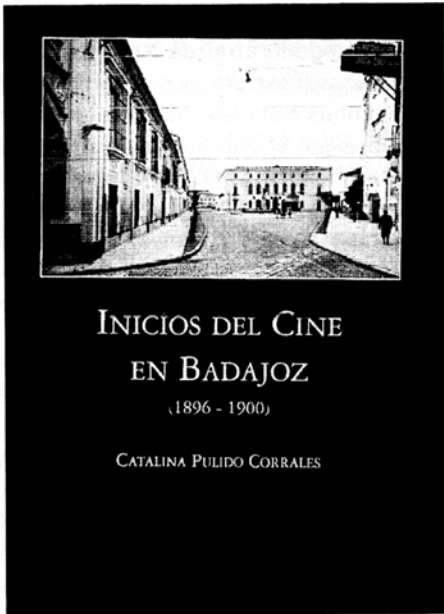


Associació del Museu de la Ciència i de la Tècnica i d'Arqueologia Industrial de Catalunya



## ARCHIMEDIA

El 1996, a la Filmoteca de Bèlgica i a la Universitat de París neix el projecte Archimedia per a dotar l'àmbit cinematogràfic de tots els mitjans necessaris per tal d'avançar en aquest món; un dels quals és una acurada formació per als professionals d'aquest



**Catalina PULIDO CORRALES:**  
***Inicios del cine en Badajoz (1896-1900)***  
 Regional de Extremadura, Mérida, 1997, 127 pàgines

La història del cinema d'un país la conformen una infinitud de petites històries locals a partir de les quals es poden treure unes conclusions generals. Aquest llibre és un bon exemple d'estudi local. La seva autora, Catalina Pulido porta a terme una exhaustiva tasca investigadora dels primers anys de cinema a la capital estremenyà. En aquest llibre s'enumeren els diferents cinematògrafs que visitaren la ciutat en aquest període, els primers intents locals de realitzar projeccions, les pel·lícules que es van poder veure, etcètera. També s'analitza el vessant sociològic del tema, la reacció de la gent, l'èxit o fracàs dels diferents aparells que van circular per la ciutat, etcètera. I tot això adequadament complementat per un ampli apèndix documental i un índex de les pel·lícules projectades a la ciutat.

Aquesta obra forma part d'un projecte més ampli, que la seva autora està portant a terme i que ha d'analitzar el cinema a Badajoz entre l'any 1896 i l'any 1914. Les fonts utilitzades són, bàsicament, hemerogràfiques tot i que també es consulta a l'Arxiu Municipal de Badajoz, documentació referent a l'Ajuntament de la ciutat.

El llibre s'obre amb una inevitable introducció històrica de l'aparició de

l'invent a finals del segle passat, capítol que serveix per a introduir al lector en el tema. Després passa a analitzar les primeres reaccions de la premsa local davant el nou aparell i també fa una reflexió de la situació global de la ciutat en aquella època, per donar-nos el context històric on succeeixen els fets.

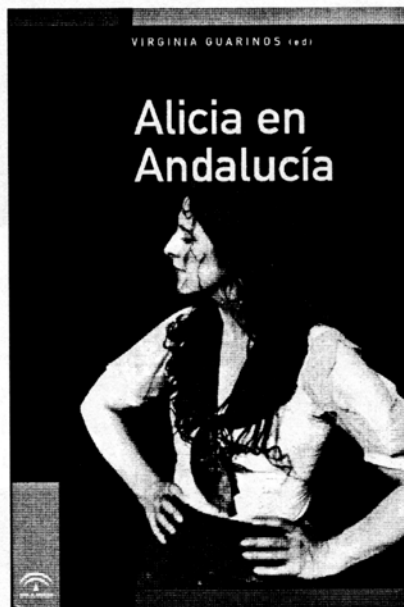
El llibre es centra, posteriorment, a mostrar els diferents cinematògrafs ambulants que circularen per la ciutat durant el període de temps analitzat. D'aquesta localització espacial i temporal de les diverses empreses dedicades a realitzar projeccions cinematogràfiques, que a nivell local no passa de ser un fet aïllat, pot esdevenir una valuosa font per a realitzar un estudi a nivell general sobre els itineraris que seguïen aquests primers cinemes, sobre la trajectòria de cadascun d'ells, etcètera.

El llibre ve complementat amb un ric apèndix documental amb texts extrets de diaris locals i documentació de l'Arxiu Municipal, i també un llistat de totes les pel·lícules projectades a la ciutat en aquests anys estudiats.

*Inicios del cine en Badajoz*, és un llibre necessari per a totes les persones, en general, interessades per la cultura i història de la seva ciutat. Fora de l'àmbit local, l'interès es centra sobretot en els investigadors i curiosos dels orígens del cinema a Espanya. ■

JOAN MANEL MAIGÍ BARREDA

\*\*\*\*\*



**Virginia GUARINOS (ed.):**  
***Alicia en Andalucía***  
 Filmoteca de Andalucía-  
 Consejería Cultura Junta de  
 Andalucía, Granada, 1999,  
 245 pàgines

El tema de la dona dintre del cinema no és que estigui massa estudiat, reflexió que l'editora d'aquest llibre es va fer per plantejar-lo. Però no es va quedar allí, volia aprofundir més, fet que li va portar a qüestionar-se quin és el paper que té la dona al cinema andalusí i com es veu a la dona andalusa dintre del cinema. Uns plantejaments que d'entrada semblen atractius i que en aquest llibre aconseguen desenvolupar més que bé.

El llibre consta de dues parts molt marcades, i com a únic nexa d'unió la figura de la dona: la primera ens parla de la dona andalusa vista pel món del cinema; la segona ens presenta a les dones andaluses que treballen al cinema.

Així, a la dona andalusa que apareix al món del cinema trobem un recorregut per tota la història del cinema, des de començament de segle fins a les últimes produccions de la dècada del 90, i se'ns mostra una dona estereotipada, marcada tant per la seva condició de dona com pel lloc on neix: el mite de la dona andalusa. Un mite que es comença a dibuixar a la dècada dels anys vint i que amb l'arribada del cinema sonor s'acabarà de configurar: dona gitana i folklòrica. Mite que aconseguirà el seu màxim desenvolupament a la dècada dels seixanta i decaurà totalment a final de la dècada següent, per a arribar als últims anys del segle on trobarem una revifalla.

Aquesta dona és: gitana, andalusa, passional, que defensa la seva honra, que juga amb els homes amb els quals manté relacions tortuoses i sobre tot posseix una iconografia molt marcada: un vestuari i uns trets racials característics. També és cert que els últims anys aquesta dona ha canviat, ara és lliberal, treballadora i sense grans trets externs diferencials; però, en el fons, el seu rol social no s'ha transformat tant, segueix essent la mateixa dona tradicional defensora d'uns valors familiars i morals fermes: esposa, mare, amb una procedència social clara. Un apartat molt importat d'aquesta producció correspon a les recreacions del mite de Carmen,

això sí, adaptat a l'època en què es realitza cada film i l'altra gran paper d'aquesta dona es troba en personatges d'artista, de minyona, i de dona de la seva casa. En comú, totes dues dones andaluses: són desgraciades en l'amor.

Aquestes conclusions sorgeixen després de fer un repàs per tota la filmografia on apareix aquesta dona que no aconsegueix presentar-se con a heroïna, un repàs on es fa una breu ressenya d'aquestes pel·lícules.

La segona part del llibre posseeix una estructura totalment diferent. Ara no es vol treure cap conclusió sinó que es vol presentar a aquelles dones andaluses, de naixement o d'adopció, i que treballen al món del cinema. En comú tenen que són directores de cinema, ja sigui consolidades com el cas de Josefina Molina o Pilar Távora, o lluitant per fer-se un lloc dintre d'aquest món com el cas de Chus Gutiérrez o Gloria Nuñez. Són un total de dotze directores: Josefina Molina, Pepa Álvarez, Isabell Coll, Ana R. Fernández Diego, Victoria Fonseca, Chus Gutiérrez, Inmaculada Hoces, Gloria Nuñez, Carmen Pérez, Inmaculada Rodríguez, Inmaculada Rodríguez Cunill i Pilar Távora. De totes elles ens presenten la seva biografia cinematogràfica amb una fitxa tècnica de les seves creacions. Un conjunt de dones, tant les consagrades com les que comencen, amants de la seva professió i molt preparades amb gran dosi de creativitat, però sobretot que presenten una Andalusia i una dona andalusa que trenca totalment els cànons habituals, no presenten cap mite, i si s'apropen al mite, és per apoderar-se'n.

CRISTINA MARCOS SANGUINO

\*\*\*\*\*

**Rafael JURADO ARROYO:**  
***Los inicios del cinematógrafo en Córdoba***

Filmoteca de Andalucía, Consejería Cultura Junta de Andalucía, Granada, 1997, 279 pàgines

Recordo la primera vegada que em van dur al cinema quan només era un crió. Allò d'anar al cinema, tot i tenir la televisió, em va semblar que havia de ser molt especial. Tant que em semblava que tenia quelcom de màgic. Tanta va ser la

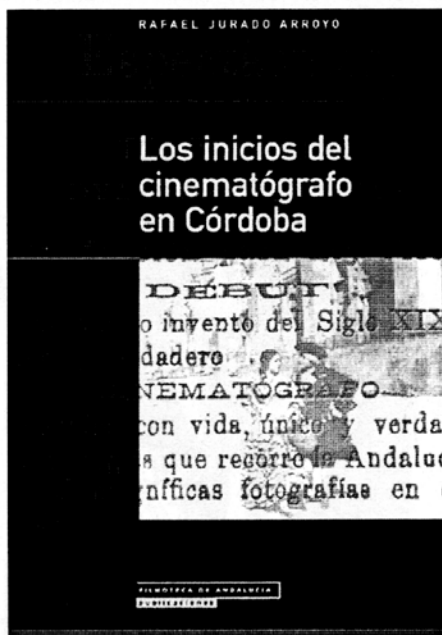
impressió que em va fer anar al cinema aquella tarda d'hivern que fins ara dura aquella dèria pel fenomen cinematogràfic. En aquells dies en que jo era un marrec, ni tant sols pensava en coses com, d'on vé el cinema, com es fa, que s'amaga darrera, etc... però amb els anys, respondre aquestes preguntes va manifestar-se com una necessitat inevitable per a poder entendre d'on havia sortit allò que tant m'agradava, quina havia estat la seva evolució, com s'havia arribat a establir aquell fenomen que havia fet els seus primers passos com un espectacle de fira (com podria ser el de la dona barbuda o el dels mags de barra-ca),... Ara moltes d'aquestes preguntes les he resolt i algunes altres es van aclarint amb el temps. Un instrument bàsic es veure cinema, altre llegir sobre tots els aspectes que envolten el cinema. Aquest segon instrument, els llibres, els articles de revistes... són als que vull fer referència i en concret a un *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*.

És cert que s'han fet diversos estudis sobre la història del cinema a Espanya, històrics generals amb una tendència sovint centralitzadora del fenomen. Ara per ara i per molt vàlides que es puguin considerar algunes d'aquestes, no podem afirmar que tinguem una història del cinema completa, entre d'altres coses perquè un investigador no pot assolir la totalitat d'aquesta feina. Un no, però i entre uns quants? Poc a poc van sorgint nous estudis sobre l'arribada i

l'estabilització del fenomen cinematogràfic arreu de la península, i és amb aquest estudis, que potser no aportaran nous mètodes a la investigació, tot i que algun sí que ens pot oferir noves vies i nous mètodes, els que poc a poc van configurant l'arribada del cinema a diversos punts d'Espanya. Amb aquest petits estudis crec que tindrem un de complet i global amb el que es podria fer la història definitiva o més completa i aclaridora de devenir històric del cinema a Espanya. A Catalunya, com a tot arreu, es tendeix a centralitzar el fenomen a la província de Barcelona i en concret a la ciutat comtal, però i els altres llocs?, és que si d'acàs no existeixen? o no va arribar el cinema de la mateixa manera o amb les peculiaritats del territori?. Doncs, no cal dir que sí, però ho direm.

Amb tot això el que vull dir és que el llibre de *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*, amb la seva línia d'investigació senzilla, entenedora i clàssica, tot i que no aporti cap llum al mètode d'investigació del fenomen cinematogràfic, és un llibre que encèn una espelma més dins de l'ampli territori estatal, i dins de la seva província. Un llibre que comença amb l'arribada del cinema com un espectacle de fira i que ens mostra com poc a poc el fenomen es consolida, adquireix importància, i s'estableix de forma permanent a Córdoba. Amb una estructura lineal i molt coherent aclareix les llacunes que es poguessin tenir al respecte del tema mitjançant el buidatge hemerogràfic i la investigació en arxius. L'autor ens porta de viatge des de l'any 1896, moment en que es fa la primera projecció pública a la ciutat, fins als anys 40, després de la Guerra Civil. Un llibre amè i fet amb amor, amor pel cinema i amor per la història, la d'un fenomen a un lloc molt concret, la terra de l'autor. Un llibre que ajuda una mica més, perquè no, a donar coherència als arrels del cinema. ■

JOSEP MIQUEL RODRÍGUEZ



# **A**mpliació *Enlarging*



## Darrereres ampliacions:

Ampliació de 16 mm a 35 mm

“**Milagre em Juazeiro**” llargmetratge de Wolney Oliveira. Brasil, 1999

Ampliació de Super 16 mm a 35 mm

“**Rosa de piedra**”, llargmetratge de Manuel Palacios. España, 1999

Ampliació de 16 mm a 35 mm

“**La yunta brava**”, llargmetratge de Federico García. Perú, 1999

# **R**eproducció *recuperació*

# *Duplicating Restoring*

## Darrera recuperació:

“**Herencia Imperial**”, de M. Hernández Sanjuan, Luis Torreblanca y Santos Núñez. 60 minuts. España, 1951 per a la Filmoteca Española.

## Propera recuperació:

“**Alma de Dios**”, de Manuel Loriega. 46 minuts. España, 1923 per a la Filmoteca de Zaragoza.



# Películas Cinematográficas

## **KODAK VISION 500 T** **Color Negativa 7279/ 5279**

Índice de exposición:  
500 (Tungsteno)  
320 (Luz día W-85)

Película Negativa de Color de muy alta sensibilidad, grano fino y latitud de exposición extremadamente amplia, indicada para rodajes con un nivel de iluminación muy bajo.



## **KODAK VISION 800 T** **Color Negativa 7289/5289**

Película negativa de color de máxima sensibilidad, grano fino y latitud de exposición extremadamente alta. Muy indicada para rodajes con niveles muy bajos de iluminación y para plasmar acciones rápidas.

## **KODAK VISION 320 T** **Color Negativa 7277/5277**

Índice de exposición:  
320 (Tungsteno)  
200 (Luz día W-85)

Película Negativa de Color de alta sensibilidad y una latitud de exposición excepcionalmente alta. Reproduce los tonos con una suavidad especial.



## **KODAK VISION 250 D** **Color Negativa 7246/5246**

Índice de exposición:  
64 (Tungsteno W-80A)  
250 (Luz día)

Película Negativa de Color de sensibilidad media-alta equilibrada para luz día, de grano muy fino y extraordinaria reproducción del color. Responde magníficamente a la mezcla de iluminación.



## **KODAK VISION 200 T** **Color Negativa 7274/5274**

Índice de exposición:  
200 (Tungsteno)  
125 (Luz día W-85)

Película Negativa de Color de sensibilidad media-alta, amplia latitud de exposición y excelente estructura de imagen.



## **EASTMAN EXR 100 T** **Color Negativa 7248/5248**

Índice de exposición:  
100 (Tungsteno)  
64 (Luz día W-85)

Película Negativa de Color de sensibilidad media y amplia latitud de exposición, indicada para rodajes tanto en exteriores como en interiores.



## **EXR 50 D** **Color Negativa 7245/5245**

Índice de exposición:  
50 (Luz día)  
12 (Tungsteno W-80A)

Película Negativa de Color de baja sensibilidad indicada para rodajes en exteriores. Se caracteriza por su amplia latitud de exposición, grano ultra fino, extrema nitidez y altísima resolución.



[www.kodak.es/motion](http://www.kodak.es/motion)  
[www.Kodak.com/go/motion](http://www.Kodak.com/go/motion)

Kodak, Eastman, Vision y EXR son marcas registradas.



**División Cine  
Profesional**