

# CINEMA RESCAT

investigació, recerca i recuperació del patrimoni cinematogràfic

- **Sobre la crítica cinematogràfica**
- **Chomón no filmà l'Eclipsi de 1905**
- **Precursors a Perpinyà**
- **Cine Nic, cinema de gènere**
- **Conservació de cartells de cinema**
- **Històries d'un cel·luloide ranci**
- **Cinemateca de Terrassa**



**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.**

# CINEMA RESCAT

Any VIII Número 15  
1er Semestre 2004

## EDITOR

CINEMA RESCAT  
Associació Catalana per a la Recerca i  
Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic

## DIRECCIÓ

Ana Fernández Álvarez  
correu-e: revistacr@mixmail.com

## COL·LABORADORS

Maria Bagur Coll, Margarida Bartolomé Vidal, Albert Beorlegui, Josep Calle, Rosa Cardona, Joan Francesc Escrihuela, Ana Fernández Álvarez, Anton Giménez i Riba, Jordina Medalla, Maria del Pilar Mendoza Egea, Fernando Murga, Pedro Nogales Cárdenas, Àngel Quintana, Iolanda Ribas, Josep Maria Ripoll, M. Encarnació Soler i Alomà, Jordi Tomàs i Freixa, Lluís Valentí

## IL·LUSTRACIÓ PORTADA

Joan-Francesc Escrihuela

## MAQUETACIÓ

Jordi Jubanteny i Solé

## ADMINISTRACIÓ I SUBSCRIPCIONS

Cinema Rescat  
Isaac Albéniz, 28  
08017 Barcelona (Catalunya)  
Tel. 606 03 06 04  
correu-e: cinemarescat@eresmas.com

## PUBLICITAT

Anton Giménez i Riba  
Tel. 636 16 69 12  
correu-e: cinemarescat@eresmas.com

## DISSENY

Jordi Roca

## IMPRESIÓ

Díptic SL. Moratín, 62. 08206 Sabadell  
Tel. 937 26 55 99

## AMB EL SUPORT DE

Fundació Institut del Cinema Català



L'opinió els textos signats no és necessàriament compartida per l'editor

D.L. : T-1301-1998  
ISSN : 1696-2915

P.V.P. : 6,00 €

# SUMARI

PORTADA \_\_\_\_\_ 5

EDITORIAL \_\_\_\_\_ 5

## TEMES

La crítica i la teoria com a forma de patrimoni

**Àngel Quintana** \_\_\_\_\_ 7

Va filmar Chomón l'Eclipsi?

**M. Encarnació Soler i Alomà** \_\_\_\_\_ 11

Del Marítim al Castillet. La família Font, precursora del cinema a Perpinyà

**Joan-Francesc Escrihuela** \_\_\_\_\_ 17

El Cine Nic, cinema de gènere

**Jordi Tomàs i Freixa** \_\_\_\_\_ 21

La conservació i restauració dels cartells de cinema

**Maria Bagur Coll**

**Margarida Bartolomé Vidal** \_\_\_\_\_ 24

Històries d'un cel-luloide ranci (1ª part)

**Maria del Pilar Mendoza Egea**

**Pedro Nogales Cárdenas** \_\_\_\_\_ 31

La cinemateca del cinema amateur terrassenc

**Jordi Tomàs i Freixa** \_\_\_\_\_ 35

L'escriptura cinematogràfica de Max Aub

**Ana Fernández Álvarez** \_\_\_\_\_ 37

## CATÀLEG

Els nostres cineastes. Josep Rota i París \_\_\_\_\_ 41

## ELS ALTRES PATRIMONIS

Burgos, 18 d'agost de 1939 \_\_\_\_\_ 43

RECENTS TROBALLE FÍLMIQUES \_\_\_\_\_ 44

## NOVETATS DVD

**Fernando Murga** \_\_\_\_\_ 45

RESSENYES BIBLIOGRÀFIQUES \_\_\_\_\_ 47

## CRÒNICA

Tharrats, Chomón i jo

**Anton Giménez i Riba** \_\_\_\_\_ 50

Centenari Max Aub \_\_\_\_\_ 52

Trobada Debat 2003 \_\_\_\_\_ 53

Reconeixements a Miquel Porter i Moix \_\_\_\_\_ 54





#### TELECINE EN TODOS LOS FORMATOS:

Telecine Philips Spirit Data-Cine con corrector de color Da Vinci, 35mm, 16 mm.  
Salida a NTSC, PAL y HD.  
Escáner 35 mm. Escáner Kodak Genesis Plus 2K y 4K, todos los formatos, Vistavision  
Escáner 35 mm. y 16mm. Philips Spirit Data-Cine 2K



#### POSTPRODUCCIÓN IMAGEN DIGITAL:

2 Inferno Multiresolución con Sparks (HD), 2 Flame, Smoke, Edit Box, 4 salas de edición no-lineal  
Avid On/Off-line y Film Composer  
iO Plataforma de composición multiformato / sala de proyección High Resolution con proyector  
Barco DP-100.



#### POSTPRODUCCIÓN DIGITAL LINEAL:

Edición Multiformato. 6 Betacam SP entrada/salida digital. 8 Betacam digital. 4 D1. Matriz de  
conmutación digital PHILIPS.



#### POSTPRODUCCIÓN AUDIO DIGITAL:

3 Salas postproducción audio digital. Protocols IID2. Grabador editor AMS Audiolite. 2 Mesa de mezclas con  
automatización dinámica de 32 canales Logic 3. Archivos de efectos especiales. Diseño de sonido. Conexión  
RDSI. Creación jingles.



#### RESTAURACIÓN IMAGEN Y SONIDO:

Software y hardware específicos para la restauración de imagen y sonido, reductores de ruido.



#### SALA INTERMEDIATE DIGITAL:

Estación QColor para Etalonaje electrónico a 2K. HDTV sobre pantalla proyección cine  
Estación iQ. Conformación HD y 2K. Composición y FX en HD y 2K  
Realización de masters en HDTV y Alta Resolución. Duplicación HDTV



#### EFFECTOS ESPECIALES EN CINE:

Cine de alta resolución. Estación de trabajo de 8 procesadores con software Cineon 2K y 4K y software Inferno  
2K, 4K y HD, sobre Onyx 2. 4 estaciones de Composición digital SHAKE, de resolución independiente, granja  
de render. Escáner Kodak Genesis Plus 2K y 4K. Filmadora 35mm.

#### DVD PREMASTERING:

6 estaciones de autoría independientes, estaciones de compresión, multiplexado y sala de emulación con  
sonido 5.1 Dolby digital y DTS.

#### EQUIPOS ENG GRABACIÓN IMAGEN Y SONIDO:

Cámaras SONY Betacam Digital BVP 709 y BVP 790, equipos monitorización técnica, equipos de registro y  
control de sonido, microfónica, equipos auxiliares de rodaje para series TV, documentales, publicidad...

Hasta dónde llegan tus sueños ...

**POSTPRODUCCIÓN PUBLICIDAD CINE TELEVISIÓN**



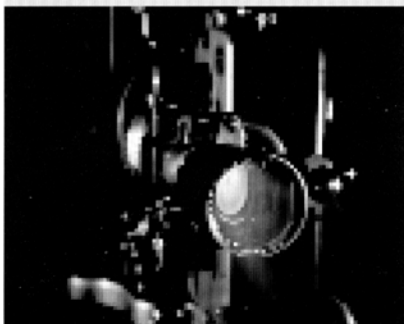
## Portada

Joan Francesc Escrihuela i Niubò, Badalona 1959, és tècnic especialista en imatge filmica i fotogràfica, especialitzat en il·luminació, als Estudis Cinecittà de Roma i en escenografia, a l'École du Théâtre de Paris. Va obtenir el Premi *Fotografia dentro del Cine*, atorgat per la revista *Cinemanía*, el 1997.

El seu particular estil fotogràfic s'inscriu dins el que podríem anomenar pintura llum, tracta els filtres, les lents i les qualitats cromàtiques com si fossin colors a la paleta d'un pintor, aconseguint una força expressiva remarcable.

Tant la sèrie que recrea el *glamour* de les estrelles de Hollywood, l'*still pose*, com la dedicada a la bellesa de les màquines cinematogràfiques, posseeixen una qualitat orgànica extrema. En el conjunt de la seva obra es potencia el ric discurs del contrast i, a la manera barroca, cada imatge adquireix una profunda semàntica simbòlica, apareixent com a *vinitas* de llum adreçada a l'especial ull del cinèfil.

El mestratge d'aquest fotògraf queda demostrat per la subtilitat i l'equilibri amb que mesura les intensitats, dotant-les d'una gran capacitat suggeridora que emana força dramàtica i potencial icònic. Escrihuela no mostra, sinó que desvetlla.



## Editorial

Recuperar films ha de ser la nostra principal preocupació?

Des d'una revista com CINEMA RESCAT, respondre sí sembla el més adient, però, l'experiència ens ha demostrat que la simple acumulació, el magatzematge o la mera possessió de quilòmetres de cintes en els prestatges de les filmoteques, fa un flac favor a la historiografia cinematogràfica. Si els esforços no s'intensifiquen en pro de la catalogació rigorosa de tot aquest material, poc podem avançar en la consideració històrico-patrimonial del cinematògraf.

Tots aquells que ens dediquem a la investigació cinematogràfica sabem que, més enllà dels mèrits artístics d'un film, cadascun dels seus fotogrames pot amagar, implícitament o explícitament, una rica informació útil per a altres camps historiogràfics, per això, des de la nostra revista, volem reivindicar tres coses, la primera, que el departament de Cinematografia esmerci més medis econòmics destinats a la investigació sobre el material que ja es té; la segona, que els documentalistes posseeixin una formació el més completa i singularitzada possible.

La tercera reivindicació, l'adreçem a l'àmbit universitari, ja que evidenciem la necessitat de l'existència d'una especialitat de llicenciatura específica, relacionada amb la catalogació cinematogràfica. No pot ser que els equips de documentalistes d'algunes filmoteques estiguin formats majoritàriament per estudiants encara no formats, no solament en la tècnica específica de la manipulació de cintes cinematogràfiques, sinó que tampoc posseeixen uns coneixements sobre història, sociologia o cultura artística que optimitzi

l'eficàcia del seu treball a l'hora de saber identificar fets, personatges o llocs de rellevant importància.

Un percentatge escandalós del nostre patrimoni cinematogràfic, com el d'altres països, resulta tan deteriorat com ignorat, falta doncs el compromís real d'esmerçar esforços econòmics en la seva restauració i en la seva catalogació. La major part dels avenços fets en aquest sentit es deuen més a actituds de voluntarisme que a decisions polítiques, de tal manera que, en moltes ocasions, s'arriba al fet ridícul que entitats culturals necessiten del préstec de films de filmoteques forànies per a projectar productes reelitzats al nostre país, valgui com exemple la necessitat de l'Institut de Cultura de Barcelona de demanar a França una còpia de *Sierra de Teruel*, per al seu cicle Max Aub, celebrat el novembre 2003, en el qual la nostra entitat va estar representada en dues de les seves sessions.

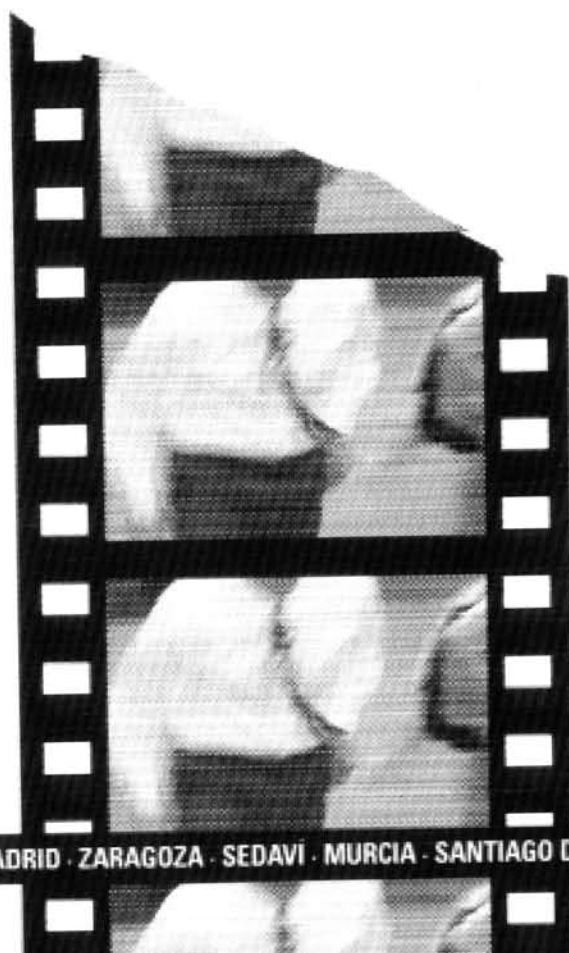


# CINESA

A  
*Paramount* / UNIVERSAL  
COMPANY

## Participa en la recerca i recuperació del patrimoni cinematogràfic

Una vegada més Cinesa es solidaritza  
i contribueix en la tasca de recuperació  
del patrimoni cinematogràfic.



Cinesa Alexandra

Cinesa Diagonal

Cinesa La Farga

Cinesa Maremagnum

Cinesa Mataró Parc

Cinesa Montigalà

Cinesa Sant Cugat

Cinesa Waldarri

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

# La crítica i la teoria com a forma de patrimoni<sup>1</sup>

ÀNGEL QUINTANA

Quan ens referim al patrimoni cinematogràfic tots pensem en films, però hi ha altres elements perifèrics, partitures de bandes sonores, cartells de cine, etc., que també ho són.

Ara bé, jo faig més ampla aquesta perifèria patrimonial i incloc els textos que, malgrat siguin entitats menys tangibles, no són menys importants. Em refereixo, fonamentalment, a la literatura que valora i analitza el fet cinematogràfic, que crec que és peremptori començar a considerar-la com a Patrimoni Crític.

Per tant, del que m'interessa parlar aquí és de la teoria com a forma de patrimoni. És a dir, deixar de banda el que és més material o objectual i entrar en un camp més epistemològic. En aquest sentit, em ve a la memòria Jean Luc Godard, quan, amb motiu del centenari del naixement del cinema, li van encarregar ocupar-se del cinema francès. El plantejament del seu treball filmic em va semblar molt interessant, quan afirmava que el cinema francès no començava de la mà dels Lumière, sinó de la de Diderot. Aquesta afirmació tan curiosa la va anar desenvolupant citant noms com Baudelaire, André Malraux, André Bazin, François Truffaut ... pensadors tots ells, dins l'àmbit de la crítica i de la teoria artística.

Si he citat Diderot és perquè, en certa manera, pensar sobre cinema és pensar sobre art i ell va ser un dels primers autors que va reflexionar sobre el fet artístic.

Godard defensa la tesi que allò que distingeix el cinema francès d'altres, fonamentalment l'americà, no és tan sols els seus aspectes estètics, tècnics o temàtics, sinó que el més diferencial resideix en el fet que el cinema francès ha estat el cinema de la teoria. Una teoria que travessa tota la producció cinematogràfica francesa. Valguin dos exemples, Godard considera que no hauria existit la Nouvelle Vague sense André Bazin, ni tot el concepte sobre la política de cinema d'autor sense *El Museu*

*Imaginari*, d'André Malraux.

Per comprendre el meu plantejament del que considero que és la vigència de la qüestió crítica, m'agradaria allunyar-me un moment del cinema i posar sobre aquesta taula el text *El crític com a artista*, d'Oscar Wilde, un text que, a la manera de diàleg platònic i escrit abans de l'aparició del cine, el 1887, es planteja la importància que té la crítica com a motor de la Història de l'Art. Wilde defensa en aquesta obra que sempre hi ha hagut una epistemologia de l'art, fins i tot a l'antiga Grècia, perquè contemporània a la Tragèdia d'Eurípides, també hi havia la Poètica d'un Aristòtil.

Oscar Wilde ens diu quelcom molt important: "No existeix Art valuós sense la consciència, i la



TEMES



consciència i l'esperit crític són una mateixa cosa (...) Una època que no té crítica és una època d'Art immòbil, hieràtic, reduït a la reproducció de models formals, una època amb carència total d'art" Què és la crítica doncs? Per a mi està clar, és el motor de l'Art. L'Art la necessita per a que hi hagi consciència.

Una crítica seriosa, raonada i ben argumentada pot servir als creadors com exercici d'introspecció davant la seva obra i pot estimular la seva pròpia consciència. Aquesta classe de crítica ha de ser capaç de formar un pòsit a partir del qual s'edifiqui un discurs epistemològic que serveixi de recolzament a l'activitat creativa. Això em sembla bàsic, pensem, per exemple, en Serguei Mijailovich Eisentein, ell és un important creador cinematogràfic, però tant importants és el conjunt dels seus films com tots els seus escrits. Ell crea unes imatges, però, a la vegada, està pensant en aquestes imatges. Recordem que darrera de totes les avantguardes de principis de segle XX hi havia un manifest teòric, aquell que marcava l'interessant pols del fet artístic.



Fotografia: Joan-Francesc Escrihuela 'Janfran'

Torno a citar André Bazin, darrera la seva personalitat hi havia una revista, *Cahiers du Cinema*, absolutament imbricada amb la *Nouvelle Vague*. A la seva revista hi havia tot un pensament crític sobre el que es fonamentava el que entenem com a crítica moderna. Ell és també el responsable, reflexionant sobre la relació entre el cinema -el que anomena un art impur- i la literatura, d'oferir als joves directors francesos unes

pautes a l'hora d'afrontar una adaptació literària cinematogràfica, el cas de *Jules et Jim*, de François Truffaut, és molt il·lustratiu. Però pensem també en un home com Cesare Zavattini, que escrivia i pensava sobre cine, al mateix temps que construïa les bases estètiques del Neorealisme italià.

Aquestes referències em porten al que qualifico com un moment clau i, alhora, crític, el nostre present. Pensem que, actualment, el creador cinematogràfic al nostre país és un individu que pensa poc sobre cinema. Sol ser un gran tècnic o un gran coneixedor del seu medi expressiu, però reflexiona molt poc sobre la significació del seu treball o sobre la naturalesa del mitjà expressiu per al qual crea.

Una de les característiques de la modernitat cinematogràfica està perfectament definida en el principi d'Oscar Wilde: "no hi ha creativitat sense reflexió teòrica". Per tant, quan fem referència a la custòdia patrimonial, defenso que, juntament amb els films, hem de tenir cura de mimar i de protegir l'existència de tots aquells textos que generen les creacions plàstiques. Per

què ara vivim un mal moment per a la crítica? "Què és més difícil? Fer una cosa o parlar sobre ella?", ens interpel·la Wilde i també ens respon: "la crítica requereix infinitament més cultura que la creació". Afirmació, si més no curiosa i interessant, que em porta a recordar una cita de Roberto Rossellini, quan, essent director del Centre de Cinematografia a Roma, als anys setanta, en la seva primera classe, davant de tècnics de diferents matèries i futurs cineastes italians diu: "aquesta càmera que teniu aquí la podreu fer funcionar amb uns mesos, aquests focus, trigareu una mica més, però, la *Història de l'Art*, la de la

*Literatura*, la de la filosofia, tot això no s'aprèn en quinze dies, això requereix d'un llarg procés i, no ho oblidem, això és la matèria fonamental que ajuda a fer bones pel·lícules".

Quan Wilde emfatitza la importància de la cultura sobre la creació, el que està fent és evidenciar que la creació no pot limitar-se a un fet mecànic i merament professional, sinó que sempre ha d'anar acompanyada d'un exercici reflexiu.

Actualment, la vigència d'aquest principi em resulta evident i em sembla peremptori reivindicar-la, perquè el noranta per cent de les escoles cinematogràfiques s'esforcen a ensenyar una tècnica i fan poc per la història de la cultura. Per exemple, la història del cinema està desapareixent dels currículums d'aquestes escoles i els que ens dediquem a donar classes d'història del cinema ens estem convertint en professors de llatí i de grec de la comunicació audiovisual. Els estudiants volen tocar, manipular màquines, oblidant-se de l'abans cinematogràfic; oblidant-se d'Eisentein, de la seva relació amb Prokfiiev; de Welles, de Ford... de tots aquells que cimentaren la història cinematogràfica i que són la base de la cinematografia. Sense tenir consciència històrica és molt difícil que apareguin bones pel·lícules.

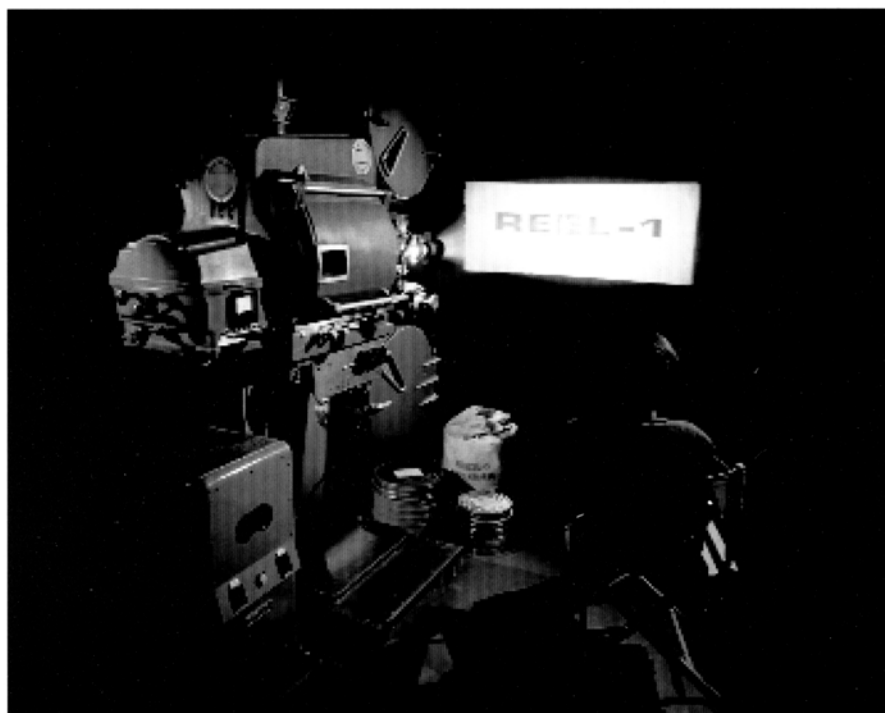
És evident que en aquests moments hi ha un menyspreu per la valoració i per l'estudi de la creació clàssica cinematogràfica. Posaré un exemple, Carlos F. Heredero va publicar un llibre sobre els nous cineastes del cinema espanyol, la generació dels noranta, Almenávar, Ulloa, Medem..., una generació hereva, amb matisos, de *La guerra de les galàxies*, per a entendre'ns. En el seu treball, Heredero evidencia que es tracta d'una generació poc llegida i nodrida, fonamentalment, del món de l'audiovisual i dels còmics. La majoria d'aquests directors es caracteritzen per una formació sobre cine clàssic bastant minsas.

Tenint en compte que la meua generació s'ha educat dins una cinefília en la que l'herència simbiòtica entre cine i literatura ha estat molt forta i el món dels videoclips o dels còmics ha estat absent dels nostres referents culturals, se'm fa inevitable pensar que, d'alguna manera, aquesta nova generació hauria de fer l'esforç d'apropar-se al passat clàssic, de la mateixa manera que la vella generació alimentada en la literatura hauria d'esforçar-se per entendre les noves formes expressives. Fonamentalment, perquè l'actual discurs crític ha acabat retroalimentant-se de frases fetes, de tòpics, amb poca preocupació pels orígens. (...)

Torno a citar Wilde: "els mals crítics es rebaixen a ser els reporters del tribunal de la literatura, els cronistes de les malifetes dels delinqüents habituals de l'art". Això em fa pensar en una altra qüestió, quan assisteixo a les sessions del Festival de Cannes, davant els films d'estrena, no deixo de tenir la sensació de formar part d'un circ romà, on uns senyors alcen els seu polze o l'abaixen, reduint l'exercici de la crítica a un simple gest. És a dir, l'exercici de la reflexió es converteix en un simple tribunal del gust. Resultat: vanalització artística basada en el subjectivisme. Resultat, s'està matant la crítica.

Es practica un banal exercici crític que l'únic que aconsegueix és avalar productes que no ajuden gens al progrés artístic, poso l'exemple del premiat film *El hijo de la novia*, un film discret, que no aporta res a la història de la cinematografia. I, per què funcionen aquests productes dins l'opinió crítica? Per simple complaença, per complaença amb el gust vigent.

A banda de tot el que hem dit fins ara, hem de tenir en compte l'existència d'una actitud de rebuig enfront d'allò que incomoda. Hi ha films que no prosperen en la valoració crítica, precisament, perquè actuen contra la complaença pública, penso, per exemple, en el treball de Patrice Chéreau, *Son frère*, una obra que tracta un tema difícil i que no agrada veure. Una actitud per a mi equivocada, perquè tota la història de l'art està farcida de temes incòmodes, desagradables. El dolor forma part dels sistemes de representació



Fotografia: Joan-Francesc Escriuella 'Janfran'

de la pintura. La crítica doncs, no pot deixar-se mediatitzar pel subjectivisme del gust.

Hi ha dues preguntes que s'hauria de fer tothom a l'hora de plantejar una crítica. La primera, en què pensen les pel·lícules? Tot film és un objecte de pensament i, per tant, com a crítics, però també com a espectadors, hem de preguntar-nos sobre l'aspecte reflexiu de tot film, fins i tot, sobre el que contenen els productes més simples o banals. La segona pregunta és d'on venen les pel·lícules? Què li deu un film a tots els anteriors?

En la crítica artística, en el pensar el cinema i sobre el cinema, Wilde ens ho torna a dir molt clar: "*Sense cap dubte, la crítica és realment creativa en el més alt sentit de la paraula. La crítica és tant creativa com independent*". Em sembla una afirmació molt encertada, la crítica, no ho oblidem, és una forma d'escriptura i, per a mi és clar, la majoria dels grans crítics són, a la vegada, grans escriptors.

Si dins el patrimoni crític català hi ha hagut un gran crític, aquest ha estat José Luis Guarner. Ell entenia la crítica com una forma de literatura i, a més, tenia un posicionament teòric claríssim, defensava els posicionaments de *Cahiers du Cinema* des de *Film Ideal* i des del seu espai a *La Vanguardia*. Més enllà del seu llegat crític, hi havia una forma d'escriptura, una preocupació metalingüística. No fou casual la seva amistat amb un escriptor com Guillermo Cabrera Infante, un home preocupat per entendre la crítica com un exercici literari. També, un dels millors crítics nord-americans, James Agee, guionista de films com *La reina d'Àfrica* o *La nit del caçador*, demostra la necessitat d'aquesta imbricació literària i, a la vegada, cinematogràfica.

Acabo fent-me una pregunta: Què significa fer crítica cinematogràfica o crítica de la crítica avui dia? Fa uns anys, l'Associació de crítics cinematogràfics va editar una mena de catàleg titulat *La memòria crítica*, que era una mena de reflexió de deu autors sobre l'experiència crítica cinematogràfica durant els anys seixanta i setanta. El que em va semblar més rellevant va ser l'evident coincidència entre tots ells a l'hora d'evidenciar el canvi en la manera de fer cine i com això els allunyava del cinema contemporani.

El més interessant a senyalar és que tots ells tenien en comú l'existència d'una pràctica relacionada amb el que anomenem cinefília, una estima incondicional al cinema clàssic quasi militant, refugiada en una mena d'Arcàdia, que tenia els seus límits en el cinema dels anys seixanta. Aquesta pràctica s'enfronta a una manera de valorar el cinema actual que no té en compte el passat filmic i que té els seus referents en el

manga, els videojocs, els videoclip, les pàgines webs o a internet.

Crec que la crítica actual ha d'assumir el repte d'anar més enllà de la cinefília, ha de deixar de fer un cant lacònic sobre la mort del cinema i pensar en què consisteix el canvi general que està vivint el cinema contemporani. La crítica ha d'acceptar que han canviat els conceptes de creació, els sistemes de representació, les formes del relat i les geografies de producció.

■

1 Transcripció de la conferència d'Àngel Quintana realitzada a les II Jornades sobre Patrimoni Cinematogràfic, organitzades per Cinema Rescat, el 17 i 18 d'octubre de 2003, a Girona.



# Va filmar Chomón l'Eclipsi?

M. ENCARNACIÓ SOLER I ALOMÀ

La investigació sobre aquest esdeveniment i de la suposada proesa que va representar la seva filmació per part de Segundo de Chomón per al cinema, destapen, en un símil meteorològic, els núvols que ocultaven fins ara la veritable autoria de la primera experimentació cinematogràfica d'aquestes característiques científiques. A la llum de les darreres troballes, caldria anar revisant i actualitzant algunes dades de la història del cinema català.

El 7 d'abril se celebrarà el centenari de la inauguració oficial de l'Observatori Fabra, situat al vessant del Tibidabo, a Barcelona. Aquest observatori, com molts dels que hi havia a l'Estat Espanyol, foren testimoni d'un dels eclipsis més importants que es veuri en el segle passat: el del 30 d'agost de 1905. Però no va ser en aquest observatori on l'activitat científica fou més intensa en aquesta data. L'eclipsi no s'hi veuria amb plenitud, però sí de forma total a la província de Castelló i a les terres de l'Ebre. I fou allí on es desplegà la intensa activitat científica, amb astrònoms vingut d'arreu del món.

La magnitud d'aquest esdeveniment va mobilitzar les comunitats científiques relacionades amb l'astronomia, que desplaçaren un gran contingent dels seus més rellevants científics a indrets on aquest fenomen es pogués veure en sa total plenitud.

Pel lloc privilegiat que era Espanya, en relació a la visió de l'eclipsi, ja que reunia les dues condicions de màxima altura solar i màxima durada, s'hi desplaçaren comissions de França, d'Anglaterra, d'Alemanya, d'Itàlia, de Suïssa, de Mèxic, comissions d'astrònoms de Rússia, d'Holanda, i la d'Estats Units, que arribà amb un vaixell de l'Armada, proveïda d'una càmera, per a fotografiar la corona solar, gegantina, ja que la lent amidava més de set polsades i mitja. La comissió mexicana, instal·lada a Almazán, comptà amb l'eminent Camille Flammarion.

Tota la premsa es va fer ressò de l'esdeveniment. No sols el propi dia, amb edicions especials de tarda, sinó també dies anteriors i posteriors, amb acudits relacionats amb aquest fenomen. Es publicaren tot tipus d'articles i

llibrets, des de contingut essencialment científic als de divulgació per al gran públic.

Un dels molts diaris que informaren sobre l'eclipsi fou *La Publicidad* en el que dos dies abans, en portada, donava extensa informació sobre el mateix: *"El eclipse total de Sol del día 30 de agosto, cuya zona de totalidad atraviesa España, Argelia y Túnez, y termina más allá de Egipto, después de haber empezado en el Canadá, es uno de los más notables del siglo XX. La duración de la totalidad es mayor de tres minutos y medio, y la noche será completa... El último eclipse total de Sol, que también fue visible en España, el 28 de mayo de 1900, duró 79 segundos"*. A la portada es reproduïen sengles dibuixos dels més importants astrònoms espanyols: Francisco Iñiguez, director de l'Observatori de Madrid, José J. Landerer, astrònom i Josep Comas Solà, director del Fabra, de Barcelona.



La venda de vidres foscos i el lloguer d'ulleres de llarga vista van convertir-se de manera puntual en un pròsper negoci. Mai una frase com la de 'fer l'agost' s'ajustà tant a la realitat.

Fotografia: I. Canals. Ref B 5025.

Cedida per l'Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya

Pel que fa a la durada de l'eclipsi parcial, evidentment fou diferent segons el punt d'observació, però al lloc de màxima durada va ser de 2 hores i 45 minuts, per exemple a Cadis, o Girona, de 2 hores i 36 minuts. És a dir, temps suficient per a que fossin portats a terme tot tipus d'enregistraments de l'eclipsi amb els mitjans

que es disposaven, des del dibuix, a la fotografia i el cinema.

### JOSEP COMAS SOLÀ, VERITABLE PIONER DE LA FOTOGRAFIA I EL CINEMA CIENTÍFIC

Josep Comas Solà (Barcelona 1868-1937) va ser un dels més destacats científics i investigadors de l'Astronomia, així com també impulsor del que serien els descobriments més significatius del segle XX: l'automoció, l'aviació, la ràdio, la fotografia i el cinema, aquests, aplicats a l'astronomia. Centrant-se solament en la vessant de la imatge, Josep Comas, l'any 1900, es desplaçà a Elx amb companyia de grans astrònoms com Camille Flammarion, José Landerer i E. C. Willis, per a efectuar els pertinents estudis sobre l'eclipsi tant d'observació com fotogràfics. Aquell any de 1900, Comas Solà realitzà una important sèrie de fotografies de l'eclipsi, instal·lant un complicat sistema d'instruments científics que li permeteren fotografiar la corona i l'espectre de la cromosfera mitjançant una càmera prismàtica. El 1905, filmarà l'eclipsi a Vinaròs amb un cinematògraf *Gaumont*.

Les investigacions de Comas i de molts altres científics en el camp de la fotografia, possibilitaren que fotògrafs, ja fossin professionals o afeccionats, poguessin enregistrar aquest eclipsi assessorats degudament i amb relativa facilitat: "Previsiones á los aficionados fotógrafos: Los observadores que esten situados en puntos en los que el eclipse no sea más que parcial, pueden obtener buenas fotografías del fenómeno con un simple aparato fotográfico, solo con la precaución de hacer uso de obturadores de gran rapidez, placas lentas y, aún mejor, colocando un buen écran o cristal fuertemente coloreado delante del objetivo para amortiguar la excesiva intensidad luminosa del disco solar". Recomanaven també que tots els rellotges es posessin a l'hora oficial dels ferrocarrils (segons l'horari de Greenwich).

### INCIDÈNCIA SOCIAL DE L'ECLIPSI

Aquest esdeveniment es visqué amb gran interès, no sols per la comunitat científica, sinó per tota la població en general. Es publicaren nombrosos opuscles sobre com observar degudament l'eclipsi i advertències als diaris: "Para las observaciones hechas a simple vista en general, es preciso hacer uso de un cristal obscuro mientras

el eclipse es parcial. De lo contrario, mirando largo rato el disco solar directamente, se contraerían graves enfermedades de la vista... Sirve también á maravilla un cliché fotográfico algo duro", advertia *El Correo Catalán* el 19 d'agost.

Molts propietaris d'establiments i fàbriques es decidiren a tancar-los durant el temps de durada de l'eclipsi: "Parece que cunda el deseo entre muchos dueños de establecimientos de cerrarlos de doce á dos durante el eclipse, a fin de tener ellos y la dependencia más libertad para admirar el fenómeno"<sup>1</sup>. Al mateix diari deia que "Hoy, con motivo del eclipse no se verificará el acostumbrado mercado de cereales en la Casa-Lonja". A Palma de Mallorca, que comptà amb Gabriel Alomar com a reporter de l'esdeveniment, s'anunciava el mateix diari, el dia anterior que "... no se trabajará en las fábricas para evitar que el humo enturbie la atmósfera. Los comercios cerraran al mediodía".

El desig de contemplar tan magne esdeveniment va arribar fins i tot a totes les dependències oficials, on es va donar festa el dia anterior per a què tots els funcionaris poguessin sortir de Madrid veure l'eclipsi des del seu lloc d'origen.

Ciudadans amics de la broma, foren protagonistes de diverses paròdies. A Madrid, a Barcelona, a Sevilla... es donaren incidents còmics, alguns dels quals acabaren a la presó: "El alcalde de Madrid ha ordenado la detención de algunos guasones, que con motivo del eclipse

## LA NOTA DEL DIA

DE APPELES MESTRES



### Preparativos para el eclipse

¿Qué les parece á ustedes? ¿Hay que preparar el vidrio ahumado... ó el paraguas?

La Publicidad publicà en portada, durant els dies previs a l'eclipsi, molts acudits de l'artista Apel·les Mestres. Com es comprova, es temia per l'estat del temps. (24 d'agost de 1905)

han salido á la calle vistiendo el traje de anti-guos astrólogos, llevando enormes cucuruchos y colosales catalejos”<sup>2</sup>. En ser detinguts al·legaren ser membres d’una comissió estrangera a Barcelona, els llocs cèntrics foren lloc ideal per a les bromes: “... También por las Ramblas circuló un carro tirado por una mula, en el que iba un chusco disfrazado de astrónomo, el cual observaba el fenómeno valiéndose de una chimenea que hacía servir de catalejo”<sup>3</sup>.

El moviment de la gent fou excepcional: “Desde las nueve de la mañana se observa en las calles y paseos de esta ciudad animación especial, precursora del eclipse de sol. El cielo ha permanecido despejado... Los vendedores de cristales ahumados y aparatos para observar el fenómeno hacen su negocio en las Ramblas, plaza de Cataluña y otras vías céntricas. Numeroso concurso de gentes de todas las clases toma por asalto los tranvías, especialmente el del Tibidabo, el Parque, la Sección Marítima, la Bonanova, el parque Güell, presentan idéntico aspecto...”. La notícia acabava esmentant l’elevat nombre de gent proveïda d’aparells fotogràfics que s’havien apropiat al Tibidabo, a prop del Fabra. L’accés a aquest fou denegat a tothom; només al moment màxim de l’eclipsi es va fer sonar un timbre.

Pel que fa al món dels espectacles, s’estrenaren obres de contingut popular. Durant molts anys un dels de major acceptació fou el teatre líric, la sarsuela. Segurs doncs, de l’èxit d’aquests tipus d’obres, se n’estrenaren vàries. Així s’anunciava al diari *La Publicidad*, el 17 d’agost de 1905: “Los autores Luis Villa y Salvador Bonavía han entregado á D. Baldomero Franch, propietario del Alcázar Español, una zarzuela, de circunstancias titulada ‘El eclipse de sol’, que se estrenará en dicho teatro el 30 de los corrientes. La música de esta obra la ha escrito el maestro compositor J. Guarro Elías”. Però no fou pas l’única: Al Teatro Nuevo també se’n va fer una altra: “Esta noche tendrá lugar el estreno de la zarzuela que lleva por título ‘Eclipse de sol’, con letra original del señor Chacón y música del director de orquesta de Eldorado, D. Alberto Cotó”. L’acceptació popular d’aquest gènere va afavorir que se’n fessin vàries més: “El eclipse de sol”, humorada, lletra de Domínguez Manresa i música de I. Busca de Sagastizábal i M. Puchades<sup>4</sup>; *Eclipse de sol o Diana y los astrónomos*, sarsuela de F. de Iracheta y Mascort, música de Teodoro San José<sup>5</sup> i *El eclipse total*, somni, amb lletra d’Aureliano Fayula i música de Francisco Salvat.

## ELS FILMS DE L’ECLIPSI DE 1905

Com visqué el cinema aquest esdeveniment? El

dia 28 d’agost, al Cinematògraf Napoleon s’exhibia unes “vistas fijas i una pel·lícula de l’eclipsi i instal·lacions astronòmiques”. Era clar que devien correspondre a l’eclipsi anterior, és a dir, del 1900. Qui n’era l’autor? Potser Josep Comas Solà?

Aquell 30 d’agost no sols s’enregistraren cintes per part de professionals, sinó també per amateurs, segons es desprèn de la notícia de *El Diluvio*: “La cima del Tibidabo fue lugar escogido para que allí se agolparan admiradores del fenómeno... los tranvías y coches del funicular iban atestados de personas... gran número de sportmans de la fotografía, profesionales de periódicos ilustrados y receptores de películas cinematográficas inundaban la gran plaza de la cúspide dirigiendo sus objetivos al sol...”. Ho diu de manera evident i amb tota naturalitat. A les 11 h. 57’ 10” un gran nombre de persones es disposava a fotografiar i filmar l’eclipsi; per tant, aquest fet estava a l’abast de més persones que d’una sola molt especialitzada.

Així doncs, quins professionals enregistren films? Fou Segundo de Chomón l’únic que enregistrà aquest fenomen, fent d’aquest, com s’afirma, una autèntica experimentació cinematogràfica? Va ser Chomón qui va filmar l’eclipsi a Tortosa?

Seguint la premsa diària barcelonina, a l’apartat d’espectacles, es constata que es projectaren vàries cintes sobre l’eclipsi, un film de sarsuela i un de paròdia sobre el fet, així com vistes fixes. El Cinematògrafo del Diorama, situat a la Plaça de Bonsuccés, havia estrenat el 18 d’agost “la zarzuela cómica ‘El eclipse de sol’ y otras películas”. Amb rapidesa, exhibia ja el mateix dia 1 de setembre dos films de “lo que s’ha vist dit dia per terrats y carrers”. Encara que no esmenta els autors, cal tenir present que Fructuós Gelabert treballava en aquests anys al Diorama com a tècnic i encarregat<sup>6</sup> i que era un home creatiu i enginyós. L’endemà, el Cinematògraf Napoleon estrenà “Eclipsi total en Tortosa, película de rarísima perfección presa per Macaya y que dona idea de la grandiosa instal·lació astronòmica tortosina y del eclipse total. La cúspide del Tibidabo o el día del eclipse. Vistas fijas de las regions de la Lluna”<sup>7</sup>. El dia 7 de setembre exhibí, a més de l’eclipsi de Tortosa, els films presos a “Porta-Coelli, Vinaroz, Alhama y Tibidabo por Utrillo, Oller-Macaya, Cuesta y Napoleon”. El dia 8 de setembre, s’exhibiren cintes de l’eclipsi en diverses regions d’Espanya, mentre el Cinematògrafo del Diorama repetia amb èxit el film còmic *Eclipse de sol*. El dia 9, al mateix cinema, projectaven una paròdia de *Mister Danip observando el eclipse*. A cap cinema s’exhibí cap més film que aquest

TEMES



ressenyats, que en mantingueren en cartellera tot el setembre. En cap lloc s'esmenta, com ho fa amb altres reconeguts operadors -com ja era aquells anys Chomón- que algun film de l'eclipsi hagués estat filmat per ell.

### QUI VA FILMAR L'ECLIPSI DE TORTOSA?

L'Observatori de Roquetes fou inaugurat oficialment el mateix dia de l'eclipsi. Era propietat de la Companyia de Jesús i hi treballaven, amb el Pare Ricard Cirera, el seu director, vuitanta jesuïtes astrònoms, destacant entre ells el pare Kamus, que tenia al seu càrrec la càmera para-làctica que havia de fotografiar les diverses fases de la lluna; el pare Faura, el cronògraf; el pare Gravalosa i el pare Pinto, encomanats de fotografiar amb l'espectògraf... apart de la comissió científica francesa, amb Mr. André, de l'observatori de Lió, desplaçada allí per l'esdeveniment.



"El Observatori de Roquetes" en una fotografia de les dates de la seva inauguració l'any 1905.

Evidentment, l'Observatori va deixar constància d'aquell magne succés a la seva publicació *Miscel·lània núm. 1*, a l'article *Movimiento entorno al eclipse* en el que dona tota mena de detalls sobre les personalitats tant científiques com de la política i de la cultura que estaven present aquell dia. D'aquest, extraiem el següent fragment: "... tomaba las disposiciones necesarias para la instalación telegráfica en el pabellón astrofísico, la cual se llevaba a cabo rápidamente, prestando nosotros lo que podíamos para facilitar el montaje; el señor Oller instalaba un cinematógrafo y hacían pruebas preliminares; los periodistas menudeaban en la colina del Observatorio..." i més endavant continua: "Tampoco se afanó sin resultado, antes sacó bastante

*partido de su trabajo, el señor Oller, manejando el cinematógrafo. Las vistas tomadas aquel día tuvieron mucha aceptación en Barcelona...*". En cap moment s'esmenta la presència de cap més cineasta, ni molt menys el que afirma el nét d'aquest, Piero, que Segundo de Chomón havia aplicat al telescopi de l'observatori una càmera amb vidres fumats<sup>8</sup>, tota una ingenuïtat si es comprova la magnitud dels aparells que hi havia instal·lats en els tres pavellons, el magnètic, l'elèctric i el metereològic.

En canvi sabem que al Cinematògraf Napoleon es va exhibir un film rodat per Oller-Macaya. La premsa en corrobora l'autoria: "*Interesantes, por todos los conceptos, son las películas y vistas fijadas que del último eclipse se exhiben en el Cinematógrafo Napoleon, tomadas desde Vinaroz, Tortosa y otros puntos. Y despierta interés por el eclipse de sol, y por los grupos de astrónomos y aficionados que atareados en sus*

*instalaciones científicas, siguen con ansiedad las variables fases que ofreció accidentalmente el fenómeno. La película de Tortosa, que se distingue por su perfección, está tomada por la casa Oller-Macaya. Es un número interesante y digno de verse*"<sup>9</sup>.

Per cert que, segons la premsa, al mateix moment de la totalitat de l'eclipsi van sorgir problemes: "*Tortosa, 30 d'agost de 1905. Del nostre corresposal: Les observacions s'han fet perfectament, però al moment de la totalitat, un celatge ha cobert el sol, la qual cosa va ser motiu d'exclamacions de contrarietat.*

Se sap amb certesa que l'eclipsi de Vinaròs fou filmat pel científic Josep Comas Solà, que en qualitat de director de l'Observatori Fabra es desplaçà allí amb el seu equip. Emprant un aparell de cinematògraf *Gaumont* i adaptant-li el prisma d'un espectògraf va filmar l'eclipsi, va publicar la memòria d'aquest esdeveniment per a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, amb inclusió de làmines i fotografies. El motiu de que Comas no es quedés a Barcelona fou que se sabia que l'eclipsi només es veuria de forma parcial de magnitud 0,96 i per tant, l'interessava més la captació del fenomen totalment.

I el d'Alhama d'Aragó, qui el va filmar? Pocs dies abans de l'eclipsi, la premsa recollí una breu notícia en la que ressenyava que havia arribat a Barcelona, procedent de París, l'artista Miguel

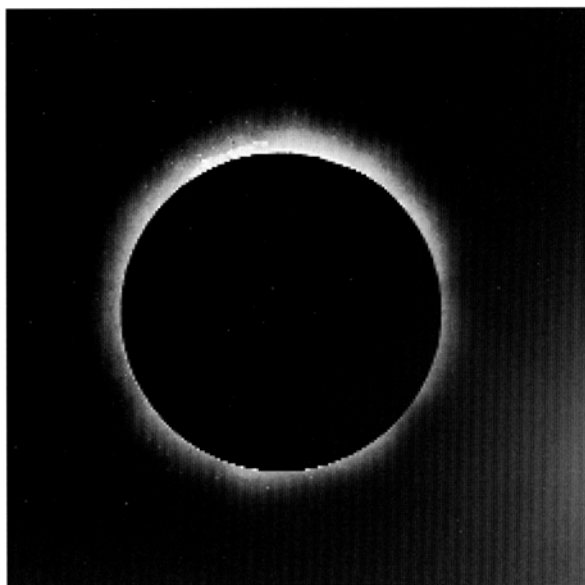


**Fundació  
Institut  
del Cinema  
Català**

participem de la necessitat de  
recuperar el patrimoni cinematogràfic  
de Catalunya i garantir, així,  
la vida de la nostra història audiovisual

Mallorca, 336 - 08037 Barcelona  
T. 932 072 303  
e-mail: [icc@logiccontrol.es](mailto:icc@logiccontrol.es)

Utrillo i Morlius, promotor artístic i pintor, amic de Lluís Graner. Segurament fou aquest qui rodà el d'Alhama, tal com ho diu la premsa: "Provincias. Eclipse en Alhama. A las 14'30. Recibido con escandaloso retraso -es queixen des de la redacció de Barcelona- Nuestro estimado amigo, el artista Miguel Utrillo, nos ha remitido el siguiente telegrama: 'Cielo cubierto. Cirrus durante la totalidad del eclipse. Solo Sirio visible. Aspecto paisaje maravilloso. Muchos forasteros Piedra -es refereix al Monasterio de Piedra- Sombras ondulantes claras'"<sup>10</sup>. Queda clar, confrontant amb les notes de premsa, que fou ell l'autor d'aquest film.



I la filmació de Porta-Coelli? Portacelli és una antiga cartoixa situada en un cim a uns quaranta quilòmetres de València capital. En aquest indret s'hi havia instal·lat la comissió nordamericana. La premsa publicà que fou un lloc molt concorregut i que *se han sacado muchas fotografias y vistas cinematográficas*. Hem vist que a la premsa s'anuncia l'exhibició d'un film de l'eclipsi rodat per un tal Cuesta. Si anem descartant els demés operadors que podem donar per segurs, es pot atribuir al valencià Antonio Cuesta, que ja havia començat a vincular-se al món del cinema amb filmacions de caire documental, com *El tribunal de las aguas*, rodat aquest mateix any, aquest film. La proximitat geogràfica és un element força raonable afegit a confirmar aquesta tesi.

Per últim, el fotògraf Napoleon també s'atribueix una filmació de les que va exhibir al seu propi cinema. Sabem amb tota certesa que la persona que filmava amb el nom de *Napoleon* era Santiago Feliu Fernández, nebot d'Emilio Fernández Tiffon, que llavors regentava encara el local de fotografia però era massa vell per carretejar un pesant aparell de filmació<sup>11</sup>. Es pot suposar que el jove Santiago Feliu, que

s'havia casat el 19 d'aquell mateix mes, va ser el qui filmà l'eclipsi des del Tibidabo.

Filmà, doncs, Chomón l'eclipsi? El que es pot afirmar, perquè així ho demostren totes les dades, que no fou autor del de Roquetes (Tortosa). També es pot afirmar que aquesta filmació no va suposar, pel que fa al cinema, un avenç rellevant, ja que molts altres cineastes i científics també aconseguiren filmacions del mateix eclipsi. La fotografia publicada al llibre<sup>12</sup> sobre la seva obra filmica, és igual a la de qualsevol de les moltes que s'imprimiren als diaris l'endemà, com la de *La Veu de Catalunya*, presa pel fotògraf J. De Font i de Boter. Els minuts de diferència que es donen com a referència de l'hora de filmació de l'eclipsi, no concorden amb les dades obtingudes de l'Observatori de Roquetes. Se sap que el 1905, sense conèixer la data concreta, traslladà la seva residència de Barcelona a París. Si encara estava a la ciutat, podria ser que sí que l'hagués filmat. Però, perquè cap cinema va exhibir un film d'un cineasta tan reconegut com era ja llavors Chomón?.

<sup>1</sup> El Correo Catalán, 30 d'agost de 1905

<sup>2</sup> id, 31 d'agost de 1905

<sup>3</sup> id, id.

<sup>4</sup> SGAE registre 2562

<sup>5</sup> id., registre 17.624

<sup>6</sup> González, Palmira, *Un siglo de cine español*, Cuadernos de la Academia, 1997

<sup>7</sup> La Veu de Catalunya, 2 de setembre de 1905

<sup>8</sup> Tharrats, Juan Gabriel, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Prensas Universitarias Zaragoza, 1988

<sup>9</sup> La Publicidad, dimecres 6 de setembre de 1905

<sup>10</sup> id, 1 de setembre de 1905

<sup>11</sup> Cinema Rescat, núm. 14, segons l'article de *la Nissaga dels Napoleon*, escrit per mi mateixa.

<sup>12</sup> op. Cit. Pàgina 78

Agraïments:

Maria Genesca, bibliotecària de l'Observatori de l'Ebre. Josep M. Codina, director de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. Albert Curto, director de l'Arxiu Comarcal de Tortosa. Ramon Benages, director de l'Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



# Del Marítim al Castillet. La família Font, precursora del cinema a Perpinyà

JOAN-FRANCESSC ESCRIBUOLA

La família Font fou la pionera en l'exhibició cinematogràfica a Perpinyà a principis del segle XX, era originària del barceloní barri de la Barceloneta i, per atzars de la vida, va anar a Perpinyà. Tot seguit en coneixerem la història, entrevistarem, per a Cinema Rescat, en Jaume Font, net del qui el 1911 hi creà el primer cine: el Cinema Castillet (al costat de l'emblemàtic Castillet, avui museu de les arts i tradicions catalanes), ell és el gerent de la societat familiar que gestiona els Cinemes-Font.

En demanar-li una entrevista hi accedeix de bon grat, és un home d'estil amable. Em dona *rendez-vous* al vaixell insígnia de la societat: els multicinemes Mega-Castillet: un complex d'oci amb cinemes, atraccions, bar i restaurant, situat a la sortida de Perpinyà vers Argelers de la Marenda.

És diumenge al matí i el cel està tapat, però la tramuntana amb la seva força en neteja els núvols, ara fa un sol esplèndid, però, l'aire és fred. Hi ha gent que ja fa cua, "fa pas calor avui!" es diuen entre ells, irònicament, tot protegint-se del fred i la veritat és que el vent és gèlid i

molest, però som al mes de gener i és normal, m'expliquen. Tot i mancar un quart d'hora per les 10.30h, hora en què els cinemes obren les portes per la sessió dominical, Jaume Font surt a rebre'm i em convida a entrar.

Quan passo pel *hall* que mena a les sales de projecció, tinc la sensació que sóc als estudis d'una productora de cinema i que les sales de projecció en són els platós. Quan pugem al seu despatx amb una imponent vista vers el Canigó, m'ho acabo de creure: sóc al despatx del director d'una *Major* de Hollywood.

Abans de començar l'entrevista li parlo de Cinema Rescat i s'hi mostra molt interessat, potser aviat el tindrem entre nosaltres! I, ara ja, sense més preàmbuls, comencem l'entrevista còmodament asseguts, tot assaborint un deliciós cafè.

*Quins són els orígens de la família Font.*

Oh! Els nostres orígens?... cal anar a temps molt reculats, al menys, quatre segles enrera.

*Ep!, no cal pas anar tant lluny! parlem-me dels vostres orígens cinematogràfics.*

Vers els 1890, el meu besavi Joan Font tenia un cafè i diversos restaurants estil guingueta, al barceloní barri de la Barceloneta, hi treballava tota la família, inclòs, malgrat ser un adolescent, el seu fill gran, el meu avi, que també es deia Joan, que és qui després vindrà a Perpinyà.

*Sí, però, i el cinema?*

El cinema encara no era inventat, però el meu besavi ja feia temps que sentia una especial atracció pel món de les imatges en moviment, sabia que a París hi havia cafès on feien teatre òptic i com que era un home molt inquiet i fantasiós, se les enginyà per a construir, amb l'ajut del seu fill, un giny mecànic tipus praxinoscopi per a crear la sensació de moviment i el resultat fou autèntic pre-cinema!, que projectava dins una petita sala a l'interior del seu cafè.

*Això sí que és vocació! i, com va ser que van conèixer els germans Lumière?*

El 14 de desembre de 1896, August i Louis Lumière anaren a Barcelona a presentar el seu invent: *le cinématographe* i ho feren als



Joan Francesc Escribuela amb Jaume Font, al Mega-Castillet, de Perpinyà. Fotografia Nicolas Caudeville

estudis dels retratistes Napoleon, a la rambla Santa Mònica. Els dos Joans Font, pare i fill, se les van empescar per acudir-hi entre els convidats, l'avi llavors només tenia 14 anys,

*I, com els va influir aquest fet,?*

Doncs van quedar tant entusiasmats amb l'invent que tota la família va treballar intensament durant anys amb l'única obsessió de fer diners per a construir un cinema, i quan en van tenir prou van comprar un terreny a la plaça de la Barceloneta. El 1906 va obrir les portes el primer cinema del barri: el Marítim. Era l'època del cine-ma mut i de les pel·lícules de nitrat en blanc i negre.

*Si la família ja posseïa un cinema, per què l'avi Joan va partir a França?*

Vers el 1909, el besavi tenia tres fills de més de vint anys i el cinema no donava prou per alimentar-los a tots, eren temps de crisi econòmica i convulsions polítiques sota el regnat d'Alfons XIII: Setmana Tràgica, enfrontaments al Marroc, caiguda del govern Maura ... tot plegat un desastre. Aleshores, arribaven notícies que el cinema marxava molt millor a la terra dels seus inventors i el besavi decidí enviar-hi el fill més gran i l'únic que ja era casat, l'avi Joan, perquè hi cerqués una ciutat amb un terreny ideal per construir-hi un cinema.

*I, com va ser que va venir precisament a Perpinyà?*

Primer va anar a Marsella, era l'ideal francès de Barcelona a l'època, però no hi va trobar cap terreny que anés bé, després va anar a Lyon i no l'hi va agradar, no s'hi trobava bé; llavors va decidir baixar cap al Llenguadoc, primer a Montpeller, després a Beziers, Narbona ... res de res! Quan ja estava decebut, de retorn a casa descobreix a Perpinyà el Castillet!, antic baluard de defensa de les muralles de la ciutat acabades d'enderrocar. El resultat és que hi ha un terreny ideal per edificar. Aleshores ho fa fer saber al seu pare i compren el terreny. Decideixen que el cinema també es dirà, Castillet.



La Bandera catalana ondeja tot temps sobre el cim del Castillet.

*Quin any es va inaugurar el Castillet?*

El set de novembre de 1911, Joan Font amb només 28 anys, obre el primer cinema de la història de Perpinyà. Diuen les cròniques de l'època que la inauguració fou tot un èxit, era el local més gran d'espectacles amb què comptava la ciutat.

*Després del Castillet van haver-hi més cinemes?*

I tant que sí, la dona de l'avi, l'avia Mercè, tenia una gran intuïció pels negocis i sempre li deia que invertís en un nou cinema. Un cop va tenir pagat el Castillet li va dir: "Font, cal que facis un segon cinema" i quan ja el va tenir pagat li va tornar a dir: "Font, cal que facis un tercer cinema" i així, successivament, sempre va estar construint nous cinemes. En va arribar a tenir quatre: el Castillet; el Nouveau Théâtre, a la plaça Catalunya; le Família, prop del Castillet i el Capitol, al barri de St Jaume.

*M'han dit que el vostre avi no solament projectava cinema, sinó que també en feia.*

Certament, un dels seus grans èxits va ser filmar els esdeveniments dels pobles del Rosselló i projectar-los després en els seus cinemes, el resultat era que la gent hi acudia en massa a veure's. Succeí una vegada que una filla del rei Alfons XIII vingué a passar l'estiu a Vernet dels Banys i ell, se'n va assabentar, agafà la càmera i va fer un reportatge de la Infanta passejant pels jardins del balneari, va ser tot un èxit. Inclòs el rei li va enviar una carta de felicitació.

*Tinc entès que l'Institut Jean Vigo l'hi ha dedicat una sala.*

Sí, és veritat, a l'entrada de l'Institut hi ha una placa que diu: "Salle Joan Font, pionnier du cinéma et de l'exploitation cinématographique a Perpignan, musée exposition". Hi ha una exposició permanent d'aparells de cinema, pel·lícules, affiches i documents que pertanyeren a l'avi.



Institut Jean Vigo

*I, quan es va jubilar?*

Va romandre actiu fins els 70 anys, llavors va decidir donar el relleu al meu pare Antoine i al meu oncle Pierre, però malgrat això, va seguir de prop tots els esdeveniments fins el mateix dia del seu decés, el 21 de mars de 1977.

*I el vostre pare, va introduir novetats a la societat?*

Ell va voler donar un nou impuls als cinemes fent-hi altres activitats, així va ser com en el Nouveau Théâtre s'hi van fer actuacions musicals, amb cantants de prestigi com Charles Trenet, Jaques Brel, Halliday, Jordi Barre ... i les Galas Karsenty Herbert.



Detall de la marquesina d'entrada al Cinema Castillet

*I vós, quan vàreu prendre el comandament?*

Després del decés del pare l'any 1994, la meua germana Elvira i jo vàrem prendre la direcció dels Cinemes-Font, de fet, ja hi treballàvem de feia temps. Demà, espero que els nostres fills segueixin les empremtes de l'avi Font.

*Diu la llegenda que a l'època del porno us vàreu fer d'or?*

Boh! No n'hi ha per tant! De fet el fenomen del porno es va donar per tota França, però, sobretot, per mor de la censura espanyola, al sud: Biarritz, Bayona, Irun, Perpinyà ..., a París, per exemple, *Emmanuel-le* restà en cartell tres anys, per tant, els parisencs són com tothom. Nosaltres vàrem construir unes minisales especialitzades només en aquest tipus de cinema i en el Castillet no n'hi vàrem fer mai, l'avi li devia tant a aquest cinema que li semblava una traïció fer-hi aquesta mena de pel·lícules, fou l'única sala que resta tot el temps en programació normal.

*Con heu viscut la crisi de cinema i la competència?*

A la dècada dels vuitanta hi va haver una crisi molt forta en el sector per mor del vídeo domèstic, va caldre adaptar-se als nous temps reconvertint els cinemes en multisales per tal de rendabilitzar-ne l'espai i oferir el màxim d'estre-

nes possibles. Vàrem convertir el cinema Paris en dues sales, vàrem comprar a la competència els cinemes Rive Gauche i el Centesimal. El Casti-llet es reconvertí en vuit sales, esdevenint així els primers en l'exhibició cinematogràfica al departament dels Pirineus Orientals, però l'any 2000 va arribar la multinacional francesa CGR amb un gran multicinema prop de l'aeroport de Perpinyà, va caldre reaccionar ràpid per no perdre l'hegemonia del mercat, per això ara acabem d'inaugurar el nou vaixell insígnia de la família, el Mega-Castillet, amb deu sales, dues de grans, dues de mitjanes i sis de petites, equipades totes amb la última tecnologia i comoditat.



El Mega-Castillet de nit

*Per acabar, parlem d'allò que tenim en comú la Catalunya Nord i la Sud, el català. És que en feu de cinema en català?*

I tant que sí, hem passat pel·lícules de Ventura Pons, Francesc Bellmunt, Isabel Coixet i Marc Recha entre d'altres, ara precisament signarem un conveni amb la Generalitat pel qual ens comprometem a passar cada mes una pel·lícula comercial doblada al català, començarem amb *Harry Potter*, així els nins i nines escolaritzats en català podran veure pel·lícules amb llur idioma.

Estaria hores parlant de cinema amb Jaume Font però el temps s'ha acabat, he de tornar a Barcelona, em resta però, la satisfacció d'haver conegut una bella història d'amor i passió, la de la família Font vers el cinema. Per molts anys!

Fotografies  
Joan-Francesc Escrihuela "janfran"

Laboratorio Cinematográfico

Tu película no se merece menos

Your film deserves nothing less

Cinematographic Laboratory

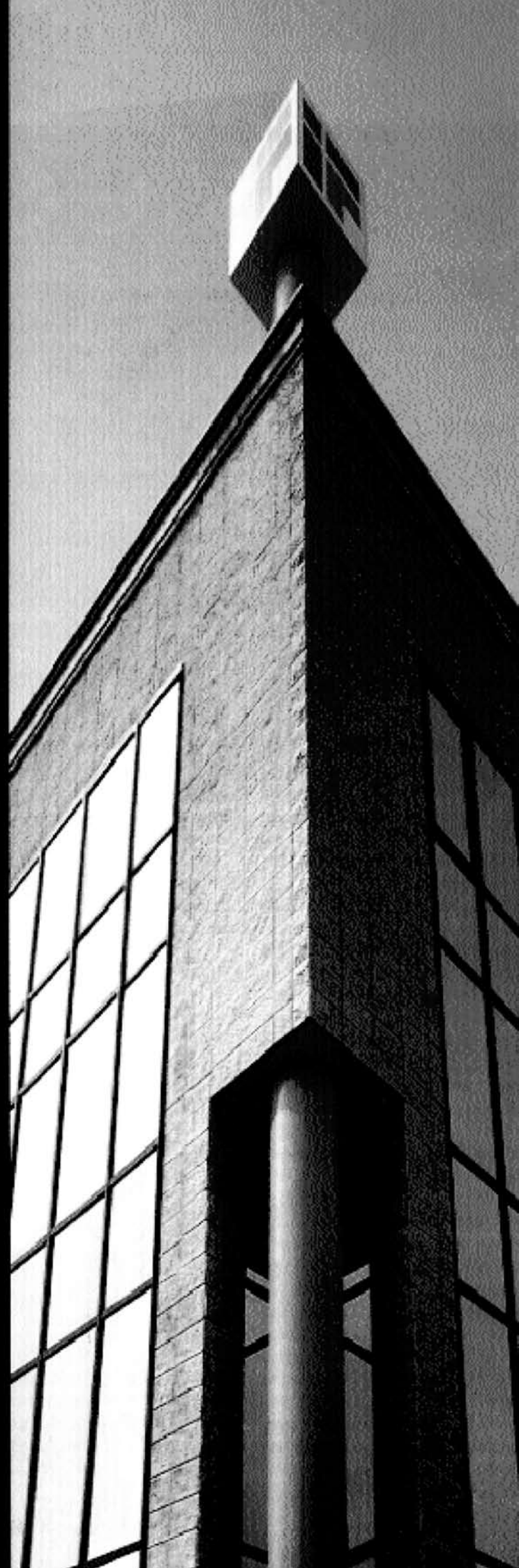
- Revelado de 35mm, 16 y Super 16 en color y blanco y negro.
- Registro de sonido Dolby Digital SRD, Sony-SDDS y DTS.
- Telecine, edición on/off line, tiraje de copias y sala de proyección.

- 35, 16 and Super 16mm. developing in colour and black and white.
- Dolby Digital SRD, Sony SDDS and DTS recording.
- Telecine, on/off line editing, copies and projection room.

 **IMAGE  
FILM**

07 DAPME 1-3 POL IND GRAN VIA SUR 08908

HOSPITALET - BARCELONA - SPAIN





# El Cine Nic, cinema de gènere

JORDI TOMAS I FREIXA

La recent presentació d'un nou model de projector Nic, promogut per la productora barcelonina Cromosoma, ha significat la reaparició d'una joguina que durant més de quatre dècades (del 1931 al 1974) va ser objecte de desig i d'entreteniment per part de la mainada.

Aquest aparell és -preu a banda- la materialització del projector ideal (sòlid, lluminós) que haurien desitjat tots els usuaris dels projectors de la primera època. Un projector luxós que ha estat rebut amb complaença, especialment, per nostàlgics i col·leccionistes.

La iniciativa de Cromosoma deixa palesa la vigència del Cine Nic, no ja des del punt de vista de la seva utilitat i acceptació com a joguina (certament qüestionable a l'època del DVD), sinó per l'interès i la fascinació que encara avui exerceix sobre els aficionats al cinema.

L'aparició del cinema Nic es remunta als anys anteriors a la guerra civil. A partir de 1930, després de la implantació del cinema sonor, van aparèixer les primeres joguines cinematogràfiques fabricades a Catalunya i al País Valencià. A Barcelona, els germans Nicolau Griñó, propietaris d'una indústria de joguines, van crear el Cine Nic, una joguina que faria fortuna a diversos països del món. La marca NIC prenia les tres primeres lletres de cognom dels seus creadors

El primer projector va quedar inscrit al Registre de Patents el dia 11 de maig de 1931. L'aparell estava basat, probablement, en els vidres en moviment per a llanterna. En la pel·lícula, de paper translúcid, hi figuraven dues bandes de dibuixos en paral·lel, només diferenciades per la posició de les parts animades de cada figura. El projector disposava de dos objectius, un per a cada banda de dibuixos, que s'anaven obrint i tancant alternativament amb un procediment d'obturació. Una maneta combinava simultàniament el moviment de desplaçament horitzontal de la pel·lícula i l'accionament de l'obturador.

L'any 1933, tan sols dos anys després de l'aparició del primer projector, els germans Nicolau va patentar un dispositiu per convertir-lo en sonor. El procediment consistia en un petit gramòfon

que reproduïa, amb una certa sincronia amb les imatges, el contingut (comentari i música) d'un petit disc de 16,5 mm de diàmetre. Posteriorment van aparèixer projectors amb el sistema sonor incorporat.

A partir dels anys quaranta l'èxit del cine Nic va resultar esclatant. Durant l'època nadalenca, els botiguers de joguines feien cua davant la fàbrica dels germans Nicolau per proveir-se d'aparells per a Reis. La factoria Nic, en plena etapa expansionista, va introduir progressivament al mercat nous tipus de projectors fins a totalitzar, al final de la seva història l'any 1974, una vintena de models diferents.

Entre els aparells més singulars, a banda dels sonors, es poden citar el Reflex Nic, el TV Nic (amb projecció interna, simulant un aparell de televisió), el Nic Electromàtic (l'únic que era accionat elèctricament), el Super Nic Souvenir (pintat de groc i vermell perquè anava destinat al turisme)

L'èxit del Cine Nic es va fonamentar bàsicament en dos factors: uns projectors econòmics (el primer model costava 16 pessetes) de maneig extraordinàriament senzill i un extens catàleg de pel·lícules, que s'ampliava regularment i renovava la il·lusió per la màgica joguina.

La resolució gràfica de les pel·lícules es caracteritzava per un tipus de dibuix molt simplificat però, a la vegada, extraordinàriament expressiu. Les de la primera època eren acolorides manualment, la qual cosa els conferia un encant i una frescor extraordinaris. Fins a mitjans dels anys quaranta, l'autor dels dibuixos de pràcticament totes les pel·lícules, fou Ramon Nicolau Griñó, un dels creadors del Cine Nic. L'any 1946 el va substituir el seu nebot Tomàs Nicolau Araque.

Pel que fa referència al que podríem denominar resolució cinematogràfica, l'adequada selecció dels elements mòbils dels dibuixos contribuïa a potenciar la sensació de moviment. Les pel·lícules s'enriquien amb efectes de travelling molt aconseguits, produïts pel desplaçament horitzontal de les pel·lícules. Quant als guions, una intel·ligent utilització de l'el·lipsi permetia la condensació de les històries sense



TEMES

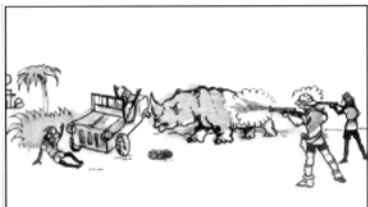
perjudicar la seva comprensibilitat. S'utilitzaven també els intertítols, molt breus, com a recurs narratiu. Tomàs Nicolau Griñó, un altre dels creadors del NIC, tingué cura de la confecció dels guions literaris fins ben entrats els anys quaranta.

En el catàleg del Cine Nic cal distingir entre les pel·lícules de creació pròpia i les adaptacions de produccions de dibuixos animats professionals (curts de la sèrie Popeye, de Fleischer; curts i llargmetratges de Disney; el primer llargmetratge europeu d'animació *Garbancito de la Mancha*, d'Artur Moreno). De l'anàlisi de les pel·lícules del primer apartat se'n desprèn el descobriment d'un univers molt singular, impregnat d'humor i fantasia i configurat per una sèrie d'històries inventades o extretes de contes i faules populars. Algunes, protagonitzades per personatges de pròpia

creació (Miau, Nikito, Tom el cowboy ...) Aprofundint en l'anàlisi, es pot constatar l'existència d'una gran diversitat de gèneres. Si bé és cert que el Cine Nic, per la seva naturalesa, cal adscriure'l dintre de l'apartat de l'animació, a través d'aquesta disciplina fluïen, des del punt de vista dels seus continguts, tot un ventall de gèneres cinematogràfics.

Es presenten, a tall d'exemple, una sèrie de pel·lícules Nic, cadascuna de les quals pertany a un gènere diferent. És possible que aquesta mostra pugui semblar excessiva i, potser fins i tot, pueril atenent la condició de joguina del Cine Nic, però no cal oblidar que, en els anys grisos de la postguerra, la seva pantalla va significar per als infants una petita esclatxa oberta a la llum i a la fantasia.

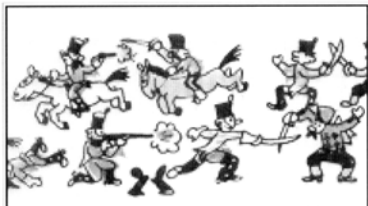
#### AVENTURES



#### *Cazando fieras*

Petita crònica d'un safari, amb la corresponent successió d'episodis de captura i caça d'animals: l'apressament d'un hipopòtam i l'abatiment d'un lleó i un ferotge rinoceront

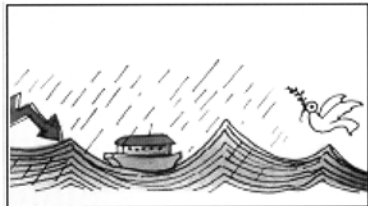
#### BÈL·LIC



#### *El soldadito*

Un noi amb afeccions militaristes és convidat a allistar-se a l'exercit. Armat amb una espasa, que ell mateix construeix a la forja del ferrer del poble, s'incorpora a una unitat militar i participa en una batalla. Pel seu valent comportament rep una condecoració i en retornar a casa és rebut com un heroi

#### BÍBLIC



#### *El arca de Noé*

Adaptació d'una de les històries més famoses de l'Antic Testament, segons la qual, Noè va construir una arca per albergar una parella de cada espècie animal, per a salvar-les de les pluges torrencials que arrasaren la terra durant quaranta dies

#### COMÈDIA BURLESCA



#### *El vagabundo*

Charlot, el protagonista d'aquesta pel·lícula, s'aixeca pel mati després d'haver dormit al ras. La gana l'obliga a buscar solucions per omplir l'estómac. Intenta, sense èxit, capturar un ànec i apoderar-se dels ous d'un niu d'ocells. Però finalment, mitjançant un enginyós sistema, aconsegueix pescar dos peixos que li permetran treure el ventre de pena

#### COMÈDIA ROMÀNTICA

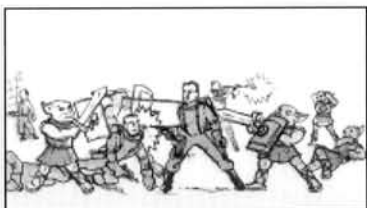


#### *Miau enamorado*

Miau s'enamora de la seva veïna, una rateta que correspon els seus sentiments. La parella va al cinema i assisteix a una projecció de *La rateta que escombrava l'escaleta*. Miau queda molt impressionat pel final tan cruel del conte i en prova d'amor li promet a la seva parella que només menjarà peix. La pel·lícula es clou amb Miau mostrant a la rateta uns peixos que ell mateix ha pescat.

#### TEMES

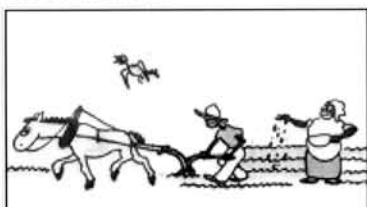
## CIÈNCIA FICCIÓ



### *Objetivo: Planeta K-10*

Una expedició emprèn un viatge al planeta K-10. En arribar a destí els astronautes són atacats per una bèstia ferotge a qui aconsegueixen abatre després d'una lluita aferrissada. Posteriorment, sofreixen una escomesa del nadius (uns personatges molt estranys) de la que poden escapar-se gràcies al seu armament més sofisticat. De retorn a la terra, informen els seus superiors sobre el resultat del viatge.

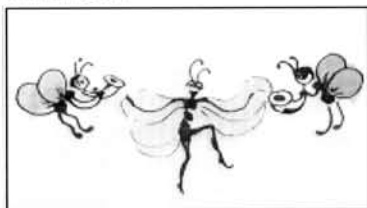
## DOCUMENTAL



### *El algodón*

La pel·lícula s'inicia amb la sembra del cotó i segueix amb les labors de recol·lecció i embalatge. Després, el cotó es transporta a diverses parts del món, destinat a les indústries tèxtils. Es mostren els processos industrials de filar, teixir i tenyir i finalment, el de la confecció artesana de les peces de vestir.

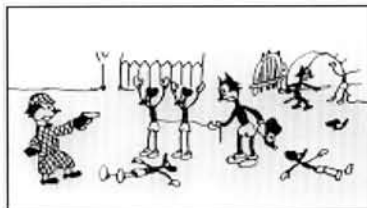
## FANTASIA



### *La primavera*

Una visió poètica de l'estació primaveral amb unes imatges plenes de fantasia i musicalitat. Un referent d'aquesta pel·lícula el podem trobar en les famoses *Silly Symphony* de Walt Disney en las que, probablement, està inspirada.

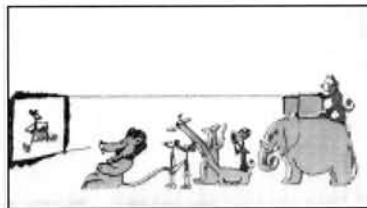
## POLICIAC



### *Miau detective*

Una escamot de ratolins efectua un robatori en una fàbrica de formatges. L'amo de l'empresa requereix els serveis de Miau -que en aquesta pel·lícula exerceix de detectiu- perquè atrapi els lladres. En el transcurs de les seves investigacions és capturat pels malfactors, però els seus amics, disfressats de ratolins, aconsegueixen rescatar-lo. Després, Miau dirigeix, amb èxit, l'operació de captura dels autors del robatori i és felicitat per l'amo de l'empresa de formatges

## PUBLICITARI



### *El león triste*

Els súbdits del rei lleó estan preocupats perquè el monarca ha perdut el somriure i resta trist i deprimat. Tothom s'esmerça per retornar-li l'alegria però tots els esforços resulten inútils. Un dia, Miau arriba al reialme del lleó trist i assegura que és portador de la solució pel seu problema. Amb el "suport" d'un elefant, que s'erigeix en taula de projeccions, organitza una sessió de Cine Nic que guareix al monarca de la seva malenconia. (La pel·lícula és un espot publicitari del propi Cine Nic)

## TERROR



### *La bruja*

Adaptació del conte dels germans Grimm *Hansel i Gretel*. Relata la història de dos germans abandonats al bosc, que acaben en poder d'una bruixa maligna, de la qual aconsegueixen alliberar-se gràcies al seu enginy.

## WESTERN



### *Tom el cowboy*

Un grup de facinerosos assalta una diligència per robar als seus ocupants. Tom el cowboy, que ha presenciat l'acció amagat darrera un arbre, acudeix ràpidament a una caserna per denunciar els fets. Un grup de soldats s'enfronta als autors de l'atracament i amb la col·laboració de Tom el cowboy aconsegueix reduir-los i alliberar als passatgers de la diligència.

## TEMES

# La conservació i restauració dels cartells de cinema

MARIA BAGUR COLL  
MARGARIDA BARTOLOMÉ VIDAL

Restauradores de paper i obra gràfica

I.

Dins del conjunt del patrimoni cinematogràfic, els cartells de cinema ocupen un lloc secundari en relació als films, però, en canvi, el seu interès va més enllà del fet cinematogràfic, ja que representen una de les fonts bàsiques per a la història del cartellisme i del grafisme. I per a la història de la cinematografia, sobretot pel que fa a la primera època: sovint els cartells proporcionen informacions sobre films desapareguts, dels quals en són gairebé l'única font disponible. També els cartells representen una guia imprescindible a fi de veure l'evolució de l'impacte social i de la significació dels films per al gran públic. Així, per exemple, és probable que l'adscripció d'una pel·lícula a un gènere cinematogràfic i, fins i tot, l'estructura més o menys estable dels "gèneres", depengui de la publicitat de les productores a través dels cartells.

El cartell cinematogràfic es situa en la tradició del cartellisme com a forma de publicitat, iniciada per Jules Chéret (1836-1932), el qual va aplicar, a la segona meitat del segle XIX, la tècnica de la *cromolitografia* a la producció industrial de cartells de gran format. La *cromolitografia* va representar la culminació d'un llarg procés de recerca per realitzar gravats en color, de la qual Godefroy Engelmann (1788-1839) en va patentar el nom, el 1837, i consisteix en obtenir un gravat en color mitjançant pedres litogràfiques, cadascuna de les quals aporta un color diferent i la seva superposició dóna la reproducció final.

La combinació de grafisme i tipografia, amb la

inclusió d'elements de text afegits al dibuix, donen forma al cartell modern, que es desenvolupa paral·lelament a les noves formes d'arts visuals i que sovint esdevé, ell mateix, expressió artística important, com per exemple en el cas dels cartells del *Moulin Rouge*, de Toulouse-Lautrec. Per això no es estrany que la utilització dels cartells es donés sobretot en l'àmbit de l'espectacle i, com és lògic, també del cinema.

En el cas de Catalunya, és sabut que hi ha una

llarga tradició de cartellisme tant publicitari, com polític. En el primer cas són coneguts els cartells de la tradició modernista i d'*art nouveau*, i en el segon els generats durant la república i la guerra civil. Pel que fa als cartells de cinema, hi ha un fons molt important a diversos centres i a col·leccions privades. Pel que sabem, només a la Biblioteca de Cinema Delmiro de Caralt (BCDC) s'hi guarden més de mil cartells, els primers de començaments del segle XX, de gran valor històric i de gran qualitat estètica. Aquests cartells són, la majoria, del format estàndard entre nosaltres: 70 x 100 cm.



II.

Des del punt de vista del restaurador, el cartell de cinema presenta algunes característiques específiques:

1. El suport dels cartells és, en la immensa majoria dels casos, de paper, com tothom sap. Però aquest paper, a diferència dels papers d'impressió antics, que eren de fibres vegetals de lli o

TEMES



cotó, conté una gran quantitat de *lignina*, ja que la pasta s'obté de la fusta. Això fa que el pas del temps el faci especialment fràgil, per la progressiva degradació físico-mecànica dels components moleculars de les fibres, especialment carbó, hidrogen i oxigen. Aquesta degradació per oxidació es manifesta en un esgrogueïment i enfosquiment generalitzat i en un augment de l'acidesa, afavorit per la presència d'altres elements emprats en els encolats i apests de la preparació del paper, a més d'una gran sensibilitat a la humitat.

2. La grandària del cartell és una font indirecta de patologies i un repte específic per a la restauració. És habitual que degut al seu format gran molts dels cartells de cinema s'hagin guardat doblats en plecs. Cadascun d'aquests plecs, amb el temps, quan es vol desplegar de nou el cartell, esdevé un estrip, una línia de trencament. I, malauradament, algunes de les formes amb què moltes vegades s'han volgut reparar, de forma domèstica i voluntariosa, alguns d'aquest estrips, com l'ús d'adhesius o la superposició de reforços de paper i a vegades de teixit, no fan més que incrementar el problema de la seva conservació afegint-hi els problemes derivats de l'oxidació i degradació dels adhesius utilitzats, que acaben afectant les fibres del mateix suport, en forma de taques, de difícil restauració. Les tires autoadhesives tipus "celo" són especialment nocius per a la conservació del paper.

3. El caràcter públic del cartell, que implica la seva exposició prolongada a la llum, implica una inevitable i irreversible degradació dels colors i el ja esmentat esgrogueïment del paper, fets que són en gran part irreversibles. Però en molts de casos la forma d'exposició i fixació sobre altres suports, com xinxetes, coles, grapes, etc. introdueixen factors afegits a la potencial degradació. És clar que en la gran majoria dels casos els cartells de cinema eren, i són, emprats com a

material fungible, sense que es plantegés la seva conservació.

A més d'aquests factors, derivats de la funció pública del cartells de cinema, del seu format i del tipus de paper emprat, es podrien enumerar tot un repertori de factors externs que contribueixen a la presència de patologies diverses, comunes a tot tipus de paper:

- a) físico-químics: humitat, temperatura, il·luminació, contaminació atmosfèrica...
- b) biològics: fong, bacteris, insectes...
- c) per l'acció humana: brutícia, manca de cura en el maneig o en la conservació...
- d) accidentals: foc, inundacions...

Cadascun d'aquests factors té conseqüències específiques sobre el cartell, que no donarem en detall, atès el caràcter d'aquest article, però que exigeixen una intervenció restauradora adequada

a cada cas i patologia. Enumerarem només alguns dels criteris i procediments més utilitzats.

El primer criteri bàsic avui per a la restauració en general, i de paper en particular, és el de respectar el contingut de l'obra a restaurar. Això significa que si s'ha perdut una part, en el nostre cas, del dibuix o del text, no s'ha de procedir a reintegrar la part perduda, sinó només reintegrar el suport i dotar al conjunt del cartell la consistència necessària per a la seva conservació. Si en algun cas es considera convenient la reintegració del contingut, si és que es disposa d'un model fiable de l'estat original, aques-

ta reintegració s'haurà de fer sempre amb materials reversibles, que no hipotequin la possibilitat de revisar en el futur la intervenció restauradora realitzada.

Pel que fa als procediments, en primer lloc cal construir una bastida adequada a la grandària del cartell, per poder treballar adequadament les



diverses patologies. I aquest, que sembla un problema secundari, esdevé sovint un problema a tenir en compte per a la majoria de tallers de paper, que treballem habitualment amb materials de petit format (llibres, làmines, gravats convencionals). En segon lloc, cal procedir a tot un seguit de pràctiques concretes:

a) *eliminació d'elements adherits al suport*, com cintes adhesives, afegits, etc. amb dissolvents adequats. A vegades els cartells arriben enganxats a un altre suport, com cartró, fusta o teixit, que cal separar.

b) *neteja i sanejament*, per immersió o en sec, segons els casos, per tal d'eliminar la brutícia acumulada, per pols, fongs, monòxids, ... En aquests processos es procura dotar el paper de la flexibilitat perduda o donar-li la reserva alcalina adequada.

c) *reintegració* de les parts perdudes del suport, forats, estrips, etc., elaborant pasta de paper semblant a la original.

d) *laminació*, quan la debilitat del paper original és molt gran a vegades cal donar-li més consistència adherint un paper japó de gruix adient o, si es tracta de cartells molt grans, es pot adherir el cartell a un suport de tela neutra. Això pot ser especialment útil si el cartell ha d'estar exposat al públic.

e) finalment, es sotmet el cartell a procediments d'*allisat* i premsat.

Aquesta enumeració esquemàtica de procediments amaga molts altres detalls tècnics, però en qualsevol cas, el que és decisiu és que el futur d'aquests cartells, que es consideren importants pel nostre patrimoni cultural, depèn de les mesures de conservació que adoptin els responsables dels arxius i centres on estan dipositats. Per això és important enumerar, al final, algunes recomanacions bàsiques per a la conservació:

a) Mantenir les obres en un clima estable: una temperatura entre 18° i 25° i una HR entre 50 i 55 %, així evitarem deformacions del paper i el desenvolupament d'insectes i fongs.

b) Evitar una claror excessiva i directa: una il·luminació ambiental inferior a 50 luxos desaccelerará l'envelliment del paper.

c) Protegir de la contaminació de l'aire amb sistemes de filtratge adequats.



Poligon Industrial Can Pi de Vilaroch  
carrer Francesc Puig i Giralt, s/n  
08191 - Rubi (sud)  
Tel. 935.860.303 - Fax 935.872.041  
<http://www.polisistem.com>

**Laboratoris de duplicació industrial:**

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

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

# CINEMA RESCAT

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

ASSOCIACIÓ CATALANA PER A LA RECERCA I  
RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI CINEMATogràFIC

amb el suport de



socis protectors

Miquel Albert Alvarez Beiriu  
Advocat



Centre de Cultura Contemporània  
de Barcelona

FILMTEL

FILM & TELEVISION

IberAlp

IMAGE  
FILM

ISKRA



División Cine  
Profesional

Museu del Cinema  
Col·lecció Tomàs Mallol



parallel 40



Televisió de Catalunya

VIDEO MERCURY FILMS, S.A.

socis d'honor

Dr. Miquel Porter i Moix  
Joan Francesc de Lasa  
Tomàs Mallol i Deulofeu  
Manuel Fernández Martínez

membre de:

AEI. Association Européenne Inédits Charleroi/Bèlgica



Premio González-Sinde

IV edició - 2001

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

## QUÈ ÉS CINEMA RESCAT?

Una associació sense ànim de lucre, lliure i independent, formada per persones, empreses i entitats interessades en la recuperació i salvaguarda del patrimoni cinematogràfic, així com a divulgar la importància que aquest té com a document històric.

Per a complir aquest objectiu participem i col·laborem en diverses activitats i institucions d'arreu que comparteixen el mateix ideari. També desenvolupem una tasca pròpia, mitjançant jornades-debat, investigació, recerca i recuperació de films, així com la publicació semestral de la revista que teniu a les mans.

Fer-se soci de la nostra entitat comporta, a més, una sèrie d'avantatges com obtenir descomptes en el preu de les entrades a la Filmoteca de Catalunya, a Barcelona i a Tarragona, al Museu del Cinema de Girona i a la seva botiga i als cinemes Icaria.

## BUTLLETA D'ASSOCIACIÓ A CINEMA-RESCAT

Nom i cognoms \_\_\_\_\_

Domicili \_\_\_\_\_

C.P. - Població \_\_\_\_\_ telèfon \_\_\_\_\_

- Soci/a numerari/a (quota anual) 33,05 € Imports aprovats en assemblea per a  
 Soci/a numerari/a (quota semestral) 16,50 € l'any 2002. Cada any posterior, s'incre-  
 Soci/a protector/a (quota anual, mínim) 99,00 € mentarà la quota amb l'augment de l'IPC

Autoritzo a CINEMA-RESCAT per a que es carregui al meu compte l'import de l'opció triada

nom del banc/caixa \_\_\_\_\_

c.c.c. \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Data \_\_\_\_\_ Signatura \_\_\_\_\_

Envieu la butlleta omplena a: CINEMA RESCAT. c/Isaac Albéniz, 28. 08017-Barcelona



# Des de la junta ...

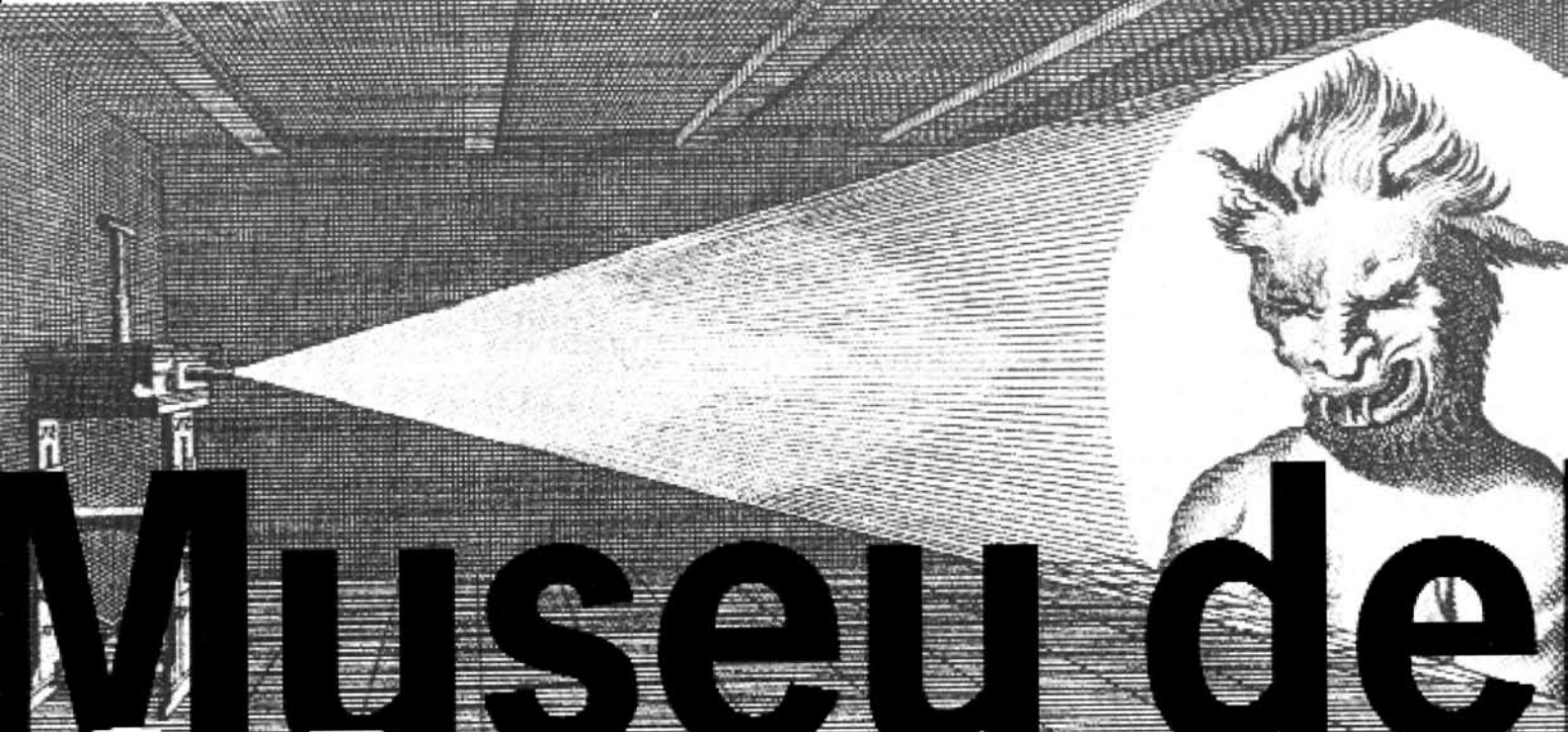
Fa uns mesos, Catalunya ha estrenat nou govern després de vint-i-tres anys de mandat d'un sol partit polític. Just fa uns pocs dies, s'ha materialitzat el relleu del director de l'Institut Català de les Indústries Culturals en la persona de Xavier Marcé que gestiona, entre d'altres entitats, la Filmoteca de Catalunya. Així mateix, s'ha nomenat la senyora Assumpta Bailac i Pugidellívol com a Directora General de Promoció Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Ara que encetem una nova etapa, és moment d'expressar desigs, de palesar el que la nostra associació, que té com a principals objectius la recerca, la recuperació i la difusió del patrimoni cinematogràfic, albira: que, encara que hom sap que el cinema és la darrera de les arts descobertes per la Humanitat, no sigui la darrera en rebre les atencions i recursos que necessita, ateses tant la fragilitat de l'obra creada com l'immens ús cultural que se'n fa.

És innegable que el cinema és indústria, però també ho és que la seva producció, des de la primitiva a la recent, forma part indiscutible del patrimoni documental del nostre país, de tal manera que la seva funció cavalca entre dues potes: la de la indústria i la del patrimoni. Aquesta característica fa que el tractament que caldria que rebés el cinema, fos contemplat des d'ambdues vessants. Per aquest motiu, bo i entenent la dificultat que es deriva de la conjuminació d'aquests dos factors, esperem amb anhel que els nous gestors de la cultura del nostre país, sàpiguen trobar, amb el rigor del científic i la imaginació d'un alquimista, la pedra filosofal que resolgui el dilema i que situï el cinema on desitjaríem veure'l.

Moltes persones que col·laboren en la tasca de la recuperació de patrimoni cinematogràfic, sobretot quan es tracta de films en formats subestàndards, senten una gran frustració quan saben, de vell antuvi, que aquells documents que dipositen o porten en nom d'altri a la Filmoteca, no se'n podrà fer ús documental prompte. Ara com ara, haurà d'esperar fins que algú aliè a ella - una productora, una entitat cultural o administrativa, un altre arxiu històric... - demostrï interès en el contingut de les seves imatges i es faci càrrec del copiat en material adequat. Però aquest fet es produeix de forma molt puntual, intervenint moltes vegades, afortunadament, l'atzar. Ara és l'hora de superar aquest sistema que, encara que ha permès treure a la llum imatges molt interessants, no pot perpetuar-se.

Per a que surti de l'atzucac en que es troba una part molt important del patrimoni cinematogràfic del nostre país, de la part de patrimoni que ja està recuperat, però no investigat ni restaurat, i per tant, no disponible per a ús cultural, cal que es tradueixin en fets l'estimació pel cinema, -que donem per segur que es té- amb el convenciment de que el patrimoni cinematogràfic necessita més recursos, humans i econòmics. Vosaltres podeu fer-ho. Feu-ho, sisplau, per a tots.



# Museu de Cinema

Col·lecció Tomàs Mallol

Tel. 972 412 777 museu\_cinema@ajgirona.org Sèquia, 1 17001 – **Girona**  
[www.museudelcinema.org](http://www.museudelcinema.org)

**el cinema** abans del cinema



# Històries d'un cel·luloide ranci (1<sup>a</sup> part)

MARIA DEL PILAR MENDOZA EGEA  
PEDRO NOGALES CÁRDENAS  
Unitat d'Investigació del Cinema de la URV

El 1955, l'*Escuela del Trabajo* -avui IES Baix Camp-, en el seu *Cine-Club Universitario* va fer una sessió especial per homenatjar als pioners del cinema no professional de Reus i a la vegada sorprendre als seus socis i conciutadans amb imatges antigues de la ciutat. En aquesta sessió es van projectar imatges del Reus de finals dels anys 20 filmades pel reusenc Antoni Martra i Badia. Al dia següent el *Diario Español* -avui Diari de Tarragona- anomenava la vetllada com a "Celuloide Rancio"<sup>1</sup>. Després d'aquell dia, aquestes imatges varen ésser arraconades i oblidades. Avui nosaltres volem explicar la història de la redescoberta d'aquell cel·luloide ranci.

La ingenuïtat d'uns llicenciats en Història de la Universitat Rovira i Virgili, que creien que fer la història del cinema a Reus era un treball de curs molt senzill -Reus mai va tenir cap productora cinematogràfica ni cap director important-, va donar lloc al naixement de la Unitat d'Investigació del Cinema de la Universitat Rovira i Virgili. El treball d'aquest equip d'investigadors va remoure la consciència dels reusencs i de les seves autoritats per treballar en la recuperació i conservació del seu patrimoni cinematogràfic, perquè moltes més generacions puguin veure imatges d'un Reus que creix i canvia amb el temps però sense perdre la seva identitat com a ciutat comercial i culturalment molt activa.

El descobriment d'un tresor cinematogràfic (diguem-li nitrats o filmació desconeguda) no és sempre fruit de la casualitat. Sempre existeix al darrere un llarg treball de recerca i investigació. El nostre treball es va desenvolupar per dos camins paral·lels: el buidatge hemerogràfic i el treball d'investigació oral.

Amb la investigació hemerogràfica centrada en els diaris de Reus de començaments de segle, vàrem poder reconstruir la història dels inicis del cinema a aquesta ciutat. Una història que pot semblar similar a la d'altres pobles, però que conté significatives sorpreses. Una d'aquestes, és que la primera projecció cinematogràfica al Camp de Tarragona no es fa a la capital de la província, Tarragona, sinó a la ciutat veïna que en aquell moment era una de les més importants de Catalunya.

Una segona sorpresa és la troballa de diverses referències de films documentals totalment desconeguts rodats a la ciutat.

L'última gran sorpresa va ser descobrir alguns pioners del cinema en aquestes terres que cap llibre d'història esmentava. Un d'aquests pioners és Antoni Martra i Solé. Nascut al 1874 va treballar a uns laboratoris farmacèutics fins que a finals del segle XIX instal·là una drogueria que serà un important nucli pels afeccionats a la fotografia. El 1906, amb un soci, Tomas Codina, crea el primer cinematògraf estable de la ciutat, la Sala Reus. La inauguració d'aquest cinematògraf es fa amb una sessió que conté el film local *La procesión del domingo de Ramos* a la ciutat. En aquell mateix any estrena un nou film sobre Reus *Panorama Plaza Prim*.

El 1908 estrena *Carnaval de Reus*. Aquest és un any de canvis. La nova llei contra incendis obliga a tancar la barraca de cinema estable que tenien



*Carnaval de Reus, 1908*

a l'actual plaça de la Llibertat i, no sense protestes i resistència, s'han de traslladar a un nou local molt més segur (un edifici d'obra) construït al raval de Santa Anna. Amb el temps aquest serà el cinema popular de la ciutat mentre que l'altre cinema important de la ciutat, el Kursaal, era el cinema de la burgesia benestant de la ciutat -per cert edificat a l'antic lloc on es trobava l'antiga barraca de la Sala Reus-. El pas del temps també farà que Antoni Martra i Badia abandoni el negoci de les sales de cinema i es dediqui a la seva tenda, mentre que el seu fill, nascut al 1905, serà representant de la Fox, encara que als anys 60 porti un parell de locals als pobles propers.

El 1929, tot i haver deixat la gestió de la Sala Reus, Antoni Martra i Badia torna a estar vinculat al món del cinema. Aquesta vinculació ve donada per la seva afició a la fotografia i al cinema i al seu amor a la ciutat. La causa d'aquest afer s'ha de situar al 1925. En aquell any Reus celebra l'*Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura* i per aquest motiu apareixen a la ciutat dos personatges (un operador i un agent comercial) vinculats a la productora Emerita Films que volen rodar un documental sobre la ciutat. Per portar-lo a terme demanen ajut econòmic als comerços de la ciutat. El 14 de novembre s'estrena al Teatre Bartrina. El documental, segons les referències que es tenen <sup>2</sup>, constava de dues parts:

#### "La Ciudad"

*Vistas generales [una vista general y del campario].-Panoramas de los alrededores.- Principales vías comerciales.- Calle de Monterols.- Calle Llovera.- Calle Castelar.- Arrabal de Jesús.- Calle San Juan.- Arrabal de Santa Ana.- Plaza Prim.- Mercado.- Plaza de la Constitución.- Partido de Fútbol.- Salida de Misa del templo de San Pedro.- Ermita de Misericordia.*

#### La Exposición

*Llegada del Capitán General de la Región.- Recepción en el Ayuntamiento por las Autoridades.- La Estación Enológica.- Inauguración de la Exposición.- Algunas instalaciones interesantes.- El público en el recinto a la hora del vermouth".*

Aquest documental va provocar diverses crítiques <sup>3</sup> per la seva mala qualitat fotogràfica i l'absència de certs edificis importants per la ciutat. Això provoca un descontent general entre els ganxets (reusencs de soca-rel) i impulsa el projecte d'Antoni Martra i Amadeu Vallveny <sup>4</sup> de fer un reportatge sobre la ciutat que mostrés realment com era. El resultat es va presentar al públic, el 21 de desembre de 1929, en el Teatre Bartrina i es va titular *Reus, sus fiestas y monu-*



*Reus, sus fiestas y monumentos, Antoni Martra i Amadeu Valveny, 1929*

*mentos.* El diari <sup>5</sup> parlava de 1600 metres on es veien "vistas de la població, el Corpus con su procesión, gigantes y tronada; procesiones de Semana Santa; playas de Salou; salida de misa mayor; escenas de las últimas fiestas". Un magnífic reportatge que va ser un gran èxit, segons diversos dietaris de l'època.

Cinc anys després, el 1934, filma la boda del seu fill i el 1939, acabada la Guerra Civil, un 15 de desembre, moria a la ciutat de Reus. El seu fill continua amb la tenda i amb l'afició per la fotografia i el cinema, al que es dedica també professionalment.

Amb això tornem a la projecció de 1955 a l'*Escuela del Trabajo* on es recuperava el film després de 21 anys sense projectar-se a la ciutat. Varen passar uns altres 40 anys, perquè algú es tornés a interessar per aquella filmació i per totes les altres que hem comentat, atribuïdes a Antoni Martra i Badia.

Després de descobrir aquesta història vàrem començar la nostra recerca oral al 1994, amb Antoni Martra i Solé (el nét d'aquell pioner reusenc del cinema). El nostre objectiu era recuperar la història del cinema reusenc i els seus films. Ell va trencar la tradició familiar de





*Reus, sus fiestas y monumentos*, Antoni Martra i Amadeu Valveny, 1929

dedicació a la fotografia i es va dedicar al negoci dels transports. El que no va canviar va ser la seva tradició botiguera de tot fill de família benestant reusenca i el seu amor per la ciutat de Reus i tot el que representa. Aquest sentiment reusenquista el va portar a col·laborar en la nostra tasca proporcionant-nos tot el material cinematogràfic que conservava del seu pare (filmacions familiars i amateurs) i l'única filmació que ell creia que tenia del seu avi (la boda del seu fill al santuari de Misericòrdia el 1934).

Nosaltres coneixíem l'existència d'altres filmacions que atribuïem al seu avi, però el seu net afirmava que el seu pare havia donat aquestes

filmacions al Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, però allí no els constava cap entrada. Per tant, vàrem donar per desapareguts tots aquests films.

Llavors, el senyor Antoni Martra i Solé es traslladava, ell i la seva empresa, fora de Reus. Aquest canvis portarien bones notícies per a nosaltres. El setembre del 2003 ens trucava per dir-nos que havia trobat una sèrie de llaunes en una habitació de l'antic magatzem de la seva empresa i volia que les reviséssim per si ens interessaven.

En arribar-hi vam trobar les llaunes en molt mal estat de conservació, perquè algunes d'elles, a més de la humitat, havien estat afectades per l'aigua. Mentre inspeccionàvem les llaunes imaginàvem amb el senyor Martra què podien contenir aquelles pel·lícules, si filmacions professionals o bé les antigues filmacions del seu avi. Ell estava convençut que només trobaríem films professionals.

El fons recollit tenia 19 rotlles de 35 mm, tots ells nitrats, 5 rotlles de 8 mm, 2 rotlles de 9,5 mm i 1 rotlle de 16 mm. Un primer cop d'ull ens va portar a pensar que no hi havia res interessant, però una de les etiquetes cridà la nostra atenció, "Carnaval 1908". Llavors pensarem que es podia tractar de la filmació d'Antoni Martra i Badia que havíem donat per desapareguda. Amb el nerviosisme de les grans ocasions obrirem la llauna i una inspecció ocular als títols del començament confirmava les nostres hipòtesis: era el *Carnaval de Reus* de 1908. Però, per desgràcia, l'alegria d'aquest descobriment no va ser total. Tot seguit vàrem descobrir unes altres dues llaunes interessants però en molt mal estat de conservació. Va ser un cop dur, en una d'aquestes llaunes vàrem veure a contrallum que teníem a les mans el reportatge *Reus, sus fiestas y monumentos*. Només el segon rotlle semblava que es podria recuperar, ja que el primer estava enganxat.

Traslladats els films a l'Arxiu de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya les sorpreses continuaven. Semblava que el film *Carnaval de Reus* no va ser rodat per Antoni Martra i Badia, que era

**photo-stock**  
film-machines

 [www.janfran.com](http://www.janfran.com)

una filmació de Marró i Tarrés, segons es podia comprovar al títol. El 1908, aquest dos cineastes es van desplaçar a Reus, per filmar el que llavors era un dels carnivals més importants de Catalunya. La filmació va ser comprada per l'empresari de la Sala Reus per projectar-la en el seu cinema i va ser un dels grans èxits de l'any.

Així mateix la recuperació de la filmació de *Reus, sus fiestas y monumentos* ens permetia comprovar una hipòtesi que des de feia 10 anys estava oberta. Pensàvem que el senyor Antoni Martra i Badia va tallar part de la seva filmació (la part del santuari de Misericòrdia) per afegir-la a la filmació de la boda del seu fill. Encara que els rotlles trobats estan en molt mal estat, una visualització a contrallum d'aquest ens ha permès donar per bona aquesta hipòtesi. Ara podrem completar sencer aquest film.

El nostre petit tresor ha estat recuperat de la fosca habitació on estava oblidat, però el seu patiment no ha acabat. Ara comença la cursa per poder restaurar-lo i copiar-lo a un suport nou de preservació, i així visionar-lo i projectar-lo, perquè tothom en pugui gaudir. En aquesta cursa la col·laboració de diverses entitats per poder assumir els prop de 15.000 euros de pressupost del projecte és fonamental. Fins ara, aquest objectiu no s'ha assolit, només hem pogut obtenir una tercera part del pressupost gràcies a la col·laboració de l'Arxiu de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Canal Reus TV i la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Reus. Encara ens queda molt camí per recórrer, però aquesta serà una altra història que ens agradaria poder explicar més endavant en una segona part d'aquest article que parlarà del procés tècnic de recuperació d'aquestes joies, del contingut real de les mateixes i de la seva reestrena. Estem molt il·lusionats en què el projecte de recuperació d'aquests nitrats tinguin èxit. Així si en el futur veuen un article titulat *Històries d'un cel·luloide ranci (2a part)*, és que el nostre esforç haurà arribat a bon port, sinó haurem de lamentar una nova pèrdua pel patrimoni cinematogràfic català, pel fet que moltes institucions vegin més rentable la seva política de cara a la galeria, que el seu treball per la cultura i el patrimoni del nostre país.

<sup>1</sup> *Diario Español*, 25-II-1955.

<sup>2</sup> *Reus*, 13-XI-1925.

<sup>3</sup> v. articles al *Diario de Reus*, 17-XI-1925 i 18-XI-1925.

<sup>4</sup> Amadeu Valveny tenia llavors 32 anys i era un reconegut fotògraf reusenc que havia nascut el 1898.

<sup>5</sup> *Diario de Reus*, 21-XII-1929.



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 de  
llargmetratges, amb rebobinat

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

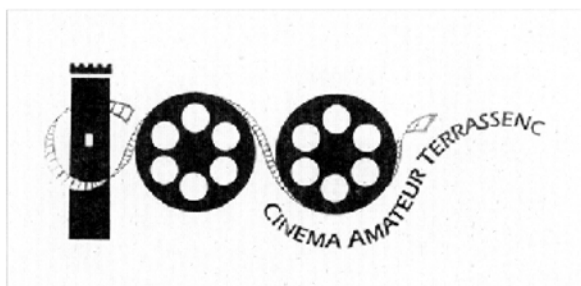
# La cinemateca del cinema amateur terrassenc

JORDI TOMÀS I FREIXA

## ANTECEDENTS

L'any 1995, amb motiu de la commemoració dels 100 anys del naixement del cinema, es va constituir a Terrassa l'anomenada Comissió del Centenari, amb el propòsit d'organitzar els actes de celebració de l'efemèride. Amb el suport del Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa i la col·laboració de diverses entitats locals, la Comissió va dissenyar un vast programa d'activitats que es portà a terme amb notable èxit.

Però en dissoldre's la primitiva Comissió del Centenari del Cinema, restava sobre la taula un dels seus projectes més ambiciosos: la creació de la Cinemateca del Cinema Amateur Terrassenc, que no havia prosperat per la seva pròpia complexitat i perquè eren prioritàries, per raons diverses, altres activitats. Més endavant, l'entesa d'un grup residual de la Comissió del Centenari amb el Coro Vell, va propiciar que la iniciativa rebés llum verda, coincidint precisament, l'any 1998, amb el 75 Aniversari del Cinema Amateur.



Per a fer possible la viabilitat del projecte des del punt de vista econòmic, era necessària la col·laboració d'algun estament disposat a fer-se càrrec del seu finançament. La proposta feta en aquest sentit a l'Ajuntament de la ciutat va merèixer una acollida favorable, ja que es valorà molt positivament el fet de preservar, amb la Cinemateca, una parcel·la molt important del patrimoni cultural terrassenc.

## JUSTIFICACIÓ DEL PROJECTE

Terrassa, una ciutat tradicionalment sensibilitzada pel fenomen cinematogràfic, ocupa un lloc destacat en la història del cinema no professional.

Des d'un principi van existir a la ciutat egarencia prestigiosos cineastes, autors de films importants guardonats en concursos nacionals i internacionals. Aquest fet -la destacada presència

terrassenc en el món del cinema no professional- seria una constant en el transcurs del temps. La tradicional afecció per la pràctica cinematogràfica, ben arrelada a la cultura local, propiciaria en cada moment el relleu generacional corresponent.

L'activitat de tots aquests realitzadors terrassencs ha fructificat en una obra cinematogràfica prou important, tant des del punt de vista quantitatiu com qualitatiu, com perquè fos mereixedora d'un intent de catalogació i preservació amb la creació de la Cinemateca del Cinema Amateur Terrassenc.

## CATALOGACIÓ DE FILMS. CRITERIS DE SELECCIÓ

Com a punt de partida per a la realització de la Cinemateca va procedir-se a la confecció d'un inventari dels millors films amateurs terrassencs de totes les èpoques.

Es va considerar convenient que la selecció del material filmic destinat a la Cinemateca s'establís segons criteris de valoració completament objectius. Per aquest motiu, es va optar per les qualificacions obtingudes pels films en els concursos de cinema amateur. Bàsicament, s'inclourien en la llista tots els films guardonats amb un primer o segon premi en certàmens nacionals o internacionals. Amb caràcter excepcional, s'hi incorporarien també amb la denominació d'Especial Qualitat algunes obres de vàlua reconeguda, per evitar que, pel fet de no haver-se presentat a concursos, quedessin injustament excloses.



Diaris, Joan Salvans, 1934

La catalogació de films, realitzada d'acord amb els criteris prefixats, va quedar recollida en una base de dades formada pels següents camps: títol del film, any de realització, autor/s, durada, format, gènere, fotografia (blanc i negre o color), guardó (qualsevol dels premis obtinguts que l'acredités per figurar en la llista), crítica (dades de la publicació en la qual apareix una crítica del film) i fotografia (dades de la publicació en què es pot veure una fotografia del film).

### CARACTERÍSTIQUES DEL PROJECTE

El projecte es pot sintetitzar dient que preveia realitzar la transferència a vídeo digital dels 135 films (37 del format de 8 mm i súper 8 mm; 5 del de 9,5 mm; 85 del de 16 mm i 8 de vídeo) que inicialment, figuraven en el catàleg, corresponents a una trentena d'autors locals.

D'acord amb el conveni establert amb l'Ajuntament de Terrassa, les còpies *master* en vídeo digital quedarien dipositades al Museu d'Història de la Ciutat i una còpia en VHS a la Biblioteca Central de Terrassa. També es lliurarien còpies en VHS als autors o als seus representants i a la Secció de Cinema i Vídeo de la S.C. Joventut Terrassenca.

### REALITZACIÓ DEL PROJECTE. BALANÇ DEFINITIU

El dia 17 de juny de 1999, es va fer la presentació del projecte mitjançant una roda de premsa celebrada al Coro Vell i al cap de mig any s'iniciaven les transferències a vídeo de les pel·lícules dels anys trenta. El 2 de maig de 2000 tingué lloc l'acte de lliurament a la Biblioteca Central de 12 films, agrupats en 4 vídeos, corresponents a la primera generació (període 1933/1945). El 14 de juny de 2001 es lliuraren els films de la segona generació (període 1946/1959), un total de 34 englobats en 8 vídeos. Els films de la tercera generació, realitzats a partir de 1963, totalitzen 81 títols distribuïts en 20 vídeos. L'acte de lliurament a la Biblioteca Central fou el dia 31 de març de 2003.

Amb aquest darrer lliurament es completà el projecte que ofereix el següent resultat: 127 films distribuïts en 32 vídeos. Un balanç prou satisfactori si tenim en compte que el catàleg inicial preveia la incorporació de 135 films.

El projecte s'ha portat a terme segons les bases prèviament establertes. La seva realització, però, s'ha dilatat excessivament respecte a les previsions inicials, a causa de les dificultats sorgides en les gestions encaminades a l'obtenció de les pel·lícules originals per a transferir-les a vídeo.

### CINEMATECA, PUNT I SEGUIT

La preservació del cinema amateur terrassenc de qualitat està ja garantida. Però el projecte també preveia la possibilitat d'incorporar a la Cinemateca, a banda dels films catalogats, tot aquell material filmic de caràcter documental, que constitueix un testimoni sociològic de la història local (escenes de caràcter etnològic, urbanístic, costumista, cultural, polític, esportiu ...)

La recerca d'aquest tipus de material filmic és el nou repte que té plantejat la Cinemateca.



Foto de rodatge de *Volver a vivir*, Pere Font, 1949



*Rue Jacob*, Carles Barba, 1976



# L'escriptura cinematogràfica de Max Aub<sup>1</sup>

ANA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Els que com jo vàrem néixer el mateix any que Jusep Torres Campalans, descobrirem la literatura d'Aub a l'adolescència, coincidint, per tant, amb aquell estrany i excitant període de conscienciació política. I el que recordo, i encara conservo de tot allò, és la fascinació per l'erràtica vital i pel tràgic desarrelament de Max Aub (orígens alemanys, naixement francès, vida espanyola i mort mexicana). Ara bé, com a directora de la revista *Cinema Rescat*, que és com he estat invitada a aquesta taula, d'allò que més m'interessa parlar avui aquí és de la particular manera com he vist imbricada la novel·lística i la poètica d'Aub amb el fer cinematogràfic i, per la meua formació acadèmica dins el camp de les arts, parlar també de la seva esplèndida invenció: Jusep (amb u) Torres Campalans. Que, més que literatura, és, fonamentalment, cinema. Perquè, què és el cinematògraf sinó el sumant creatiu de temps i d'espai, explicitat en les unitats bàsiques del pla i de l'enquadrament?. I què és sinó l'heterònim d'Aub, sinó la invenció d'un temps i d'un espai ficticis inserits en la tridimensional pantalla de la Realitat?

La història de la Literatura està plena de mascarades, heterònims, apòcrifs, pseudònims, més o menys aconseguits. Tots tenim al cap els diversos antifàços literaris d'en Pessoa; al Burguillos, de Lope; al Bustos Domecq, d'en Borges; al Juan de Mairena, de Machado; al senyor M, d'en Martí Pol, etc. Afortunadament, resten els més feliços i, entre ells, la grandiosa creació de Jusep Torres Campalans, de la mà de Max Aub, el 1958.

Aub, com tots els homes del seu temps i més especialment com tots aquells que formaren la *deshumanitzada* avantguarda artística espanyola i que nodriren revistes com *Alfar*, *Azor*, *Carmen*, *Isla*, *Diablo Mundo*, *Gaceta Literària*, *Nueva España*, *Revista de Occidente* i un llarg etcètera, participa dels mateixos anhels que tant bé va saber reflectir a *La calle de Valverde* (1961). Ell i tots els avantguardistes van créixer sota la influència fascinant d'un món que mirà la realitat pel filtre màgic del cinematògraf.

Tota una generació que aprengué entusiasta a fer cinema amb la càmera, amb el llapis, amb la ploma o amb el pinzell. El 1929, què és el que Aub ens transmet en *Geografía*, sinó un concepte literari plantejat com un esplendorós *travelling* que arreplega les doloroses imatges d'un país ferit?. O què és *La gallina cega*? Ell

mateix ens respon a la presentació del seu llibre: *boceto de gentes, paisajes, conversaciones mal recordadas o reproducidas al pie de la letra*. És a dir, un material per a ser muntat que parteix d'un flashback tràgic nodrit per l'exili i que fa ús de la sobreimpressió de dues espanyes: la seva i una altra que, el 1971, ja pertanyia a uns altres. Referint-se al Paral·lel, ens diu: *Las calles parecían más estrechas, por los árboles más corpulentos, tras treinta años. En las calles del ensanche -ya sin tranvías- casi juntas sus copas, de acera a acera. Reducen las luces, las del día y las de la noche; esconden, gracias a Dios, las casas ya centenarias; sin contar que la raza ha ganado en altura: la mayoría de los jóvenes son jayanes*.

Posem un exemple poètic, quan es reconeixen els tocs influents de la poesia de Góngora o de Fray Luís en la de Max Aub, et sol tenir en compte solament l'aspecte formal poètic, el col·loquialisme i la preferència per la mètrica d'art menor, del primer; el gust pels encavalcaments i per les al·literacions del segon. Però, si analitzem amb més profunditat, ens adonem que Aub cerca, amb recursos com els anteriorment citats, dirigir, com ho faria un càmera, la mirada interior del lector. Cada encavalcament és un enquadrament que marca l'espai de la nostra mirada i, cada estrofa, un pla que marca el temps de l'argument poètic. En aquest sentit,



TEMES

Aub va molt més enllà que el propi Salvat Papasseit, un dels seus companys de tertúlia a principis dels anys vint, perquè supera la mera recerca sensitiva d'epítets visuals i emocionals i filma la vida amb la ploma:

... <i>Quisiera</i>	primeríssim primer pla
<i>que todos los días lloviera</i>	càmera subjectiva sobre la finestra
<i>para quedarme frente al balcón,</i>	pla contraplà
<i>junto a ella,</i>	s'obre la profunditat de camp, tota l'habitació, ella és allí
<i>mientras fuera clara todavía el día</i>	tràveling endavant, fins el carrer

*Pomeas cotidianos, Las tardes. 1930*

Aquesta poètica mediatitzada pel cinematògraf la tornem a veure en el darrer vers hendecasil·lab del quartet dedicat als matins, altrament digne antònim de la més punyent de les imatges barroques: *quede tu cuerpo de cruz en la ventana*. Això és una visió essencialment cinematogràfica i, per més senyes, francesa. Paradoxalment, els amics Dalí i Buñuel, a *Un Chien Andalou*, foren més literaris que cinematogràfics en els plans eròtics de la finestra, si més no, més pictòrics que cinètics.

El realisme testimonial novel·líctic maxaubià, no autobiogràfic, tal i com afina Manuel Aznar, polifònic i dialogístic, transmet un univers polièdric de personatges i de realitats múltiples que està més a prop del cinema coral de les comèdies americanes dels anys trenta i quaranta, que del que podria entendre's com una natural herència de la novel·lística valleinclanesca o de la narrativa barojiana. Sense que vulgui negar totalment tal confluència, Inclán i Baroja tractaren l'espai des de la plàstica o des del costumisme documental. Aub no, Aub, amb una literatura segmentada -*Crimenes ejemplares*, per exemple-, o epidèrmica, recordo alguns fragments del relat curt *El Cojo*, sensoralitzat tàctilment i auditivament el que ens està obligant a visualitzar, tal i com la proximitat dels enquadraments cinematogràfics han fet sempre.

I ja que acabo de parlar de l'univers polièdric dels seus personatges, adonem-nos que tots: el falangista, Luís Salomar; el catòlic esquerrà, Paulino Cuartero; el socialista, Vicente Farnals; el doctor, Riquelme; l'intel·lectual, Paco Ferrís; l'espia, Lola Cifuentes; l'arxiver, Leandro Zamora, etc. Tots ells ens els ha retornat la llarga nit del cinema espanyol, amb els films de Buñuel, Fernando Fernán Gómez, Berlanga, Bardem, Borau o Saura i explícitament, Alfonso Ungría, amb *Soldados*.

El seu ric dialogisme n'és una altra prova que el relaciona amb la tècnica del guió cinematogràfic: allò que expliqui l'acció, prescindeix d'explicitar-ho d'altra manera, aquesta és la norma de qualsevol bon cineasta. L'arrasadora força dels seus diàlegs,

sense el pes teatralitzador de les acotacions, o la recreació de situacions llençades al lector com a flashos: *Esto que veo es realidad o esto que me figuro que ver lo es. Esto que me figuro ver -esta figura- es realidad. Esto que veo, España, es realidad. Lo que pienso que es, que debe ser España, no es realidad*. Frases curtes, expeditives, llençades a la retina del seu lector li emparenten directament amb la praxis cinematogràfica.

Un altre element que l'imbrica directament amb el cinema és el seu particular ús del temps, des de l'el·lipsi, *Crimenes ejemplares*,

fins la dilatació temporal, *Yo Vivo*. Aub destil·la una escriptura que, per contacte amb l'expressionisme, s'ins-tal·la en l'essència, i tot allò que falta ho posa el lector. Un principi de complicitat bàsic entre qui crea i qui contempla, comportament analitzat i descrit pel més important teòric de la cinematografia, Kulechhoff.

Sense entrar aquí en una exhaustiva anàlisi de la novel·la dedicada a Campalans, ni d'altres, el temps no ho permet, sinó en els seus punts de contacte amb la sintaxi cinematogràfica, dir que, la irreverent posada en escena, complicada, barroca i, a la vegada simple i efímera, d'aquesta falla valenciana que és la reconstrucció d'un jo inventat: Jusep Torres Campalans, és un fet intrínsecament cinematogràfic. L'artista inventat no és un pintor cubista, però l'estructura d'aquest *efímer* sí:

Cubisme analític per a l'apartat de les notes i citacions d'articles

Cubisme sintètic per al corpus biogràfic del protagonista

Cubisme òrfic per al quadern verd (les pulsions emocionals literàries i cromàtiques d'en Campalans)

És a dir, diferents punts de vista per a una mateixa història. Primer contacte directe amb el cinema, no oblidem que el cubisme plàstic és, per excel·lència, pintura/cine. Així ho van entendre els primers teòrics del cinematògraf: Ziga Vartof, Kulechhoff o Eisenstein i els millors artistes cubistes.

Un cubisme formal que, com tots sabem, és indissociable de la teoria de la relativitat i, què hi ha més indissociable de la relativitat que el cinema? A Jusep Torres Campalans es troben diferents punts de vista narratius, molt a prop doncs, del muntatge paral·lel o del muntatge altern, on

es dona la juxtaposició d'escenes lligades narrativament i que tendeixen a convergir, havent jugat abans, amb el mestissatge entre el documentalisme, el fictici i l'autobiografia.

Diferents punts de vista narratius, un recurs que torna a utilitzar a *La gallina cega*, a la prosa poètica de *Yo vivo*, o a *El cojo*, relat curt que materialitza mentre col·labora amb Malraux, per a *Sierra de Teruel*. Històries totes elles que endevinem muntades des del mestissatge entre el documentalisme, el fictici i l'autobiografia.

El caràcter efímer de tota la carnavalada dedicada a Campalans -Aub no esperarà gens en descobrir l'engany-, és també *tempo* cinematogràfic, temps de màgica mentida artística. Aub no munta una representació dramatitzada, que aleshores esdevindria teatre, sinó que maquina la projecció en pantalla d'una història, en aquest cas tridimensional, i que no és una altra que la realitat viva, valent-se, això sí, d'un equip de col·laboradors: Renau, Malraux, Reyes i Cossou, per a realitzar-la.

Un dels quadres més importants atribuïts a Campalans és el del pintor -Picasso-, en negre, llençant el seu poderós braç sobre la tela blanca. És la imatge que més clar deixa entreveure l'artifici cinematogràfic de tot el muntatge. L'espai entre el cos de l'artista i la tela està tutelat per l'extremitat poderosa del pintor que, a la manera com entra la llum per la finestra del *Guernica*, com un feix de llum, per sota, endevinem l'espai de la sala de projeccions. Aquesta pintura defineix l'entramat bàsic de l'engany: un rodatge cinematogràfic que s'estrena a las Galerias Excelsior, de Mèxic.



Josep Torres Campalans, *El pintor*, 1911

En aquest sentit, quelcom molt similar ho explicaria Orson Welles, en el seu film *Frau*, dedicat a Elmyr d'Ory, un dels més grans falsificadors de la història de la pintura del segle XX, qui precisament, es dedicà a falsificar a alguns dels pintors repintats per Campalans.

En un sentit més moral, Françoise Truffaut ens ho tornaria a explicar en el seu film, *La nit americana*. Què és cinema i què és realitat? Interrogació retòrica que plantejada, des del fet literari, plana en tota l'obra dedicada a Campalans.

El seu degoteig de geografies recurrents: *Campo Cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo del Moro*, *Campo Francés*, que en el seu origen ja era un guió cinematogràfic, *Campo de los Almendros*,... són plantejaments seqüencials. L'anàfora o redundància titular ens invita a evocar imatges, aleshores cine, no capítols d'una història, aleshores literatura. Fins i tot, la seva literatura concentracionària és cine, una escriptura que evoca imatges i les plasma per a suportar el dolor de la memòria i fent-ho, en moltes ocasions, des de l'absurd per a poder afrontar l'horror. Les simetries i paral·lelismes garcilasians que planen a la seva obra, resulten recursos fílmics similars als utilitzats pel primer cinema d'avantguarda. Escriure, com filmar, és observar i fer-ho, a més, de manera múltiple.

L'analogia directa que cerca el cinematògraf entre l'espai dramàtic i l'estat anímic dels personatges és la mateixa que busca Aub. Qüestió aquesta última molt estudiada per Joan Oleza en treballs com *Discurso y espacialidad en el relato* i recreada a la seva segona novel·la, *Tots els jocs de tots els jugadors*, fins a quin punt hi era Màximo Ballesteros, personatge reconstruïble en *Juego de Cartas Cartas*, d'Aub?

Respecte l'actitud històrica en front de la ficció, Aub, com Alberto Noguera ens indica, referint-se fonamentalment al *Laberinto màgic*, ha rebut crítiques per a la seva latent subjectivitat i l'ús anacrònic de les dates i les dades històriques. Noguera afirma en positiu que Aub plasma el que ha vist en primer pla, no el que ha llegit o ha escoltat. Sobre aquesta qüestió, l'alteritat de les dades històriques arrelades com l'heura a la ficció, el propi Aub ja ens ho deixa socarronament clar a les *Converses amb Buñuel*. De fet, aquesta irreverència davant la narrativitat de la Història, qui la va popularitzar és el cinema i ja des dels primitius Noticiaris. Perquè, allò que Aub va saber fer és recuperar la Història com decorat de l'aventura, però no a la manera de la novel·lística del segle XIX, sinó com decorat de l'aventura íntima. A aquesta artimanya literària li deuen molt escriptors com Molina, Luzon o Cercas.

<sup>1</sup> Aquest escrit és la transcripció de la ponència presentada al cicle *Max Aub. Un testimoniatge del segle XX*, el 27 de novembre, de 2003, al Palau de la Virreina, organitzat per l'Institut de Cultura de Barcelona i coordinat per Antoni Cisteró, soci de la nostra entitat.

[VIDEODRAFISME]

**TOTS ELS SISTEMES**



PAL SECAM NTSC  
PAL M PAL N 1" C  
E I A C A M S P  
U - M A T I C H I - B  
S V H S B E T A M A X V H S  
L A B C R D I S C

**TOTS ELS FORMATS**

COMPRESSIÓ MPEG 1 - MPEG 2  
QUICKTIME - AVI - DVD  
DESENVOLUPAMENT DE CDI, CD VIDEO  
**CD ROM**



TELECINE DIGITAL



RANK CINTEL 35 MM.,  
16 MM., 9 1/2, 88 MM.,  
8 MM., TRANSFER ÀUDIO  
16 MM., DAT, CD 1/4"

SANIALÚ 133 - 08021 BARCELONA - (93) 200 54 00 - FAX 200 48 95  
[HTTP://WWW.VIDEOLAB.ES](http://www.vidiolab.es) - [VIDEOLAB@DREAMCOM.ES](mailto:VIDEOLAB@DREAMCOM.ES)

011001010100  
010001110110  
001100101101  
011011000110  
011001010100



# Els nostres cineastes: Josep Rota i París

El 26 de gener, la Secció de Cinema i Vídeo del Centre Excursionista de Catalunya va lliurar al sabadellenc Josep Rota i París (Sabadell, 1952) la medalla Única'03 que cada any es concedeix, en qualitat d'única, a qui s'ha distingit per la seva tasca dins el món del cinema amateur, un apel·latiu, aquest, gens escaient donat el nivell i qualitat professional d'uns cineastes que l'únic que els diferencia de la resta és el no estar dins els circuits de comercialització convencionals. En el cas que ens ocupa, el d'en Josep Rota, encara sembla més sobrer el qualificatiu amateur si tenim en compte el grau d'efectivitat plàstica i de narrativa visual que assolixen els seus films.



Josep Rota, llicenciat en ciències Econòmiques i Empresarials, és una de les persones que més ha contribuït a difondre i potenciar aquest tipus de cinema, no solament amb les seves produccions, encetades a la dècada dels setanta, sinó també, formant part de diversos i prestigiosos jurats internacionals, com a membre de la Secció de Cinema i Vídeo de les Agrupacions Narcís Giralt de Sabadell <sup>1</sup>, dinamitzant i mantenint viu l'interès per aquesta classe de produccions, organitzant el certamen de Cinema i Vídeo Ciutat de Sabadell i mantenint els seus cursos de tècnica de l'audiovisual.

Aquesta és la seva obra fílmica <sup>2</sup>:

## 1981

PARE (4' S8), partint de la cançó de Joan Manuel Serrat del mateix títol, es denuncia la destrucció de la Natura. 24<sup>è</sup> Estímul C.E.C 81. Menció en el III Certamen de Cançó Filmada Sabadell, 1981.

EVASIÓ (6' S8), un film de fantasia en el qual la

protagonista fuig mentalment cap a la Natura i expressa la seva joia ballant Tchaikowsky. 2<sup>on</sup> Premi al IV Social A.P.N.G., Sabadell, 1981. XXV Estímul C.E.C, 1982. 2<sup>on</sup> Premi IV Vila de Cardona, 1982.

## 1984

ÉS MORTA VENÈCIA? (11' S8), un reportatge sobre el mite de l'agonia de la ciutat de Venècia. 1<sup>er</sup> Premi VII Social A.P.N.G., Sabadell, 1984. 2<sup>on</sup> Premi III Ciutat de Valls, 1985. 1<sup>er</sup> Premi Encartaciones Zalla, 1988. 1<sup>er</sup> Premi IX Nacional Navàs, 1990.

ELS DIES DEL GRAN DESTRET (36' S8), codirigida amb Antoni Viñas. Film de ficció basat en un conte de Pere Calders, *La rebel·lió de les coses*, en el que una sèrie d'estranyos fenòmens paralitzen la ciutat. Menció als actors a l'International Cinema S8, Barcelona, 1985. 1<sup>er</sup> Premi IX Vila de Cardona.

## 1985

BEGET (16' S8), un documental sobre el poble de Beget a l'Alta Garrotxa. 2<sup>on</sup> Premi VIII Social A.P.N.G., Sabadell, 1985. 2<sup>ona</sup> Menció C.E.C., 1986. 3<sup>er</sup> Premi IV Ciutat de Valls, 1986. 1<sup>er</sup> Premi Encartaciones Zalla, 1989. 5<sup>a</sup> Premi XIX Sesión, Cuenca, 1990.

## 1986

S.H.A.I (19' S8), film de ficció codirigit amb Antoni Viñas a partir d'un conte de Pere Calders, *La societat consumida*, en el que l'Administració de l'estat promulga un decret que imposa arbitràriament a la població que porti una anella al nas. 2<sup>on</sup> Premi VIII Ciutat de Manresa, 1986. 2<sup>on</sup> Premi IX Villafranca del Penedès, 1986. 3<sup>er</sup> Premi Navàs, 1987. 3<sup>er</sup> Premi Vitòria, 1988. 4<sup>th</sup> Premi XIX Sesión, Cuenca, 1990.

ALLÒ QUE EL FOC NO S'ENDUGUÉ (18' S8), un reportatge sobre les conseqüències d'un gran incendi forestal a la Costa Brava. 2<sup>on</sup> Premi IX Social A.P.N.G., Sabadell, 1986. 2<sup>ona</sup> Menció XXIX C.E.C., 1987.

## 1987

PEDRAS DO TEMPO (14' S8), documental sobre Galícia. 1<sup>er</sup> Premi X A.P.N.G., Sabadell 1987. 3<sup>era</sup> Menció XXX C.E.C., 1988. 1<sup>er</sup> Premi Navàs, 1989.

## 1988

A TU AMB CERTA TRISTESA (26' S8), film de

ficció codirigit amb Antoni Viñas en el que un fet accidental porta el record d'un passat prou diferent al present. 4<sup>rt</sup> Premi X Ciutat de Manresa, 1988. 1<sup>er</sup> Premi X Encartaciones Zalla, 1990.

D'ESQUENA EL MAR ... TERRA EN DINS (10' S8), documental sobre el Baix Empordà. 1<sup>era</sup> Menció XXXI C.E.C., 1989. 1<sup>er</sup> Premi Estrena VII ciutat de Valls, 1989.

#### 1990

PROPIETAT PRIVADA (16' S8), film de ficció codirigit amb Antoni Viñas sobre unes trucades amenaçadores amb un desenllaç imprevist. 3<sup>er</sup> Premi XVI Ciutat de Terrassa, 1990. 3<sup>er</sup> Premi XIII Nacional Vilafranca del Penedès, 1990. 3<sup>er</sup> Premi X Navàs, 1991. Finalista Internacional Ciutat d'Igualada, 1991. 2<sup>on</sup> Premi VII Barakaldo, 1992.

#### 1991

PEL CANTÓ DE VAUD. Reflexions a la vora del Lemán (12' S8), reportatge sobre el cantó suís de Vaud. 1<sup>er</sup> Premi XIV A.P.N.G., Sabadell, 1991. 1<sup>er</sup> Premi XXII Navàs, 1993.

#### 1993

ATZUCAC (22' S-VHS), film de ficció codirigit amb Antoni Viñas en el qual el protagonista se sent perseguit.

#### 1994

EL NOU PARÍS (18' S-VHS), reportatge sobre el París desaparegut fa 20 anys. 2<sup>on</sup> Premi XVII A.P.N.G., Sabadell, 1994, 2<sup>ona</sup> Menció XXXVII C.E.C, 1995.

#### 1995

RIVERDANCE (14' S-VHS), reportatge a Escòcia. 2<sup>on</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 1995. 3<sup>era</sup> Menció XXXVIII C.E.C, 1996.

#### 1996

ELS CÀTARS (18' S-VHS), documental sobre el catarisme. 2<sup>on</sup> Premi XIX A.P.N.G., Sabadell, 1996. 2<sup>ona</sup> Menció XXIX C.E.C, 1997.

#### 1997

MANHATTAN SOUNDTRACK (22' S-VHS), reportatge sobre la ciutat de Nova York. 1<sup>er</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 1997. 1<sup>era</sup> Menció C.E.C., 1998.

SBD+T (9' VHS), reportatge sobre la ciutat de Sabadell. 1<sup>er</sup> Premi IV Concurs Festa Major de Sabadell, 1997.

#### 1998

SLOVENIJA (15' S-VHS, Mini DV), reportatge a Eslovènia. 2<sup>on</sup> Premi XXI A.P.N.G., Sabadell, 1998. 2<sup>ona</sup> Menció C.E.C., 1999.

#### 1999

SALZBURGER AMB MOZART (14' S-VHS, Mini DV), reportatge sobre la regió de Salzburg. 3<sup>era</sup> Menció C.E.C., 1999. Finalista 27 Sessions a Cuenca, 1999.

TORNAR A VENÈCIA (8' S-VHS, Mini DV), reportatge sobre Venècia, fa referències al reportatge filmat el 1984. 3<sup>er</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 1999. 2<sup>ona</sup> Medalla C.E.C., 1999.

DE L'HOME JOAN OLIVER AL POETA PERE QUART (16' S-VHS, Mini DV), documental sobre la figura d'en Pere Quart. 1<sup>er</sup> Premi VI Concurs Festa Major de Sabadell, 1999. 1<sup>er</sup> Premi VI Certamen Estatal Calella, 2000.

#### 2000

ANTONI GRAU, FOTÒGRAF (17' S-VHS, Mini DV), documental sobre el fotògraf sabadellenc Antoni Grau i López. 2<sup>on</sup> Premi III Concurs Comarcal A.P.N.G., Sabadell, 2001. 1<sup>er</sup> Premi Certamen Estatal Calella, 2001. 1<sup>er</sup> Premi VIII Concurs Festa major de Sabadell, 2001.

#### 2001

EN LLUITA CONTRA LES AIGÜES (20' S-VHS, Mini DV), reportatge sobre la constant lluita dels holandesos contra les aigües i els seus efectes sobre la seva vida quotidiana. 2<sup>on</sup> Premi XX Navàs, 2001. 1<sup>er</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 2001. 1<sup>er</sup> Premi VIII Calella, 2002. 3<sup>er</sup> classificat a les Sessions a Cuenca, 2002.

GORGES DEL TARN AVALL (10' S-VHS, Mini DV), reportatge sobre el curs del riu Tarn, a França. 2<sup>on</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 2001. Millor fotografia VIII Calella, 2002.

#### 2002

ELS FILLS DEL BLAT (19' S-VHS, Mini DV), documental sobre el poble maia. 1<sup>er</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 2002. 2<sup>ona</sup> Medalla C.E.C., 2003. 3<sup>er</sup> Premi IX Certamen Estatal Calella, 2003.

ELS MULATS D'ESPINAVELL (18' S-VHS, Mini DV), reportatge sobre la tria dels mulats d'Espinavell, fira anual de cavalls dels Pirineus. 2<sup>on</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 2003.

#### 2003

PASSEJANT PRAGA (20', Mini DV), reportatge sobre la ciutat de Praga. Imatges sobre els fets de 1968 i la riuada del 2002. 2<sup>on</sup> Premi A.P.N.G., Sabadell, 2003.

<sup>1</sup> A.P.N.G. Entitat amb la que col·labora des del 1981.

<sup>2</sup> Aquests són els films que en Josep Rota considera producció per a exhibir. A aquesta filmografia se li sumen més de cent cinquanta títols de caire familiar.

# Burgos, 18 d'agost de 1939

Novament, l'Arxiu General de l'Administració d'Alcalá de Henares, ens ofereix interessants documents com el que aquí publiquem.

En un escrit segellat pel Ministerio de la Gobernación i per la Junta Superior de Censura Cinematogràfica, el 18 d'agost de 1939, es facilita la següent llista de personalitats estrangeres dedicades al cinema i a qui s'imputa actuacions o fets contraris al règim franquista.

El més interessant no és la llista de persones citades, sinó els motius que fan recomanable la prohibició d'exhibir films que estiguin relacionats amb tots ells, la justificació referida a Shirley Temple no ens la podem perdre. Ho transcrivim literalment.

## CANTOR, EDDIE

Actor de ideario amoral y comunista, se ha manifestado diferentes veces, incluso en actos públicos contra la España Nacional e identificado con los rojos españoles.

## CARROLL, MADELEINE

Es la protagonista de la película *Blokade* de propaganda contra la causa española. Esta actriz es de ideas antifascistas y aseguran que se ha distinguido por su actitud antiespañola.

## CARROLL, NANCY

Firmó en unión de otros artistas un mensaje de fervorosa y franca simpatía a uno de los dirigentes rojos españoles durante la guerra.

## CASSON, LEWIS

Firmó en unión de otros artistas una petición solicitando armas para la España roja

## DAVIS, BETTIE

Lo que se ha dicho de Nancy Carroll.

## DIETERLE, WILLIAM

Director de *Blokade*.

## FONDA, HENRY

Lo mismo que Carroll y Madeleine.

## GOSS, JOHN

Firmó con otros artistas, escritores y músicos una petición solicitando armas para los rojos españoles durante la guerra de liberación.

## HOPKINS, MIRIAN

Véase Carroll, Nancy, pues se le hace la misma imputación.

## MAY WONG, ANA

Formó parte del Comité de Ayuda a España Republicana constituido en Hollywood durante la guerra.

## MONTGOMERY, ROBERT

Firmó el manifiesto de que se ha hecho mención en Carroll, Nancy.

## RIBERMAN, HERBER

Director cinematográfico, formó también parte del Comité que se acaba de mencionar.

## SLMANN, BATRIX

Firmó con otras artistas una petición solicitando armas para los rojos españoles.

## SONDERGAAD, GALE

Formó parte del Comité de ayuda a España Republicana constituido en Hollywood durante la guerra española.

## SIDNEY, SILVYA

Formó parte del Comité de ayuda a España Republicana constituido en Hollywood durante la guerra española.

## TEMPLE, SHIRLEY

Prohibió que sus películas se rodaran en la España Nacional y como le hicieron notar que los niños no deben meterse en política, ella respondió: "*Los niños de España tampoco se metían en política y la aviación de Franco los está asesinando*".

## TIBBETT, LAWRENCE

Firmó un manifiesto en favor de las democracias solicitando el levantamiento del embargo de armas insultando a la España Nacional.

## TUTLE, TATIANA

Formó parte del Comité de ayuda a España Republicana constituido en Hollywood.

## WAGGER, WALTER

Productor de la película *Blokade* de propaganda antiespañola.



ELS ALTRES PATRIMONIS

# Recents troballes fílmiques

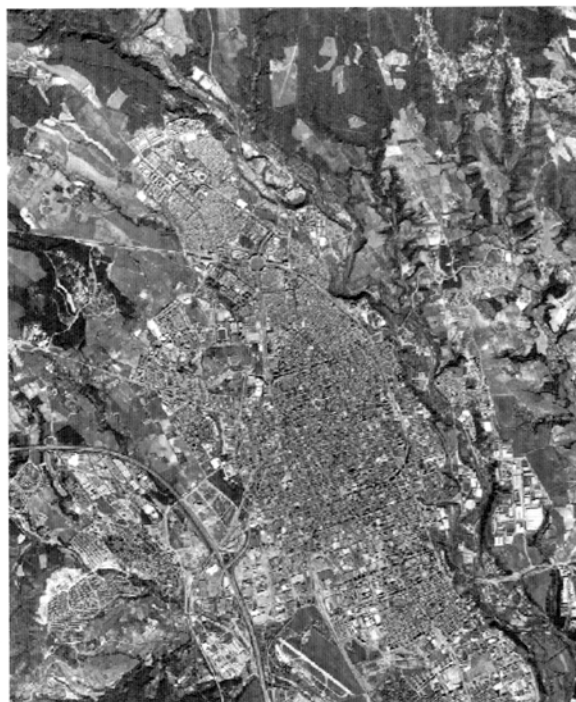
El nostre soci, Antoni Martí, ha trobat a Sant Joan de Mollet, a La Bisbal, uns interessantíssims films sabadellencs, amb un molt bon estat de conservació. La primera pel·lícula, titulada *1er rally aèreo internacional 19-20 de març de 1949*, produïda per la Secció de cinema del Cercle Sabadellenc i realitzat per Miquel Quadras, empresari, fotògraf i cineasta amateur; per Joan Llobet, també fotògraf i cineasta amateur i pel dentista Antoni Miralles, conté un film mut en 16 mm de doble perforació, en blanc i negre i amb una durada de 16'.

Tenint en compte que a l'Arxiu Històric de Sabadell solament hi ha dos films catalogats sobre l'aeroport <sup>1</sup>, el seu interès documental i històric és molt gran. En el film apareixen autoritats municipals i personalitats locals i foranies lligades al món de l'aeronàutica en plena postguerra; plans aeris sobre les avionetes que intervingueren a l'efemèride i que permeten la seva total identificació, així com preses aèries sobre el Sabadell industrial i el seu traçat urbanístic als anys quaranta de gran nitidesa.

La segona, amb el títol *De Montserrat a Roma, 1951*, una producció de Seba Film, també és en 16 mm de doble perforació, sense só i amb un metratge de 30'. Presenta una fotografia nítida i ben contrastada, sense ratllades, perforacions en bon estat, però, la banda esquerra de la imatge està cremada en alguns fragments. En aquest cas intervingué solament el dentista Antoni Miralles com a realitzador. El seu valor documental radica en que es tracta d'un reportatge sobre el pelegrinatge montserratí d'un grup de catalans a Roma, amb motiu de la Proclama del Dogma de l'Ascensió de la Verge Maria, l'any 1951 i en el que podem reconèixer l'Abat Escararé, entre d'altres autoritats eclesiàstiques encara per identificar.

El tercer film trobat és *Dels 40...*, 1948, amb intertítols en català. Aquesta és una filmació de caire familiar i torna a ser Antoni Miralles el seu realitzador, també en 16 mm de doble perforació i amb una duració de 50'. La cinta és en blanc i negre, però conté fragments en color. Es tracta d'un reportatge sobre la Costa Brava, amb enquadraments poc vistos i, sobretot, amb interessants escenes d'esplèndids menjars o celebracions de la Mona en plena postguerra, amb llagostes i unes taules parades que poc sovintejaven a Catalunya, donades les conjuntures del moment. El minut 45, podem veure una simpàtica escena d'animació a la platja.

Novament ens congratulem davant aquestes troballes que donen sentit a la nostra tasca i a l'existència d'una Entitat com és Cinema Rescat. Des d'aquestes pàgines volem agrair l'interès i esforç del nostre soci Antoni Martí.



Vista aèria actual de Sabadell

<sup>1</sup> *Com els ocells*, 1935, de Joan Ribalta i Jaume Picanoyol, 10', i *Festival d'aviació*, de Josep Esteve, 5'



# Novetats DVD

FERNANDO MURGA

Estava repassant les reedicions que estan fent els estudis nord-americans dels films dels anys 20 i 30 i m'he adonat que la llista és inacabable.

Com és possible que hagin pogut mantenir i recuperar tants títols? D'acord que la proporció de pel·lícules produïdes va ser major allí que aquí. Però aquesta proporció no la tenim amb el nostre patrimoni cinematogràfic. Què ha passat amb els nostres orígens en B/N?. Per què s'han perdut molts dels treballs dels nostres pioners? Suposo que és quelcom innat a la consciència de tots en aquest país: la feina personal mai és valorada en la seva justa mesura.

Algunes persones han aconseguit després de molts anys tenir una col·lecció impressionant d'objectes, que molts catalogarien com a inservibles. Doncs bé, quant aquesta persona desapareix i tota la seva col·lecció es malvèn, es perd o es destrueix per ignorància, després d'uns anys, és quan ens recordem d'ell i de com era de meravellosa la seva col·lecció. Tan difícil era donar un reconeixement a la seva tasca per a que aquesta col·lecció no es perdés i pogués passar a mans d'algú que la continués? Solament, quan algú forà reconeix la seva vàlua, aleshores, de cop, ens adonem que hi ha coses que no es poden deixar perdre.

Un dels casos més clars ha estat la col·lecció de pre-cine de Tomás Mallol i que va servir per a crear el Museu del Cinema a Girona. Que poc li va faltar que no es fes!. I dic això perquè m'atreveixo a pensar que en aquests darrers trenta anys s'han perdut pel·lícules



que 'haguessin pogut recuperar si algú hagués prestat atenció als anònims col·leccionistes de cine que van existir i, per sort, encara existeixen.

Als EUA, gràcies a fundacions i col·leccions privades, s'han recuperat infinitud de pel·lícules que d'altra manera s'haurien. Si avui no són rentables, no tenen perquè no ser-ho en un futur. Gràcies al VHS primer i al DVD després, tots els fons de catàleg que semblaven poc rentables es van anar revaloritzant i tornaven a donar diners.



Estic segur que algun dia passarà el mateix amb les nostres pel·lícules de la primera època, a les quals ningú sembla donar ara importància. Si no es fa així, després, ja serà massa tard i, com sempre, lamentarem la seva pèrdua.

Tant ens costa reconèixer la feina aliena?

Pel·lícules que podem recomanar i que acaben de sortir al mercat en DVD:

GRAND HOTEL, 1932

EL GRAN ZIEGFELD, 1936

ADIOS MR CHIPS, 1939

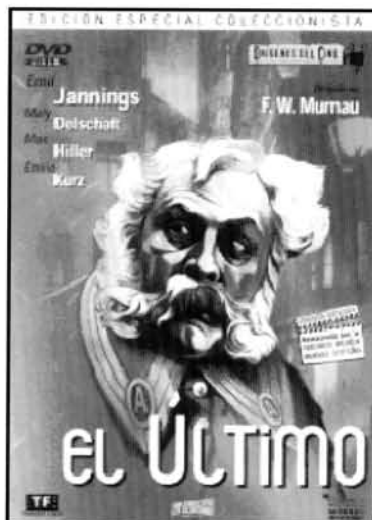
LUZ QUE AGONIZA, 1944

LA SRA. MINIVER, 1942; editades i restaurades per la Warner, guanyadores, a més, de varis Oscars.

EL ÚLTIMO, 1924

DOCTOR JEKYLL Y MISTER HYDE, 1921

INTOLERANCE, 1916; restaurades per Divisa i amb molts extres.

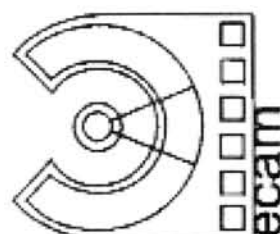


NOVETATS

# Escuela de Cine ECAM

Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid

C/ Juan de Orduña, 3  
Ciudad de la Imagen  
28223 Pozuelo de Alarcón (Madrid)  
Teléfono: 915 12 10 60 Fax: 915 12 10 70  
e-mail: [escuelacine@ecam.es](mailto:escuelacine@ecam.es)



**L**a ECAM es un centro de formación de profesionales del cine y del audiovisual, que depende de una fundación privada, cuyos patronos son la Comunidad de Madrid, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, SGAE, EGEDA y AISGE



## REQUISITOS DE ADMISIÓN

Para acceder a los cursos programados por la ECAM es necesario haber superado BUP, FP II o titulaciones legalmente equivalentes y tener 18 años cumplidos.

Además, es preciso superar las pruebas de admisión de la especialidad en la que se solicita matrícula, que se realiza entre los meses de febrero y junio.

En cada convocatoria ingresa un promedio de unos cien alumnos, de los de más de setecientos aspirantes que se presentan a las pruebas de acceso.

## METODOLOGÍA DOCENTE

En la ECAM se cursan las especialidades de Producción, Guión, Dirección, Dirección Artística,

Fotografía, Interpretación, Cine de Animación y Dibujos Animados, Caracterización, Sonido y Montaje, cuyos planes de estudios se completan en tres cursos (octubre-junio), en los que se combina la formación teórica y técnica con la realización de prácticas, en formatos Betacam y 35 mm.

Además, en la ECAM se imparte cursos especiales, de unos dos meses de duración, sobre temas específicos.

## ASPECTOS DE INTERÉS

La Escuela de Cinematografía ECAM está dotada de las siguientes instalaciones: plató de 400 metros cuadrados, salas de montaje y de edición digital, salas de postproducción de imagen y sonido, sala de mezclas, sala de proyección, etc.

## INFORMACIÓN GENERAL

- **Presidente de la Fundación de la ECAM:**  
Excmo. Sra. Dña. Esperanza Aguirre
- **Presidente de la Junta Rectora:**  
D. Antonio Giménez Rico
- **Director de la ECAM:**  
D. Fernando Méndez-Leite
- **Año de creación:**  
1994
- **Alumnos totales:**  
250 en tres cursos regulares  
500 en cursos especiales
- **Sexo:**  
60% hombres, 40% mujeres
- **Profesores totales:**  
400
- **Becas:**  
Sí
- **Mediateca:**  
3000 títulos

## ESPECIALIDADES:

Producción  
Dirección  
Guión  
Dirección Artística  
Fotografía  
Interpretación  
Caracterización  
Sonido  
Montaje  
Cine de Animación y Dibujos Animados

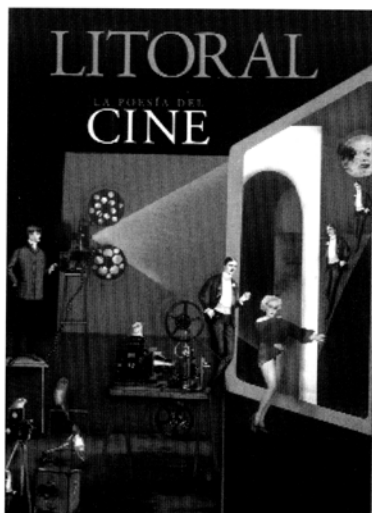
Inicio curso: Octubre  
Duración: 3 años

# Ressenyes bibliogràfiques

## LA POESIA DEL CINE

Revista Litoral, núm. 235

Málaga, 2003



La revista *Litoral* dedica el seu número 235 a la relació existent entre la poesia i el cinema. Aquest monogràfic ofereix un disseny gràfic molt creatiu i luxós, paper *couché*, troquelats i una reproducció d'imatges acuradíssima i molt curiosa, ja que podem trobar il·lustracions per tots conegudes, però també d'altres de més singulars, rescatades del seu oblit de bi-blioteques i hemeroteques molt diverses. També trobem una variada maquetació per als textos que fa extraordinàriament amena la seva lectura.

Dividit en sis capítols, s'obre amb l'editorial de Lorenzo Saval, director de la revista, que comença amb una cita de Román Gubern: *el cine és la primera trobada de la màquina amb la poesia*. Saval explica aquí la seva col·laboració amb Javier Herrera, director de la biblioteca de la Fimoteca Nacional, fruit de la qual neix aquest número.

Javier Herrera, coordinant el

número, ha recollit l'opinió d'especialistes, historiadors i teòrics per a demostrar la con-substancial poètica que emana del cinema i intenta evidenciar la íntima relació existent entre les avantguardes plàstiques del segle XX i el naixement del cinematògraf. En la seva presentació, citant Mallarmé, prova el valor exclusivament icònic, gens narratiu, de la poesia, per tant, en essència, igualment alliberada dels clixés reproductius i mimètics que posseeix el primer cinema.

El primer capítol recull dos treballs, un de Francisco Frutos i de C. García Camino, titulat *La magia de la imagen*, el qual ens endinsa en l'atractiu món dels mecanismes precinematogràfics, llanternes màgiques, zoòtrops, kinetoscòpis, així com, també ens descriu les més importants col·leccions d'aquest tipus d'objectes. L'altre, *El objetivo cinegético*, de Guy H. Wood, tracta de demostrar la curiosa similitud existent entre un director de cine i un caçador: ambdós vigilen/observen la peça que volen atrapar, ambdós forgen drames planificats i, ambdós, cerquen compilar i exhibir les seves gestes.

El segon capítol, *La fábrica de las imágenes*, reuneix dotze articles de personalitats tant conegudes com Canudo, Jean Epstein, Virginia Woolf, Blaise Cendrars, Luciano Berriatúa, Guillermo de Torre, Serguei Eisenstein, Peter Weiss, Demeterio E. Brisset, Man Ray, Juan Maldonado i José Luis Borau. Tots aquests escrits recopilats amb la intenció de provar la tesi d'aquest monogràfic: imatge és poesia.

El tercer capítol, *La poesía de la apariencia*, vehicula encara més aquesta tesi amb l'àmbit

del fet cinematogràfic, els seus vuit treballs, firmats per José Tirado, René Claire, Adriano del Valle, Pere Gimferrer, Picasso, Jean Cocteau, León Felipe i José Nieto, ens remetent més directament al terme cinematogràfic que a l'icònic. Per tant: cinema és poesia.

El quart capítol, *Un arte que tiene nuestra edad*, conté dinou opinions d'anàlisi més formal que les anteriors, que posseeixen un apropament al tema més filosòfic. Una cita de Gómez de la Serna; un article de José Antonio Pérez Bowie, estudiant les opcions avantguardistes del cinema; una altra cita d'Octavio Paz; una reflexió de Luís Buñuel sobre les diferenciades actituds aprehensibles entre un espectador de cine i un lector; el comentari de Maite Conesa sobre una carta enviada per Tota Cuevas a Buñuel; un article sobre patrimoni, conservació i custòdia cinematogràfica, de Ferran Alberich; una aproximació a la relació entre Bergamín i Buñuel, de la mà de Victor Fuentes i una altra, entre Epstein i Lorca, estudiada per Maria Teresa García-Abad. Aquest capítol, el més extens de tots, recull onze propostes més, entre les quals destaquen els noms de Alberti, Bazin, Sáenz de Buruaga, etc.

El cinquè capítol, *La alfombra roja*, recull una antologia de poemes que plasmen la fasciació pel cinematògraf. Igualment, en el darrer capítol, es recopilen poemes dedicats més concretament a actors i actrius. Un exemplar doncs de recomanació obligada.

Ana Fernández Álvarez

## MÉS ENLLÀ DE LA IMATGE

Un vespre, poc després de la *Trobada Debat 2002* de Cinema Rescat, dedicada a *L'altre patrimoni cinematogràfic*, m'aturava davant de l'aparador de la tancada llibreria del Museu del Cinema de Girona, col·lecció Tomàs Mallol i un llibre cridava la meua atenció: *Los programas de Mano en España. Coleccionismo Cinematográfico*. Feia temps que buscava informació sobre aquest tema, pràcticament inèdit. M'havia topat amb uns quants programes de mà de cinema i creia que en podia treure més suc.

Vaig demanar la publicació a la meua llibreria de capçalera. Em van contestar dient: no hem pogut aconseguir-te el llibre perquè és una autoedició, però, aquí tens el telèfon del seu autor ...

Poc després em trobava dins d'una agència de publicitat, esperant que m'atengués el Sr. Baena. Entre mi pensava ... on t'has ficat ..., aquest cop t'has passat ..., quina va ser la meua sorpresa en conèixer a en Paco Baena i veure que estàvem tocats del mateix mal, del mal del cinema!, com la majoria de socis de Cinema Rescat. Vaig sortir del seu despatx amb el llibre que volia i un altre, que també em podia ser útil: *El cartel de Cine en España. 1910-1965*. Més endavant, amb la generositat que el caracteritza, em regalava: *Soligó. Mas allà del Technicolor*.

Paco Baena es granadí. El 1964 es traslladà amb els seus pares a Barcelona. Iniciant-se en la fotografia, sempre ha estat en contacte amb el món de la imatge. El 1973 s'endinsà en el terreny de la publicitat. Actualment és vice-president de FCB/TAPSA, una de les agències de publicitat més creatives del mercat

espanyol, amb seus a Madrid, Barcelona i Sevilla i que ha realitzat campanyes per a empreses com Amena, Iberia, Once i de productes tan coneguts com la cervesa Carlsberg o el Cacaolat.

Però és, per sobre de tot, un gran cinèfil i un gran col·leccionista cinematogràfic. Escriu i edita revistes, articles i llibres sobre el que li agrada i interessa. Una aposta personal que li ha permès aprofundir en terrenys inèdits: programes de mà, cartells, cartellistes ...

Quan parlem del "cinema de paper", ens referim als materials sobre aquest suport, que ens ajuden a datar, catalogar i en definitiva, a refer la història del cinema. Els articles i llibres d'en Paco Baena ens il·lustren sobre algunes de les vessants d'aquest cinema, però ens donen una mica més, una perspectiva diferent a la nostra: la del publicista, la del professional que entén, llegeix les icones i que sap com una imatge pot captar l'atenció d'uns possibles clients, en aquest cas espectadors, i incidir en la seva tria i comportament. Els seus textos ens parlen de l'evolució de la imatge cinematogràfica com a obra d'art i com a suport publicitari. Facetes complementàries i enriquidores, sense perdre l'element humà i enllaçant records, vivències i sentiments personals comuns a tots els que estímem el cinema.

Intuint que hi havia *feeling*, entre les seves passions i les nostres, em vaig atrevir a demanar-li si voldria compartir el seu saber. En la *Trobada Debat 2003*, de l'octubre

passat, segona sobre *L'altre patrimoni cinematogràfic*, ens feia aprendre i gaudir amb la seva conferència: *El col·leccionisme de programes de cinema, com a eina d'investigació del patrimoni*. A tots ens ha quedat la sensació d'una sessió única i especial.

Els seus llibres són útils, pensats per a fer-los servir i en els que és fàcil localitzar una dada o una il·lustració. Obres de disseny en les que tapes, enquadernació, paper són acurats fins als mínims detalls. Cossos, tipus i models de lletres, amb sagnies agosarades, s'allunyen de les formes convencionals. Les reproduccions de cartells i programes, amb ombres i doblecs, ens permeten gaudir dels originals, com si els poguéssim tocar. Volums de mides poc convencionals... llibres que ens fan sentir, mirar i llegir.

En Paco te molts projectes al tinter: postals, còmics, contes, cromos, "tebeos" cinematogràfics, un llibre sobre Mac..., els espero amb impaciència !.

Jordina Medalla i Prat



Programa díptic, del film *Tchapaiev*, de Sergei i Georgi Vasiliev, 1934, del cartellista valencià Josep Renau, reproduït a *Los programas de Mano en España. Coleccionismo Cinematográfico*. Francisco Baena Palma. Barcelona, 1994

RESSENYES



LOS PROGRAMAS DE  
MANO EN ESPAÑA. COLEC-  
CIONISMO CINEMATOGRAFÍ-  
CO

FRANCISCO BAENA PALMA

Edició de l'autor



Barcelona, 1994

Selecció i estudi de programes de mà, de pel·lícules exhibides a l'estat espanyol.

Naixen a principis del segle passat i evolucionen fins els anys seixanta, en què nous mètodes publicitaris i la implantació de la televisió, amb la consegüent crisi de les sales de cinema, els fan desaparèixer. Model de publicitat on imatge i text coexisteixen. Una de les fórmules més utilitzades per les empreses productores, distribuïdores i propietàries de sales de cinema, per atreure l'atenció dels espectadors. Objectes convertits en generadors d'il·lusions i somnis, del que es volia veure i del que s'havia vist, origen de vertaderes passions col·leccionistes i de duradores afecions al cinema.

EL CARTEL DE CINE EN  
ESPAÑA. 1910-1965. THE  
FILM POSTER IN SPAIN

FRANCISCO BAENA PALMA

Edició de l'autor



Barcelona, 1996

Sorprenent, novedosa i insòlita mostra que recull 320 reproduccions en color dels millors cartells de cinema fets a Espanya, entre ells vertaderes obres d'art. Ens apropen, als artistes creadors de cartells cinematogràfics més significatius de cada etapa, seguint la seva evolució històrica. Imatges ordenades cronològicament, segons criteris de producció dels films. Pòsters de cintes, de productores espanyoles o estrangeres, adaptats al gust local i de l'artista. Memòria emblemàtica i sentida de la vida quotidiana i de la cultura popular del segle XX.

SOLIGÓ. MAS ALLÀ DEL  
TECHNICOLOR

FRANCISCO BAENA PALMA

Edició de l'autor

Barcelona, 2001



Pròleg de Terenci Moix

Aproximació a les creacions cinematogràfiques de Josep Soligó Tena (1910- 1994). Un dels artistes més importants de la història del cartell de cinema a Espanya, de 1935 a 1965. Cartellista emblemàtic de la Fox, a través de la seva distribuïdora a España Hispano Foxfilms, tot i que treballà per altres empreses com, Paramount o Rosa Films.

Els seus cartells, programes de mà i dibuixos són impac-tants, plens de color i de seducció estètica i ens porten a l'essència del film representat, sent cobejats per cinèfils, col·leccionistes i mitomans d'arreu.

Jordina Medalla i Prat

# Tharrats, Chomón i jo

ANTON GIMÉNEZ I RIBA

Les casualitats –positives o negatives– formen part indefugible de l'anecdota vital de cadascú. I encara que no vulguis, alguna d'elles et corprèn fins el punt de conduir-te a reflexions, més o menys serioses, més o menys profundes, com poden ser el fet de dedicar uns instants, amb més quantia de l'habitual i desitjable –potser–, a cavil·lar sobre la vida i la mort –aquesta com a part integrant de l'anterior; de fet no hi ha mort sense vida i a l'inrevés–.

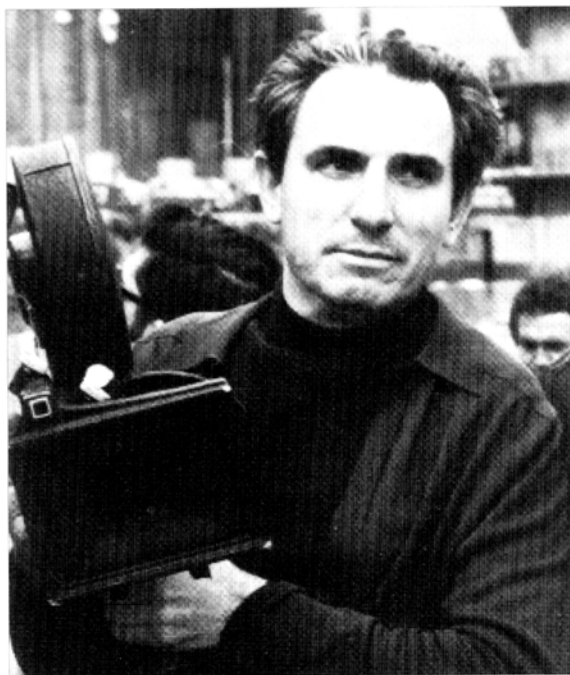
Perdoneu, si us plau, aquest rampell filosòfic d'estar per casa. Hi ha moments –vés a saber la causa exacta més enllà de les excuses amb les quals hom vulgui disculpar-se– que hom travessa un moment *tovet*. Ara, des de fa uns quants dies, n'estic creuant un ... per culpa precisament, em sembla, d'una casualitat ...

El passat vint de gener d'enguany, em trobava com un estaquirot davant la pantalla, encara verge, de l'ordinador, esperant la il·luminació de la musa de la inspiració per tal de confeir un article sobre Segundo de Chomón, encàrrec de la revista lleidatana *Animac magazine*. La meua ment estava més en blanc que la pantalla, des de la qual, burleta, una petita ratlleta negra vertical amb feia l'ullet convidant-me, insistentment i intermitent, a polsar el teclat per animar l'espai amb unes quantes paraules. No hi havia manera. He explicat tantes vegades el qui, el què i el com en relació a Segundo de Chomón que, ho confesso, hi ha moments que em costa fer-ho i no autoplagiar-me. És obvi que la història d'una persona –trajectòria, vivències, obra...– no es pot reinventar i canviar, és sempre la mateixa. No es tracta, doncs, de construir un relat de ficció i poder, per tant, fantasiar i inventar vides i anècdotes. Sempre que hom parla d'un personatge real aquestes són les que són i prou. Davant aquesta evidència, el que tractava, desesperadament, era trobar un enquadrament distint per a una mateixa escena i, així, construir

un relat d'aparença diferent.

Preparat per a fer les consultes que ja d'antuvi sabia que hauria de fer, a la taula un bon nombre de dossiers de documentació diversa, el diccionari de sinònims i, obert –per no recordar quina pàgina– en mig i per sobre de tot, el llibre *Los 500 films de Segundo de Chomón* de Joan Gabriel Tharrats.

En aquesta situació estant, de cop i volta em colpejà, com un fort cop de puny al nas, una dolorosa notícia fora de context –ja quasi vella, però desconeguda per a mi i altri fins aquell moment– i impertinent –com tot allò que hom no espera ni desitja–. En Joan Gabriel Tharrats és mort!! Què?... sí, la matinada del sis de gener els reis mags d'Orient –avui ens volen fer creure que tot el dolent prové d'allà– lliuraren al madrileny carrer de Castelar el macabre present de la mort. Tharrats, un molt singular personatge en el món del cinema a casa nostra, empenqué en data tan infantil i quasi clandestinament, doncs, un novell camí a la recerca de nous paisatges per a confeir, potser, un film diferent i inèdit, d'una forma un tant misteriosa com les històries cinematogràfiques de suspens que tant li agradaven. Per pròpia voluntat o per decisió de la seva vídua –una dona francesa també força peculiar–, el cas és que Tharrats morí i fou sepultat sense que ningú, absolutament ningú, d'entre els seus molts amics i coneguts –vells companys de professió, de Madrid i arreu– s'assabentessin del tràgic succeís fins aquell vint de gener. Un secretisme difícil d'entendre i de vestir i mantenir durant prop de quinze dies, desvelat, a la fi, per atzar. Aquell dia, una amiga comuna, companya de la feina, va voler establir contacte telefònic amb Tharrats per tal de prosseguir una conversa professional iniciada –i pendent de conclusió– enmig de les passades festes nadalenques, tot aprofitant l'avinentesa per a desitjar-se, mútuament, un bon any nou.



CRÒNICA

Coneixia Tharrats -millor dit, havia sentit parlar d'ell i no en termes afectuosos, precisament- des de l'any 1960 quan ell, un jove ajudant de direcció dins el cinema professional, va tenir la *gosadia* de realitzar un film, amb mitjans amateurs, el qual, amb més *gosadia* i *provocació* encara, va presentar al Concurs Nacional de Cinema Amateur, organitzat per la secció de cinema amateur del Centre Excursionista de Catalunya a Barcelona, d'aquell any. El film: *Un viernes santo*. No cal dir el rebombori que s'organitzà entre les quatre parets d'aquella *santa casa*, feu -a l'època- d'una colla de ments carques més preocupades, hipòcritament, per la moral imposada en aquells anys de dictadura que no pas per a apreciar cap tipus d'innovació i nous plantejaments joves dins l'enquistat panorama del cinema amateur espanyol d'aquells moments, poques excepcions a part. Tenia jo vint anys i, podeu entendre bé, quan vaig assabentar-me de l'allau de crítiques -les més lleus, *comunista* i *pornogràfic*-desfermades, em va faltar temps per trobar la manera de poder visionar el polèmic film. Quin goig!, per fi algú amb *pebrots* per abordar el món dels joves del moment tal qual, sense subterfugis, amb la cara neta sense maquillar...

Com es pot suposar, el film no va tenir cap tipus de reconeixement en el palmarès. Va ser, sense embuts, desqualificat per *improcedent*. Joan Gabriel Tharrats va obtenir, però, el guardó més important al que podia aspirar. El seu *Un viernes santo* va esdevenir, a partir d'aquell moment, un símbol de llibertat cinematogràfica per a tota una nova generació de cineastes.

Des d'aquell fet, un llarg, molt llarg període en el qual res vaig saber d'ell. Camins i àmbits professionals distints, separats per uns quants quilòmetres. Joan Gabriel a Madrid, jo aquí, a Barcelona.

Chomón, don Segundo, fou qui -una altra casualitat- ens va donar l'oportunitat d'una coneixença més àmplia i personal. Això va ser, en la fase més intensa, a partir de l'any 1992 a partir del qual, per a la Filmoteca de Catalunya on jo treballava, vaig iniciar un projecte per a la recuperació de tota la filmografia de Segundo de Chomón, escampada pel món sencer.

Amb tota seguretat, si no hagués estat per Joan

Gabriel Tharrats i la seva dèria investigadora del cinema primitiu, la seva afeció al col·leccionisme de films, no hauria pogut endegar aquest projecte i, conseqüència de la qual cosa jo no m'hagués trobat davant el tràngol de voler escriure quelcom sobre Segundo de Chomón -les seves vida i obres- el passat dia vint de gener.



Joan Gabriel Tharrats amb coponents de l'equip de filmació de *Cinematógrafo* 1900, 1979

Joan Gabriel Tharrats fou el primer investigador cinematogràfic -ell no considerava apropiat definir-se com a historiador i preferí, sempre, etiquetar-se d'investigador, això quan ell mateix no s'atorgava el rang de *sonat compulsiu* enamorat, follament, dels films de Chomón- que abordà, amb seriositat i rigor, l'intent de confegir un estudi exhaustiu de l'obra cinematogràfica d'aquell genial pioner de la nostra cinematografia. Així, el seu magnífic treball, en forma de llibre, *Los 500 films de Segundo de Chomón* (Universidad de Zaragoza, 1988), amb les seves imperfeccions i mancances, naturals i lògiques en tota investigació primerenca sobre qualsevol aspecte o personatge del cinema primitiu, fou la base fonamental i necessària sobre la qual s'edificà la bastida del projecte de recuperació esmentat.

En definitiva, comptat i debatut, gràcies a Joan Gabriel Tharrats i el seu llibre i a l'adquisició de la seva col·lecció de films de Chomón per part de la Filmoteca de Catalunya, vaig poder iniciar la fase efectiva, a partir de l'any 1995, del projecte que ha ocupat, preferentment, el meu temps laboral des d'aquell moment i que, a dia d'avui, significa poder presentar un arrelplec -106 títols-

de films recuperats pertanyents a la filmografia de Segundo de Chomón i aplegats en una sola col·lecció, la més gran del món.

Avui encara, si hom vol parlar de Chomón, s'ha de recórrer al mestratge heretat de Tharrats i utilitzar-lo, entre d'altres, com a referent a tenir en compte.

Bé es pot comprendre el meu estat d'ànim d'aquells dies, que encara em rebrota de tant en tant, per la fatal casualitat d'haver-me assabentat del seu traspàs estant, precisament, davant l'encàrrec d'escriure aquell article i amb el seu llibre sobre la taula esperant les meves consultes.

Joan Gabriel, amic, gràcies una vegada més pel teu ajut en tot moment i pel teu mestratge que –digueu-me egoista– a partir d'ara no podrà tornar a ser personal, ni tant sols per telèfon, al menys fins que no arribi al *més enllà* la febre comercial dels mòbils, encara que sospito que, en el teu cas, tampoc no serviria de res essent com ets un antagonista acèrrim i declarat d'aitals artefactes, autèntics nans impertinents segons tu.

Trobaré a faltar les teves visites a Barcelona a l'Arxiu de la Filmoteca en les quals, darrerament, volies veure tot el que tenim a les *neveres* de cinema d'animació, passada ja la teva dèria anterior sobre els films de Larry Semon.

Enyoraré les llargues xerrades al teu domicili de Madrid, en aquell despatx teu que més semblava la cova d'Alí Babà els tresors del qual eren no sé quants centenars de vídeos sobre cinema d'animació i un raconet per anar completant la col·lecció de vídeos dels films de Chomón que, any rera any, s'anaven incorporant a la nostra col·lecció i que jo et portava –sobretot no te'n descuidis, em deies dies abans per telèfon–.

Sitges, quan el festival, no em semblarà el mateix sense tu i la teva cara de felicitat després d'haver assistit a la sessió dels films Chomón –la collita de l'any– amb el fantàstic acompanyament musical del nostre comú amic Joan Pineda.

Sentiré nostàlgia de les nostres trobades a l'entranyable festival *Le Giornate del Cinema Muto* a Pordenone, Itàlia, i l'enveja que et tenia quan m'explicaves que sempre, cada any, abans d'aterrar –amb el tren, però – a Pordenone et permeties el luxe de passar dos o tres dies perdent-te per entre els ponts i els canals de Venècia.

Te'n recordes...?.

Les fotografies que il·lustren aquest article provenen del llibre *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Juan Gabriel Tharrats. Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988

## Centenari Max Aub

Amb motiu del centenari del naixement de Max Aub l'Institut de Cultura de Barcelona celebrà un cicle, dirigit i coordinat per un dels nostres socis, l'Antoni Cisteró, al Palau de la Virreina, de Barcelona, durant els mesos de novembre i desembre del 2003.

En aquest cicle es contemplà la figura del literat des de visions molt àmplies i enriquidores. Es parlà des del punt de vista humà, a través d'una taula rodona en la qual participà Antoni Rabinad, Rosario Raro i Ignasi Soldevila, fent evident la tragèdia d'un condemnat per l'exili al silenci de la censura i a l'oblit premeditat de la seva obra. A la segona sessió, Max Aub i la Literatura, la nostra entitat participà amb una ponència de l'Ana Fernández, directora de la revista, que relacionava l'obra poètica d'aquest escriptor amb el llenguatge cinematogràfic, ponència que formava part també d'una taula rodona amb Teresa Santa Maria, filòloga i Joan Oleza, director de l'edició de l'obra completa d'Aub. A la darrera taula rodona també va estar representada Cinema Rescat, de la mà de la nostra presidenta, Encarnació Soler, parlant exhaustivament del film *Sierra de Teruel*, juntament amb Elvira Farreras, secretària d'André Malraux durant la filmació del film i Roman Gubern, director i crític de cinema.

Des d'aquestes pàgines volem expressar el nostre agraïment a l'Antoni Cisteró que, com a director d'aquest cicle, va tenir l'amabilitat de comptar amb Cinema Rescat per a un cicle d'aquestes especials característiques i on quedà demostrat un rigor acadèmic remarcable.

### Max Aub

Un testimoniatge del segle XX



CRÒNICA



# Trobada Debat 2003

El programa que va donar contingut a les nostres jornades Trobada Debat 2003, celebrades durant els dies 17 i 18 d'octubre, a l'Auditori Narcís de Carreras de la Caixa, de Girona, es va desenvolupar dins un clima d'alt contingut acadèmic i es va caracteritzar per una atractiva diversitat temàtica.

La Trobada Debat de Cinema Rescat, cada vegada més, s'està constituint com una plataforma oberta que possibilita donar a conèixer les noves troballes dins l'estudi de la cinematografia i, el que és més important, està obrint noves maneres d'entendre l'estudi, la custòdia i la conservació del patrimoni cinematogràfic.

Des de la primera fins a aquesta darrera cita de debat, Cinema Rescat ha contribuït a un coneixement més precís de la nostra memòria filmica i ha posat molt d'èmfasi a reconèixer com a patrimonial quelcom més que el suport filmic, el que entenem com a pel·lícula, tant és així, que hem sabut prestar atenció a elements molt perifèrics de la cinematografia, però no per això, menys importants. La nostra entitat, cada vegada més, està convençuda que el fet d'apropar-se d'aquesta manera a la historiografia en garanteix un coneixement més profund.

La trobada va apropar-se a temes com el de la crítica cinematogràfica, de la mà d'un dels teòrics més lúcids al país, Àngel Quintana, historiador i professor a l'UDG. Es va prestar atenció també a la relació entre la literatura i el cinema a través d'una conferència impartida pel poeta i crític literari Josep Maria Ripoll en la qual, aprofitant l'estrena de *Soldados de Salamina*, des de la novel·la i la seva adaptació cinematogràfica, analitzava aquest interessant binomi de llenguatges tant diferents i, a la vegada, tant propers. En aquesta mateixa línia de relació amb les altres arts, varem poder sentir les reflexions de Salvador Àngel, president de l'associació Staccatto, amb el seu taller en el qual, de manera sumària, es va parlar de la música en el cinema, i també les de Paco Baena, col·leccionista, descrivint el valor gràfic i plàstic que posseeixen els cartells i els programes de mà cinematogràfics.

Amb un format més obert al diàleg, es va parlar de l'actual problemàtica que viu el món de l'arxivística audiovisual, amb una enriquidora tertúlia que recollia diferents experiències viscudes des de diversos arxius al país i moderada per la doctora Palmira González. Utilitzant també el format de xerrada col·lectiva, moderada en aquest cas pel periodista Carles Brucet, es va analitzar la realitat i vigència del cineclubisme, a través de les vivències de diferents responsables de cine clubs encara en actiu.

Seguint en la nostra línia de divulgació sobre el cinema menys conegut, l'amateur o el familiar, dues van ser les ponències que representaren aquesta vessant tant important dins la nostra línia d'actuació com a entitat. La primera, a càrrec d'Antoni Martí, documentalista cinematogràfic, amb la presentació de l'obra de Joaquim Puigvert, cineasta del qual vàrem publicar la filmografia en l'anterior número de la nostra revista i, la segona, a càrrec de la doctora Ana Fernández, en la que es va fer l'anàlisi d'un film d'encàrrec, realitzat per Josep Gaspar, l'any 1923, per la família Gorina, de Sabadell.

Si bé el temps no va ajudar a fer més nombrosa la concurrència a aquesta Trobada Debat, els assistents varen poder gaudir d'interessants conferències i enriquidors tallers que obriren debats plens de suggeriments molt oportuns.



Montse Utset, a l'esquerra, explicant el contingut gràfic de la seva obra per a la portada de la revista núm. 14

# Miquel Porter rep el pin de Sant Nitrat i la medalla al Mèrit Cultural de la ciutat de Barcelona

En l'espai de pocs mesos, Miquel Porter i Moix ha rebut dos màxims guardons: el de la nostra associació i el de la ciutat de Barcelona.

El 28 de novembre l'associació va atorgar a Miquel Porter, soci d'honor de l'entitat, el seu màxim guardó, el "Pin d'Or" de Sant Nitrat, que li fou imposat per Encarnació Soler, l'actual presidenta.

En un emotiu discurs repassà la trajectòria de l'associació i la decisiva influència de Miquel Porter en el seu naixement. L'acte, celebrat a l'Espai Pere Pruna, inaugurarà una activitat que Cinema Rescat organitza al barri, *Gent de cinema al barri*, en forma d'homenatge als veïns vinculats al cinema que hi viuen, essent en Miquel un dels més preuats i estimats entre aquests.

recuperador de cinema, historiador del cinema català, primer professor d'història del cinema a la Universitat de Barcelona, Cap de Serveis de Cinematografia, sindicalista, president de la UCE...

Maluquer el definí com una persona de consens, pensador amb seny i criteri, analista agut, impulsor de la recuperació del sentit català, a més de persona amant del seu país i de la seva gent



El 18 de març, al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, l'alcalde Joan Clos li imposà la medalla al Mèrit Cultural.

L'encarregat de glossar la seva figura fou el secretari executiu de la Universitat Catalana d'Estiu, el senyor Joan Maluquer, el qual destacà en el seu discurs les múltiples facetes que ha abastat en Miquel al llarg de la seva vida, des de la de llibreter, la relació amb el Teatre Viu, amb la Nova Cançó, membre dels Setze Jutges, com a

# Ampliació

Enlarging

*El sueño del caimán (2001).* – Director: Beto Gómez. – México  
Llarg-metratge 16mm a 35mm



i a més:  
FUENTEALAMO  
Llarg-metratge 16mm. a 35mm.

# R

## reproducció recuperació

Duplicating  
Restoring

*Relato policíaco (1954).* – Filmoteca de Catalunya  
Llarg-metratge 35mm



*Sueños de Tay-Pi (1951).* – Filmoteca Espanyola  
Llarg-metratge 35mm



*Un domingo (1960).* – Filmoteca Castella i Lleó  
Documental 16mm

# ISKRA

Padre Xifré, 3 Ofic. 110 – 28002 Madrid

Telèfs.: 91 416 11 57 – 91 413 89 43 Fax: 91 413 95 47

E-mail: iskra@nauta.es – Web: www.iskra.es



# Películas CINEMATOGRAFICAS

## Kodak VISION2

### 500T 5218/7218

- grano más fino • escala mejorada de tonos neutros
- mejor reproducción del color y tonos piel
- más detalle en sombras
- más flexibilidad en postproducción

### KODAK VISION 500T 5279/7279

- muy alta sensibilidad • grano fino
- latitud de exposición extremadamente amplia • indicada para rodajes con un nivel de iluminación muy bajo

### KODAK VISION 250D 5246/7246

- sensibilidad media-alta • equilibrada para luz día • grano muy fino
- extraordinaria reproducción del color
- responde magníficamente a la mezcla de iluminación

### EASTMAN EXR 100T 5248/7248

- sensibilidad media • amplia latitud de exposición • indicada para rodajes tanto en exteriores como en interiores

### KODAK VISION 800T 5289/7289

- máxima sensibilidad • grano fino y latitud de exposición extremadamente alta • indicada para rodajes con niveles muy bajos de iluminación y para plasmar acciones rápidas

### KODAK VISION Expression 500T 5284/7284

- alta sensibilidad • reproduce altas luces brillantes y suaves • cálidos tonos piel
- posee una escala tonal y una latitud de exposición más amplias

### KODAK VISION 320T 5277/7277

- alta sensibilidad • latitud de exposición excepcionalmente alta • reproduce los tonos con una suavidad especial

### KODAK VISION 200T 5274/7274

- sensibilidad media-alta • amplia latitud de exposición • excelente estructura de imagen

### EASTMAN EXR 50D 5245/7245

- baja sensibilidad • indicada para rodaje en exteriores • amplia latitud de exposición
- grano ultra fino • extrema nitidez y altísima resolución

