

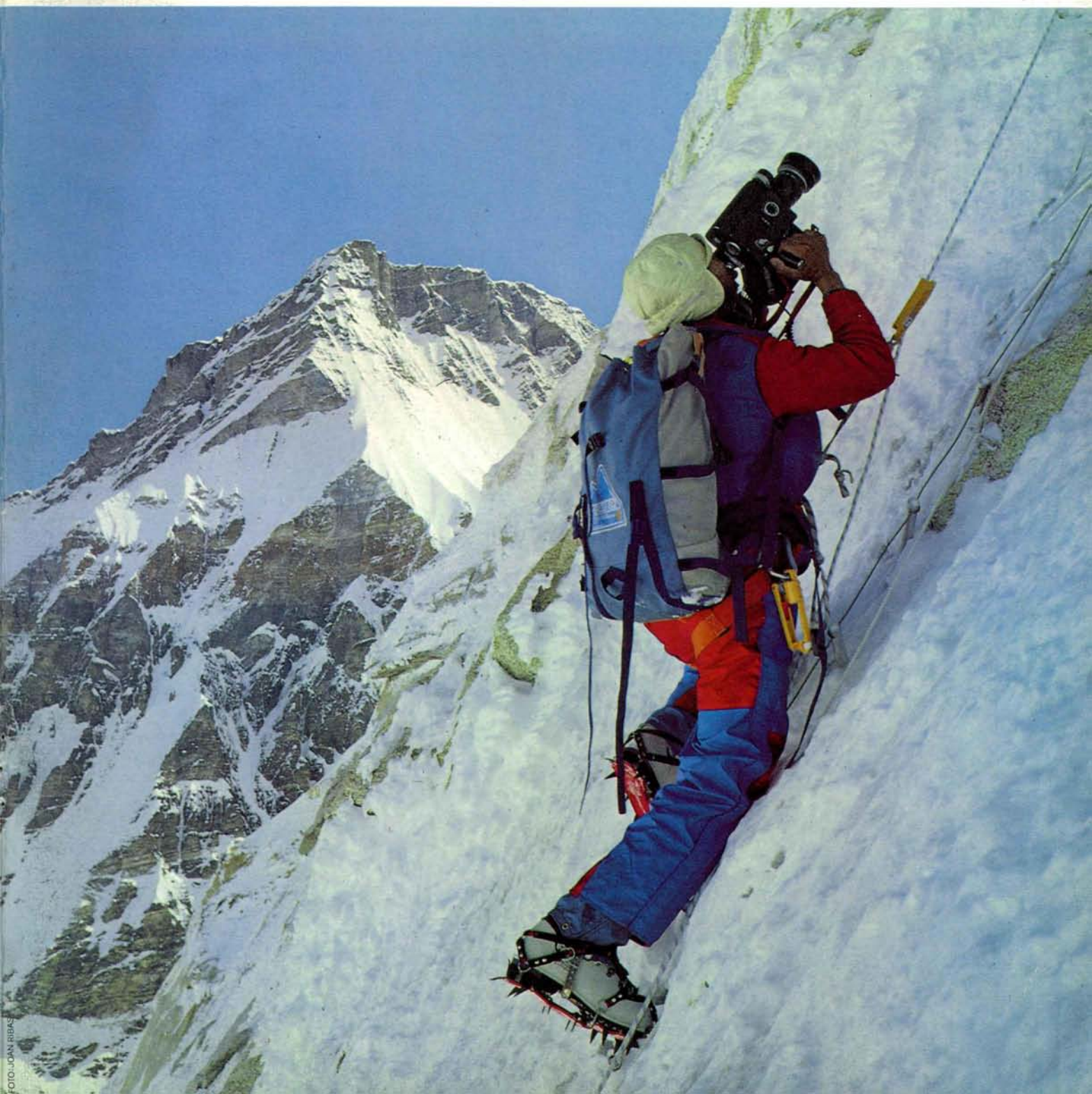
Núm. 807

OCTUBRE 1996

625 ptes.

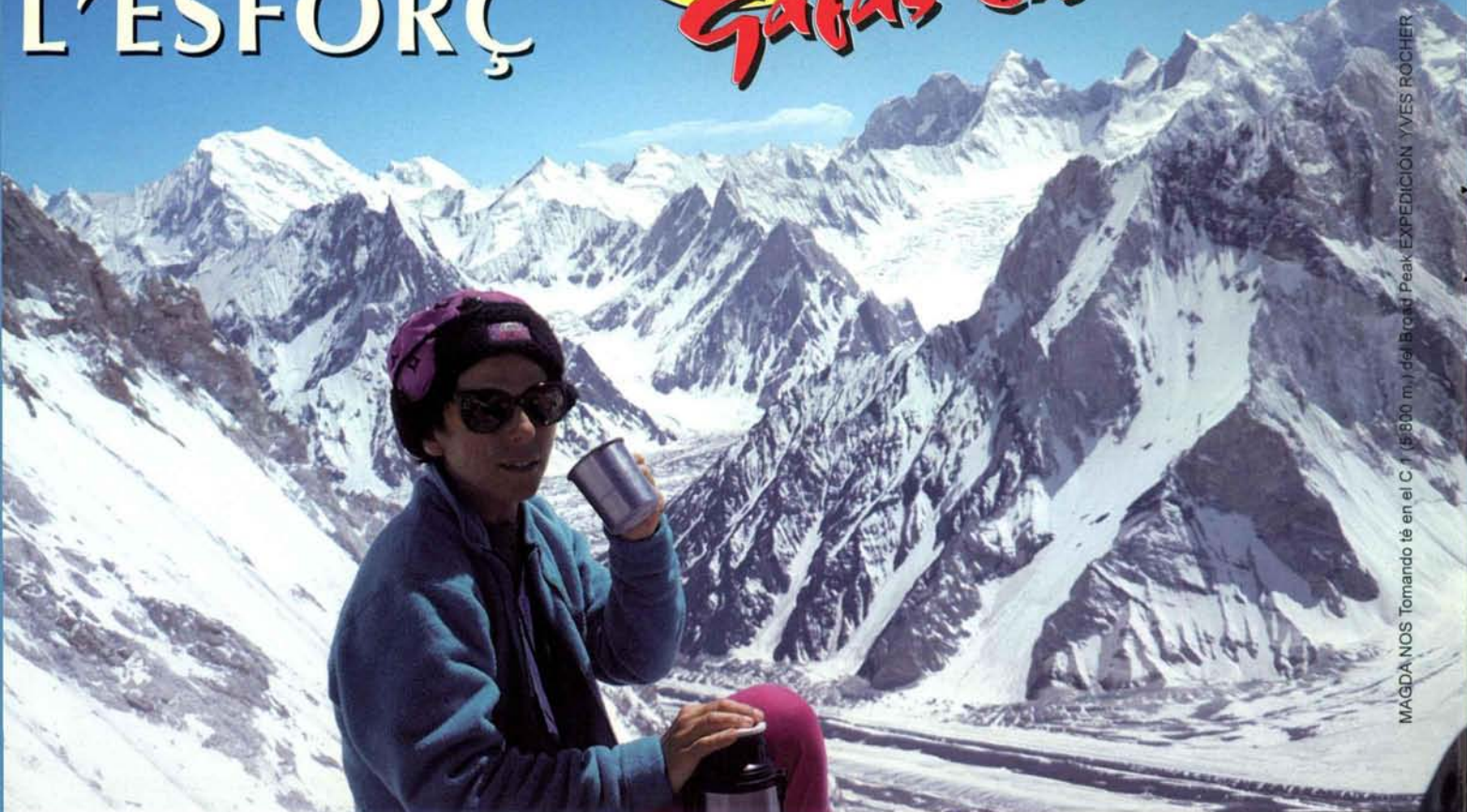


MUNTANYA



L'ÈXIT ÉS
L'ESFORÇ

bollé
Gafas en acció



MAGDA NOS Tomando té en el C 1 (5800 m.) del Broad Peak EXPEDICIÓN YVES ROCHER

TOT ALLÒ QUE US INTERESSA

Més de 70 revistes d'abast nacional estan associades a l'APPEC.

Per a més informació: APPEC Rambla de Catalunya, 10, 1 er.

08007 Barcelona Tel. 412 76 28 Fax: 317 83 86

Ho
trobareu
a les
revistes
en català

A.P.P.E.C.
ASSOCIACIÓ
DE PUBLICACIONS
PERIÒDIQUES
EN CATALÀ
■■■■■

INFORMACIÓ GENERAL
INFANTIL I JUVENIL
CULTURA
RELIGIÓ
POLÍTICA
PEDAGOGIA
AGRICULTURA I RAMADERIA
ESPORTS
MÚSICA

ARTS PLÀSTIQUES
TEATRE I CINEMA
CIÈNCIA I TECNOLOGIA

ENTRETENIMENTS
HISTÒRIA

FOLKLORE
SATÍRIQUES
ARTS DECORATIVES
■■■



- material científic i professional ■
- per al naturalista ■
- llibreria especialitzada ■
- roba de camp ■
- calçat ■
- òptica ■
- papereria ■
- audiovisuals ■
- objectes de decoració i regal ■

La Botiga de l'Amant de la Natura

Garantim la màxima qualitat en cada article pensant en aquell públic que, a més de valorar les tècniques o els materials respectuosos amb el medi ambient en la seva producció, també en valora l'autenticitat i idoneïtat per a la seva activitat.

Atenem el client d'una manera personalitzada, assessorant-lo adequadament gràcies als nostres coneixements i experiència, fent la recerca de llibres o publicacions tant nacionals com estrangers que el client ens demani i proveint de tot el material científic o tècnic que se'ns sol·liciti, entre altres serveis.

ORYX

Bigai, 11 - 08022 Barcelona
Tel.: 418 55 11 - Fax: 418 22 08

Al costat de la
plaça de la
Bonanova,
autobusos 14,
70, 64, 22 i 58.

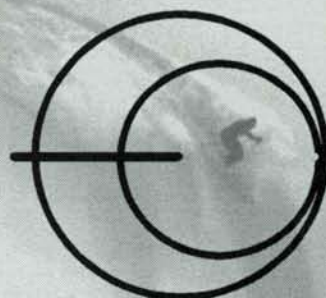
PRE-TEMPORADA D'ESQUÍ 96-97

GRANS DESCOMPTES
EN MATERIAL D'ESQUÍ

DURANT EL MES D'OCTUBRE
T'ESPEREM!

CERCLESPOORT

Sant Lluís, 44-48 (Torrent de les Flors) - Telèfon 219 36 48 - 08024 Barcelona





PEDRA NEU

C/ BRASIL, 50 - 08028-BARCELONA
(CINTURÓ DE RONDA / AVDA. MADRID)

Tel. (93) 330 27 74

Horari: 11 a 14 h i 17 a 20.30 h. (dilluns matí tancat)



OFERTA D'ESQUÍ 1996-97

PEDRA-NEU

CONJUNT D'ESQUÍ BÀSIC	CONJUNT D'ESQUÍ COMPLET
ESQUÍS - FIXACIÓ I MUNTATGE 19.995,-	ESQUÍS FIXACIÓ 29.995,- BOTES I MUNTATGE
CONJUNT D'ESQUÍ ALT NIVELL	
ESQUÍS - FIXACIÓ I MUNTATGE 26.990,-	CONJUNT D'ESQUÍ DE MUNTANYA
CONJUNT D'ESQUÍ DE FONS	ESQUÍS FIXACIÓ DE SEGURETAT 38.995,- I MUNTATGE
ESQUÍS DE FONS FIXACIÓ - SABATILLES I MUNTATGE 19.995,-	

PEDRA-NEU

EXTRAORDINÀRIES OFERTES d'esquí de muntanya en conjunts de: FIXACIÓ DE SEGURETAT + PELLs + ESQUÍS: YETI - HAGAN - PALE, etc. REPARACIÓ, PREPARACIÓ I MANTENIMENT D'ESQUÍS I FIXACIONS
LLOGUER DE: BOTES I ESQUÍS - ESQUÍS DE MUNTANYA I PELLs DE FOCA - ESQUÍS DE FONS
PIOLETS I GRAMPONS - ARVA (detectors electrònics per a allaus)

Expedicions!!



Pressupostos de material
Telèfon 453 50 01 - Ferran



Urgell, 95 bis - Tel. 453 50 01 - 08028 BARCELONA



MUNTANYA

CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA

Club Alpí Català

ANY CXX, VOL. 100, NÚM. 807, OCTUBRE 1996

Redacció, administració i publicitat:

Paradís, 10. 08002 Barcelona

Tel. (93) 315 23 11

Director:

Josep Nuet i Badia

Secretari:

Joaquim Bordons i Serra

Consell de redacció:

Francesc Beato, Joaquim Bordons

Francesc X. Gregori, Ferran Latorre,

Josep M. Panareda, Miquel Rafa

Corrector lingüístic:

Eulàlia Nuet i Badia

Cartògraf i dibuixant:

Armand Ballart

Maquetador:

Josep Nuet i Badia

Publicitat:

Adolf Garcia, Exclusives Publicitàries

Tel. i Fax: 237 95 01

Fotocomposició:

PC Gràfic

Fotomecànica:

T4 Sorrosal, S.A.

Pujades, 68-72, 3r 3ª

08005-Barcelona

Impressió:

IMGESA

Alarcón, 138 - 08930

Sant Adrià de Besòs

Preu d'aquest exemplar:

625 ptes. (IVA inclòs)

Preu de subscripció anual:

3.300 ptes. (IVA inclòs) (sis exemplars)

A l'estranger: 4.700 ptes.

Comanda de números endarrerits

a la redacció de la revista

Dipòsit legal: B. 545-1958

ISSN: 0212-2111

Membre de l' **A.P.P.E.C**

ASSOCIACIÓ
DE PUBLICACIONS
PERIÒDIQUES
EN CATALÀ

• Els articles publicats a MUNTANYA expressen l'opinió dels seus autors.

• La revista MUNTANYA, editada pel Centre Excursionista de Catalunya-Club Alpí Català, es publica sense cap finalitat lucrativa.

© El copyright dels articles, tant de la part literària com de les il·lustracions, és dels autors respectius. Per tant, és absolutament prohibida la reproducció total o parcial, per qualsevol sistema, dels articles de la revista MUNTANYA sense permís escrit dels propietaris del copyright.

SUMARI

Portada: Jordi Pons filmant en el transcurs d'una ascensió a l'Himàlaia

Editorial: A la recerca d'una imatge 178

Introducció a un centenari
Miquel Porter i Moix 179

Cent anys de cinema
Artur Peix i Garcia 182

Origen i primers anys de cinema al Centre Excursionista de Catalunya (1930-1936)
Josep Torrella i Pineda 187

L'oblit dels nostres pioners, una gran injustícia a esmenar
Joan-Francesc de Lasa 190

Tomàs Mallol i Deulofeu, cineasta i museògraf. *Lluís Valentí* 193

Delmir de Caralt i la seua biblioteca de cinema
Joaquim Romaguera i Ramió 196

Cinema subterrani. *Montserrat Ubach* 199

Fer cinema a l'alta muntanya. *Jordi Pons* 201

Panegíric per la UNICA. *Joan Baca i Pericot* 204

Cal anar a Marienbad. Les sales de cinema dels primers anys
Jordi Torras 207

El cinema amateur i les filmoteques
Anton Giménez i Riba 211

La recuperació del patrimoni fílmic de grans cineastes amateurs
M. Encarnació Soler i Alomà 215

Els certàmens de films i vídeos amateurs d'excursions i reportatges
Francesc Gurri i Serra 218

NORMES DE PUBLICACIÓ DE MUNTANYA

Els autors que vulguin publicar els seus treballs a la revista MUNTANYA han de tenir present el següent:

Els articles cal que siguin inèdits i escrits correctament en català i mecanografiats a doble o triple espai en fulls de mida DIN A-4, deixant uns marges laterals d'un parell de centímetres.

Els articles aniran encapçalats pel títol i portaran a continuació el nom dels autors.

Els peus de les il·lustracions i el nom de l'autor aniran escrits en un full a part, precedits per un número

que es repetirà a la fotografia o dibuix corresponent. Per a facilitar la correcció dels originals, no utilitzeu els subratllats en els textos que vulgueu publicar.

Els mapes, dibuixos i gràfics haurien de ser dibuixats correctament amb tinta xinesa sobre paper blanc o vegetal. Les fotografies, en còpies de paper brillant blanc i negre o en diapositives, cal que siguin ben exposades i amb bona definició, que tinguin contrast, però que no siguin excessivament fosques.

A la recerca d'una imatge

El curs passat ha estat especialment significatiu per a la Secció de Cinema i Vídeo del nostre Centre. El 28 de desembre passat es va commemorar el centenari del cinema i, tal com l'efemèride es mereixia, la Secció ho celebrà festivament i, a partir d'aquesta data, va preparar un cicle de projeccions i conferències que han representat un repàs històric des de l'inici del cinema, fins a l'arribada del sonor.

Encara que una imatge val més que mil paraules, el Centre no podia deixar passar aquesta oportunitat sense contribuir, des d'una altra perspectiva, al merescut homenatge al món del cinema. I és per això que hem dedicat a aquesta finalitat el present número de la revista MUNTANYA. I en fer-ho, podrem comprovar que, en una visió àmplia del que ha estat el cinema en aquests cent anys, el Centre Excursionista de Catalunya ha tingut un paper rellevant en tota l'aportació cultural i artística produïda pel cinema amateur.

La Secció de Cinema, anomenada ja des de l'origen de «Cinema Amateur», va ésser constituïda l'any 1932 i fou el nucli aglutinador del moviment cultural que impulsà a l'Estat espanyol el naixement del cinema amateur. Ràpidament es produí l'obertura internacional i, ja l'any 1935, la Secció de Cinema del Centre va organitzar el quart concurs de la UNICA (Unió Internacional de Cinema Amateur), coincidint també amb la celebració del Primer Congrés Internacional, que va tenir lloc a Sitges.

Des de llavors fins ara, el Centre ha estat el representant de l'Estat espanyol d'aquest organisme internacional i cada any la nostra Secció de Cinema i Vídeo, des de 1994, ha organitzat el certamen estatal per a seleccionar els films o videogrames que representen Espanya en el concurs internacional.

Però, a més d'aquesta tasca capdavantera en l'àmbit organitzatiu i associatiu, el Centre va comptar des de l'inici amb prestigiosos cineastes amateurs, i seria injust no assenyalar com a figura emblemàtica la persona de Delmir de Caralt, mundialment reconeguda en el camp del cinema amateur, que aconseguí l'any 1962 la primera insígnia d'or de la UNICA.

Per tot això, l'homenatge al cinema representa també l'homenatge i el reconeixement a tots els qui han treballat a casa nostra per al cinema amateur durant tants anys.

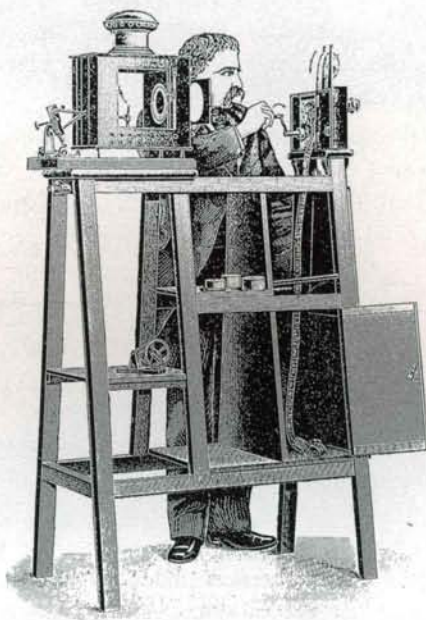
En el moment en què vivim, és innegable la força de la comunicació i els grans avenços tècnics i els pressupostos multimilionaris que es posen en joc per a realitzar missatges publicitaris o per a fer superproduccions cinematogràfiques. Per això té encara més valor la contribució des d'una perspectiva molt més modesta en mitjans, però no en imaginació, del cinema amateur, que, enmig de tanta sofisticació, representa un cant a l'aventura del cineasta que tragina els seus estris a la recerca d'una imatge, des de les simes més profundes als cims de més de vuit mil metres.

Introducció a un centenari

Miquel Porter i Moix

Per a entendre la vàlua real del centenari del cinema, més enllà del fet anecdòtic d'una data o d'una ciutat, val la pena de comprendre què significà de nou el cinema en el sistema general de la vida humana, tant individual com social. Si algú afirma que el cinema és un art, té part de raó, com també la tenen aquells que el qualifiquen o defineixen com una indústria o un comerç, un entreteniment, un espectacle, un experiment de física recreativa, una eina científica, un vehicle publicitari, una arma ideològica, un instrument d'alienació, un transmissor informatiu i moltíssimes coses més. Però aquestes definicions o possibilitats només són parts d'un tot, de la mateixa manera que atribuir als germans Lumière la paternitat de l'invent, tot i ésser part de la veritat històrica, no és, ni de bon tros, tota la veritat.

De fet, allò que passà entre 1890 i 1900 —més de cent aparells de diferents inventors capaços de copsar, descompondre i recompondre imatges en moviment—, comprèn però depassa qualsevol de les definicions apuntades i és la culminació, la resultant d'una llarga sèrie d'intuïcions, cogitacions i experiments científics que intentaven resoldre problemes igualment científics. L'esperit positivista i l'espiral de progrés dels homes de la fi del segle XIX varen fer possible aquesta culminació, que ja era latent en l'ésser humà prehistòric i que s'anà gestant i culminant a mesura que les ciències avançaven. Derivat de la ciència, el cinema —o el «Kinetograph»,



Reproducció d'un gravat de la primera càmera i projector Lumière (1895).

Foto: Biblioteca Delmir de Caralt.

el «Kinetoscop», el «Kinetografo», l'«Animatograph», el «Bioskop» i tant altres variants— és un aparell tecnològic que possibilita una forma inèdita de l'expressió humana.

És a partir d'aquesta expressió tecnològica, extremadament dúctil, que podrà parlar-se de tècnica o d'estètica, d'instrumentalització o de creativitat,

d'eina de treball o d'obra artística. El que no podrà obviar-se, però, serà la component econòmica de qualsevol ús que se'n pugui fer, car, en efecte, no existeix cinema sense aparells o sense pel·lícula sensible, i tant els uns com l'altra són resultants de la transformació d'unes primeres matèries, i tant aquestes com el seu tractament tenen un cost. Tota tecnologia té un preu i, com a conseqüència, tot producte seu també. És a dir, que «fer cinema», sigui quin sigui el destí o la utilitat del producte resultant, comporta que aquest tindrà un cost.

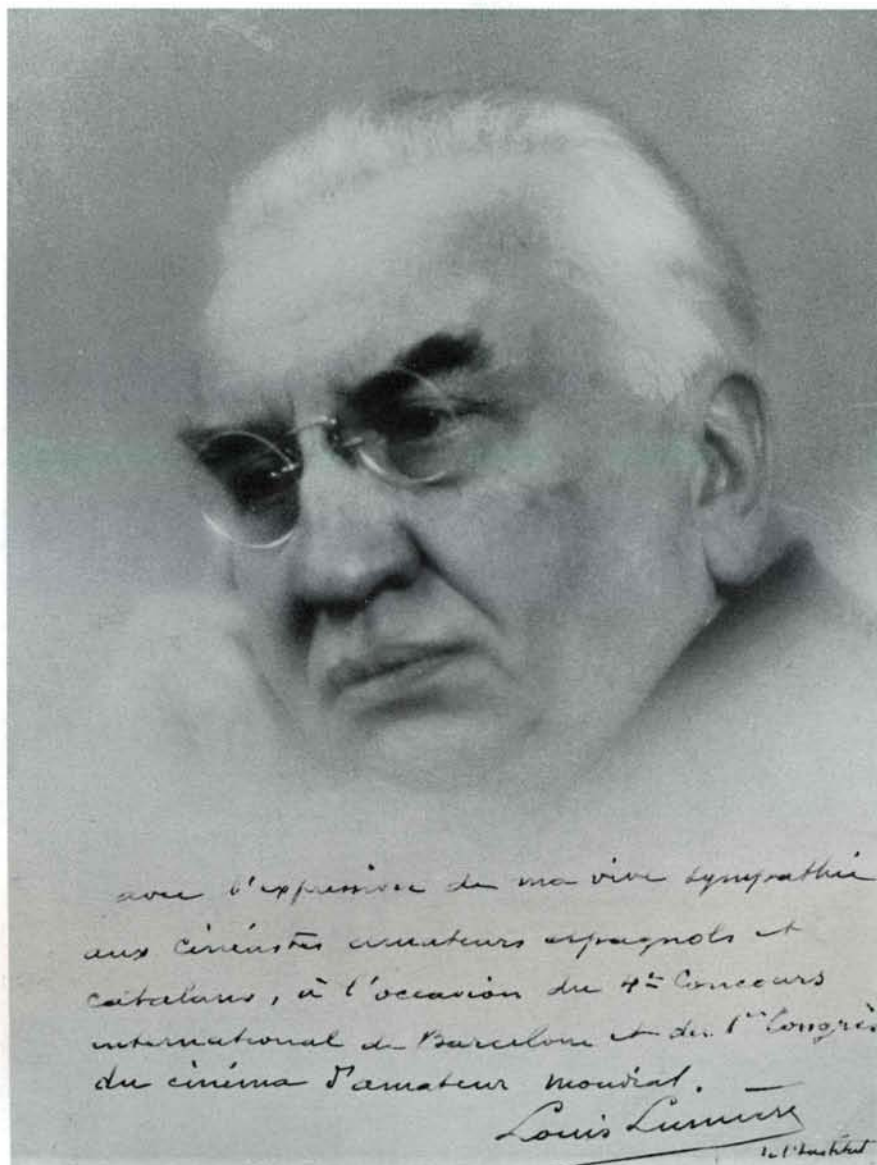
Avui dia hi ha qui es pensa, d'una manera absurda, que la televisió és gratuïta, sense tenir en compte el preu dels aparells que la fan possible, els sous dels qui hi intervenen, el cost del receptor i de l'electricitat que s'hi esmerça, els impostos que paga i el valor afegit de la publicitat i propaganda que transmet. Igualment, pensar en un cinema gratuït és d'un idealisme naïf. El més barat dels films amateurs ha estat fet amb una càmera que, per barata que fos, té un cost i amb una pel·lícula que s'ha hagut de comprar, amén de pagar el preu del posterior revelat i positiu d'allò que s'hagi filmat.

Tots sabem que, quan hi intervenen els diners, en cap camp de la vida humana no hi pot haver una llibertat total: qui controla la bossa ho controla tot. Per grandioses que siguin les concepcions d'un cineasta, no podrà pas portar-les a terme si no compta amb els mitjans per a fer-ho. I ja no es tracta només del preu tecnològic d'uns processos o uns mitjans complexos, sinó també del preu ètic o ideològic. En un país dictatorial no hi haurà llibertat expressiva, però, fins i tot en un país anomenat lliure, si un vol anar contra els corrents establerts es trobarà que no cal la censura per a impedir-li-ho: amb la manca de capitals suficients n'hi haurà prou.

Les imposicions derivades del seu origen tecnològic no foren pas les úniques amb les quals es trobaren els primers cineastes: les característiques de cada aparell —començant pel camp que podia definir segons la finestra de pas—, les limitacions d'una òptica única i d'una pel·lícula verge de ben poca sensibilitat, si es compara amb les actuals,

limitaven les seves possibilitats. Sens dubte, això fa més meritòria la seva feina, però no obsta per a deixar palesa l'estretor amb la qual havien de treballar. Avui, quan existeixen tecnologies caríssimes que permeten una increïble perfecció en la definició de les imatges o del so, en el color o en la mida de les pantalles de projecció, podem constatar que aquestes conquestes no signifiquen necessàriament més llibertat creacional. Ben al contrari, molt sovint aquests indubtables progressos tecnològics esdevenen reptes que encara no han estat vençuts o assumits.

I, malgrat això, des del mateix inici ja s'intentaven tant el cinema en color com el sonor i les pantalles envoltants, com pot constatar-se en les cròniques periodístiques de l'Exposició Universal de París del 1900. De fet, per a cada avenç realment significatiu, amb la generalització universal del seu ús, la raó principal no és pas l'artística, sinó una necessitat científica —perfeccions òptiques d'aplicació a la física dels materials o a l'astrofísica, posem per cas— o econòmica. A partir del 1906 i en pocs anys, els productors de films per a l'espectacle varen deixar de vendre'ls i només els llogaren. Les repercussions de tot tipus que se'n varen seguir tingueren, entre altres resultats, permetre l'allargament dels metratges i, junt amb això, la complexització expressiva. Quan, l'any 1926, els germans Warner varen treure el primer *talkie*, feia anys que tenien dormint en un calaix l'invent de Lee DeForest i si el desenterraren fou per motius econòmics: donar una novetat a un públic que començava a llassar-se del film tradicional. Motius semblants portaren a l'adopció del cinema en color i l'aparició de les grans pantalles sorgí pel desig de combatre l'èxit de les pantalles petites de la televisió que s'havien tornat una amenaça per a les sales exhibidores. Com tan bé va saber definir Rudolf Arnheim, l'artisticitat del nou mitjà expressiu venia precisament de les seves limitacions: el cinema no podia ésser «la realitat en moviment», sinó una tria conscient de parts de la realitat dinàmica, feta gràcies a la finestrella dels aparells i al ritme que la maneta era capaç d'imprimir al «chron». Fou precisament en la tria d'espais i de ritmes feta per ulls humans que les

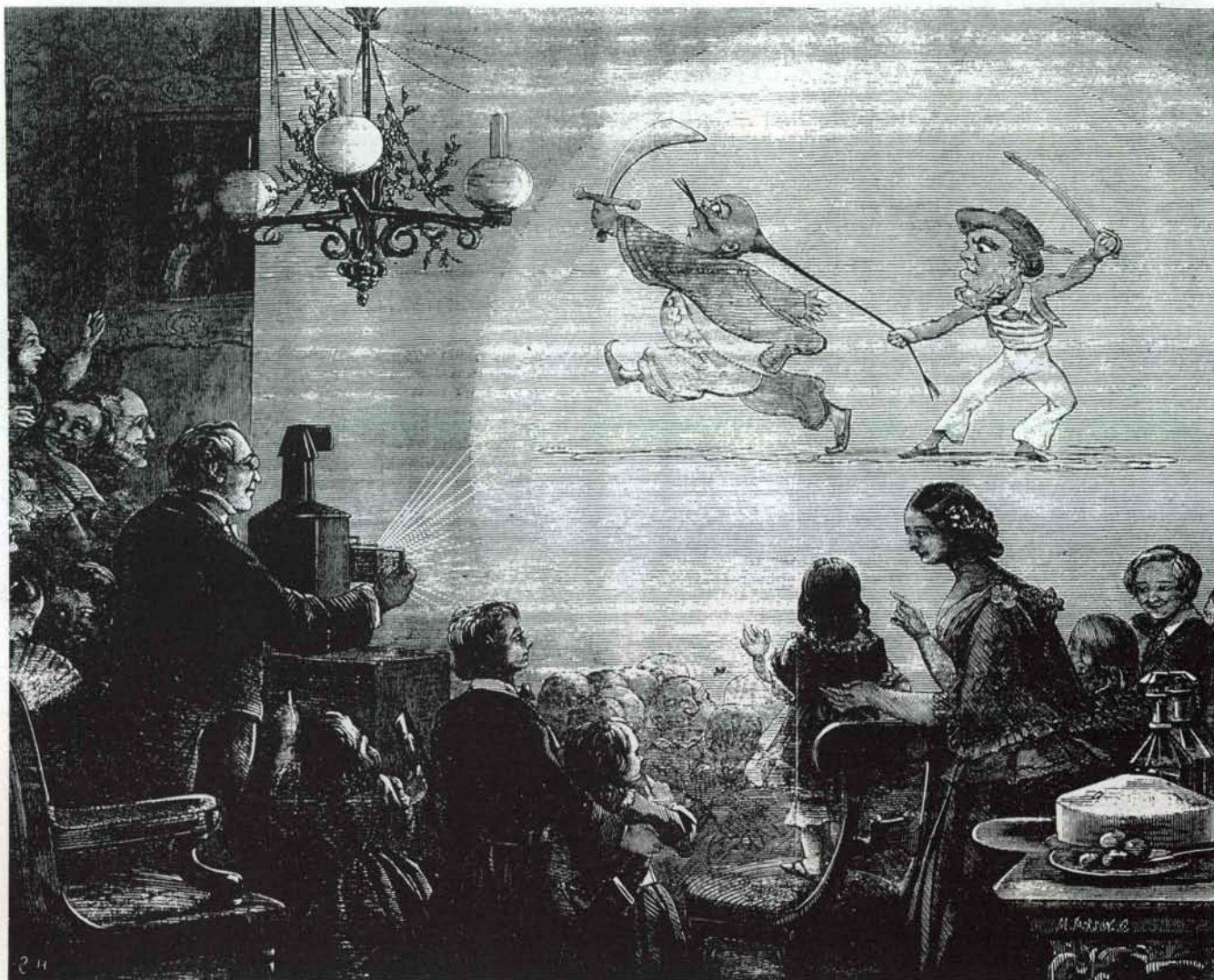


possibilitats tecnològiques adquiriren bona part del seu sentit, en convertir-se en expressió. Aquest fet, junt amb la capacitat de combinatòria múltiple que oferien cadascuna per si mateixa i entre elles, es concretà en la riquesa del muntatge i permet traduir pensaments abstractes i sentiments complexos. Malgrat aquestes bases, o potser gràcies a elles, les primeres «fotografies en moviment» es convertiren en les cintes d'avui dia.

Hi ha, però, tres aspectes que, en aquest moment del centenari, cap historiador no hauria d'oblidar: el cinema és una tecnologia, el cinema està sotmès a uns condicionants econòmics i el cinema és un mitjà expressiu posat a disposició dels homes i que tant pot servir d'instrument d'observació com de creació. Historiar un film d'un moment do-

Louis Lumière ens dedicà aquesta foto amb motiu del Concurs Internacional de Cinema Amateur de Barcelona de 1935. Noteu la distinció, curiosa essent un francès, que Lumière fa entre cineastes espanyols i catalans.

nat sense saber quin era el nivell tecnològic del país i el moment de la seva realització pot induir a molts errors, igual que establir categories i valors sense saber els mitjans econòmics que l'equip de cineastes tenia al seu abast. Reduir la història del cinema a la dels films-espectacle de producció industrial és operar amb una visió reduccio-



nista que no té res a veure amb una visió científica i una gravíssima equivocació pel que fa a una anàlisi realista de la cultura d'un grup humà.

Precisament a partir de la proposta d'Arnheim en poden sorgir d'altres, una de les quals és la de Walter Benjamin quan escriu sobre la reproductibilitat. A diferència del fet teatral, el cinematogràfic «és el que és» i una cinta, una vegada filmada i donada per acabada, sempre serà igual, excepte per qüestions de desgast. D'aquesta proposta, també se'n deriven d'altres, com la ubiqüitat, perquè còpies d'un mateix film –i per tant idèntiques– poden ésser projectades i vistes a la mateixa hora en punts del planeta separats per milers de quilòmetres. Encara –i derivant-se també de la reproductibilitat–, avui podem veure films de Lumière i d'altres inventors, malgrat tractar-se d'obres fetes ara fa cent anys i contemplar vivents éssers

que ja fa molt de temps que varen morir.

Essent així, de la mateixa manera com es pot escriure sobre l'anomenada Galàxia de Guttemberg, nosaltres podem fer-ho d'una Galàxia Lumière (o Edison, Skladanowski, Alberini, Paul, Gelabert, etc., tant se val).

Moltes de les iniciatvies amb les quals s'haurà celebrat el centenari del cinema entre nosaltres tenen molt més d'homenatge a unes mitologies que als aparells que les han fet possibles, i sembla just que la Secció de Cinema i Vídeo d'una institució també centenària com és el Centre Excursionista de Catalunya vulgui donar una certa amplària a l'esdeveniment, no reduint-lo només als mites. Més que més si es té en compte el valor cultural i patrimonial que té el cinema anomenat amateur que, en una valoració restrictiva, podria quedar exclòs d'allò mateix que el va fer possi-

Reproducció d'un gravat anglès d'una projecció domèstica de llanterna màgica a principis del segle passat.
Foto: Biblioteca Delmir de Caralt.

ble. Cal, doncs, tenir una mirada oberta i, si pot ésser, científica. De totes maneres, però, cal recordar i tenir en compte la mitologia, perquè emana directament dels homes. El mite de Pigmalión, aquell escultor grec que es va enamorar de la seva estàtua i li demanava que parlés i visqués, no fou endebades. Afrodita, compadida de l'artista, donà vida a Galatea i, entre 1890 i 1900, no calgueren deesses: els humans varen fer moure les imatges, creant-les a la seva semblança.

Cent anys de cinema

Artur Peix i Garcia

Extracte de la xerrada que es donà a la sala d'actes del Centre Excursionista de Catalunya el dia 28 de desembre de 1995.

El dia 28 de desembre de 1995 s'han commemorat els cent anys de la primera projecció pública de cinema. Aquesta és la data que a tot Europa s'ha estat d'acord a considerar com la d'inici del cinema. Si més no, certament és aquella en què començà amb una taquilla i, per tant, com a espectacle públic. I per què ho hem de commemorar? És ben cert que el cinema ha marcat tot aquest segle que ara acaba i que ens ha marcat a tots nosaltres, ja que, d'una certa manera, tots som fills de la imatge. Hi haurà gent consumidora de poesia, de pintura, de música, de cultura general, de totes les arts, però de consumidors de cinema ho som tots. Amb la litúrgia de l'acte social d'anar a un cinema i, conjuntament amb altres cinc-centes persones, en una sala a les fosques, mirar la mateixa cosa —la màgica pantalla— tots alhora. O si més no, d'una manera més actual, més senzilla i vulgar, amb sabatilles, asseguts a casa, veient cinema per televisió. El cinema ens ha acompanyat tota la vida i ens l'ha marcada.

El cinema ha creat hàbits i costums. Ha creat règims polítics o, si no els ha

creat materialment, els ha obert camí. El cinema soviètic postrevolucionari era un cinema —tot ell— al servei d'una ideologia. I tants altres. Per tant, si el cinema ha estat sempre present al llarg de la nostra vida, és lògic que quan fa els cent anys valgui la pena de celebrar-ho i, commemorant-ho, recordem una mica aquells que el van començar.

Per altra banda, en aquesta casa, ens omple molt de joia poder-ho fer: no crec que hi hagi gaires llocs a Europa on des d'una institució secular se celebri aquest centenari. Pensem que quan el cinema nasqué, el Centre Excursionista de Catalunya ja era major d'edat, perquè estava a punt de fer vint anys —en tenia dinou— i, per tant, podem considerar que gairebé acollí el nounat.

Això és una figura retòrica, és clar, perquè en aquell moment és de suposar que el Centre no s'assabentà de la nova. Però el Centre existia i el cinema va aparèixer. I com que tots dos segueixen endavant, ens sentim doblement obligats de commemorar un centenari des de dins d'un altre centenari.

L'home, de sempre, ja des d'Altamira, s'havia preocupat per reproduir el moviment. I això ho veiem també en l'art egipci o en el del Renaixement. Però, és clar, li era molt difícil, perquè ni tan sols era capaç de fixar cap imatge de la naturalesa si no era dibuixada o pintada.

Durant quasi dos segles, el XVIII i XIX, la llanterna màgica féu furor. Es tractava, per a entendre'ns, d'una espècie de projectors de diapositives que projectaven uns gravats en els quals hom, mitjançant diversos trucs, reproduïa senzills moviments. Sembla mentida, però per a anar a veure un ninotet que anava amunt i avall, una estrella que corria o un sol que s'amagava, ja que poc més podien fer, s'omplien sales amb un miler d'espectadors.

Quan a primers del segle passat, l'any 1826, Niepce aconseguí fixar una imatge en una placa, es féu un avenç extraordinari. Ja no calia dibuixar-ho ni pintar-ho, la mateixa naturalesa, per si sola, quedava fixada en una placa. Com a cosa curiosa farem notar que aquella exposició a la placa no necessitava una mil·lèsima de segon com en les càmeres actuals, sinó que trigava vuit hores a ser impressionada. Vol dir que no podia re-



*Els germans Auguste i Louis Lumière.
Foto: Biblioteca Delmir de Caralt.*

tratar persones, però sí paisatges. De seguida vingué Daguerre i hi donà un fort impuls: amb el daguerreotip, que durà molts anys, ja aconseguí impressionar imatges amb només mitja hora d'exposició, i això ja fou una cosa extraordinària. Ja fou possible de reproduir imatges de persones. I així disposem de daguerreotips de moltíssims personatges del segle passat. En aquella mateixa època, el 1826, un metge anglès, Peter Mark Rogers, va definir la seva teoria de la retenció de la imatge en l'ull humà, explicant que allò que mirem, per una dècima de segon queda retingut a la retina. A partir d'aquí, una imatge que es podia fixar i una imatge que es quedava a la vista el temps necessari per a ser substituïda per una altra sense solució de continuïtat, ja teníem tots els pressupostos tècnics bàsics perquè el cinema fos inventat. I així va ser. Durant tot el segle passat, una munió de tècnics i inventors, més o menys estrafolaris, anaren ideant aparells per a reproduir el moviment, de manera que, els uns amb un caire més o menys científic, els altres més aviat com un joc, varen començar a construir estris en què d'una manera molt senzilla una figureta donava voltes o saltava, un cavall corria..., i això va durar molts anys, i la gent se'n meravellava. Vol dir, tot plegat, que el cinema s'estava gestant amb el pas del temps i també que hi havia molta gent capaç d'arribar-hi. Els historiadors tenen inventariats més d'una vintena d'aparells que arribaren a funcionar de veritat. Thomas A. Edison, als Estats Units, disposava del que podríem anomenar com una empresa creadora d'invents, en la qual un dels seus empleats, Dickson, aconseguí de filmar l'any 1893 sobre un suport de cinta perforada que li havia proporcionat Eastman, fundador de la casa Kodak, unes imatges que es movien amb molta perfecció, si bé s'havien de mirar individualment per uns oculars en una espècie d'aparell de fira. És per aquest motiu que els americans ja han celebrat el centenari del cinema, perquè per a ells l'invent és americà, i és cert que el primer film amb una imatge en moviment és d'Edison, però sembla que a aquest ni tan sols se li acudí que es pogués projectar per a ser vist col·lectivament, com entenem que és el cinema. Ja és es-



Parella mascota que ha presidit totes les sessions que s'han dedicat al centenari del cinema en el Centre. Foto: Artur Peix.

trany en Edison, un home molt addicte al negoci, però no havia patentat el seu invent a Europa i, per tant, va deixar-hi la porta oberta, potser perquè pensava que aquí, com que no som americans, som poc llestos. Per tant, el camp estava lliure, i els germans Lumière varen pensar que l'invent d'Edison milloraria si la màquina projectava la imatge; el van perfeccionar, van crear la seva pròpia càmera, capaç de filmar, treure còpies i projectar, tot amb el mateix aparell, la van patentar el març de 1895, varen fer-ne alguna projecció privada i van decidir, després de molts recels, el 28 de desembre del mateix any, ensenyar-ho en públic. Cal fer notar que, així com Edison disposava d'una espècie d'indústria d'invents, els Lumière tenien una indústria d'utilatge fotogràfic, on fabricaven material sensible, sobretot, i, per tant, ambdós disposaven d'una infraestructura industrial i comercial que els permeté de tirar endavant els seus respectius invents. Probablement, si no haguessin existit aquestes infraestructures, avui homenatjaríem com a pare del cinema algun dels altres inventors que treballaven sobre la mateixa qüestió.

Auguste i Louis Lumière nasqueren a Besançon, on el pare, Antoine, tenia

una indústria de pintura de cartells i parets. Els fills li sortiren estudiosos i afeccionats a la química, sobretot Louis, i el pare traslladà la família a Lió, perquè Besançon era massa petit per a poder-hi tenir ambicions, i els va instal·lar una petita indústria de química, on varen començar, després d'experimentar molt, a fabricar plaques fotogràfiques i divers material sensible. La indústria els va anar amunt i aviat es varen instal·lar a viure amb una posició benestant, de manera que el pare va anar abandonant el negoci de la pintura per dedicar-se a ajudar els seus fills. Cal precisar que el vertader inventor del cinema fou Louis, si bé el nom de la patent és a nom dels dos germans per la raó que l'empresa era comuna. Louis nasqué el 1864 i morí el 1948, el seu germà Auguste nasqué el 1862 i morí el 1954, de manera que Louis era el petit i morí abans, però es veu que era l'home traçut de la casa i fou ell qui arribà a la solució definitiva; el seu germà ho va reconèixer sempre d'una manera molt explícita, si bé és clar que varen treballar plegats en perfeccionaments posteriors i d'altres treballs sobre el color, el so i el relleu, que, certament, no arribaren a solucionar.

Per què establiren la data del dia dels Innocents per a mostrar públicament el seu invent? Molt senzill: primer cal dir que a França el dia dels Innocents no és el 28 de desembre, sinó en el mes d'abril, i segon, sí que era en les dates de les festes nadalenques, entre Nadal i Cap d'Any, quan la gent sortia més al carrer, motiu pel qual, com que creien —amb una visió molt modesta i equivocada del seu invent, que ells consideraven una curiositat científica i res més— que allò no interessaria ningú, era més fàcil captar públic en un moment en què hi hagués més gent pel carrer. Antoine, el pare, que, com hem dit, es dedicava a ajudar els fills en el negoci, tenia un amic i client, el fotògraf Clément Maurice, a qui encarregà de buscar un local on ensenyar l'invent. Aquest coneixia un italià, Volpini, propietari d'un cafè al boulevard dels Caputxins, número 14, al barri situat entre l'Òpera i la Madeleine, anomenat Grand Café, al qual proposà el lloguer del local amb una comissió sobre l'import de les entrades. Volpini, gens entusiasmat pel projecte,



Cartell anunciador de les primeres projeccions Lumière al Grand Café, el desembre de 1895.

li oferí un saló del soterrani anomenat Salon Indien, destinat abans a billar i ara tancat per decisió governativa, i no acceptà de cap manera un contracte amb comissió, sinó que, desconfiat, exigí la quantitat fixa de 30 francs diaris. És a dir, tothom era absolutament escèptic respecte al resultat de tot plegat.

Per tal d'animar el públic, a la porta del carrer hi posaren el següent anunci, força pintoresc: «Aquest aparell, inventat pels senyors Auguste i Louis Lumière, permet de recollir, en sèries de proves instantànies, tots els moviments que durant un cert temps se succeeixen davant l'objectiu, i reproduir a continuació aquests moviments projectant a mida natural les seves imatges sobre una pantalla i davant d'una sala sencera». No va servir de gran cosa, perquè, si bé els Lumière havien tramès invitacions a personalitats de la ciència i de les arts en nombre de dues-centes,

d'aquests no va acudir-hi ningú, i només van passar per taquilla trenta-cinc persones, que, a franc l'entrada, van aportar trenta-cinc francs, de manera que, després de pagar Mr. Volpini, encara els van sobrar cinc francs, és a dir, que, si més no, no hi van perdre diners. Si bé, com hem dit, tothom que hi era mantenia un cert esperit de burla, una persona sí que hi anava vertaderament interessada. Aquesta excepció fou el que després seria el gran pioner del cinema Georges Méliès. Méliès era un home de teatre, on cultivava les arts màgiques i la prestidigitació i, essent com era un home d'espectacle, pensà que potser allí hi podia haver quelcom que li pogués interessar.

S'apagaren els llums i aparegué a la pantalla la primera filmació absoluta que s'havia efectuat: la sortida dels obrers de la fàbrica dels Lumière; el públic restà sorprès, perquè de veritat aquella gent caminava i marxava de la pantalla de la manera més natural, que allò no es parava ni era un moviment repetitiu com el que s'esperaven. Allò de veritat eren unes imatges en moviment natural, perfectament nítides, sense cap

molèstia per a la vista, per altra part. La següent pel·lícula que es projectà fou la de l'arribada d'un tren a l'estació i allà se n'armà una de grossa, perquè el públic es tornà gairebé histèric de l'espant: un tren que venia, venia, i se'ls tirava pràcticament a sobre i, a més, gairebé de mida natural. Era absolutament inconcebible. Avui pot semblar la reacció del tot ingènua, però cal posar-se en la mentalitat dels espectadors de l'època, del tot orfes de la cultura de la imatge que tots nosaltres portem a sobre des del moment en què naixem. Es diu que va haver-hi persona que s'aixecà de l'ensurt i ja no tornà a asseure's en tota la sessió. Quan acabà la projecció, tot foren entusiasmes. El boca a boca funcionà, i al cap de dues setmanes hi havia cues per a entrar i els Lumière feien 2.500 francs diaris de calaix, amb la qual cosa cal suposar que el Sr. Volpini s'estirava els cabells, com ha passat sempre amb els negociants que només tenen una visió curta i estrictament mercantilista de totes les coses. S'ha de dir, però, que els Lumière mateix tampoc no havien tingut una previsió comercial gaire millor del seu in-

vent, car consideraven que allò no passaria mai d'una simple curiositat científica.

De totes aquelles persones que quedaren tan astorades, l'únic que hi havia anat ben disposat, Georges Méliès, com abans hem dit, s'adonà de seguida de les possibilitats que l'invent li oferia per al seu espectacle i, dirigint-se a Mr. Antoine, li sol·licità la compra d'un aparell, a la qual cosa el pare Lumière li replicà que, primer, allò no estava en venda i, segon, que tampoc no el volia enganyar, ja que si ho comprava segur que hi havia de perdre els diners, perquè, tractant-se d'una pura curiositat científica, un cop passat l'efecte sorpresa, la cosa no tenia cap futur. Méliès hagué d'acceptar la resposta, però, no conforme, al cap de poc temps comprà un aparell anglès molt semblant al dels Lumière (ja hem dit que l'invent s'estava gestant simultàniament a molts llocs) i després ell mateix se'n construí més d'un i fou el creador del cinema com a espectacle. La seva història és apassionant, però no és l'objecte del nostre comentari d'avui.

A partir d'aquell dia, doncs, els Lumière s'adonaren que la seva primera visió potser no era correcta i que sí que es podia fer quelcom amb el cinematògraf, de manera que començaren a fabricar càmeres en sèrie i escamparen operadors propis per tot el món per a captar imatges atractives per a oferir a un públic ja majoritari, sempre, però, pensant que això era producte de la novetat i que tard o d'hora s'havia d'acabar, i així ho advertien als seus operadors en donar-los la feina. D'aquesta manera els seus empleats arribaren a Rússia, a l'Índia, a la Xina, al Japó, als Estats Units, on tingueren molts problemes amb Edison, que entenia que ell era qui tenia l'exclusiva del cinema en el seu país. Els operadors dels Lumière filmaren a Sant Petersburg la coronació del tsar Nicolau II en una pel·lícula ja de set bobines, i allò constituí el gran documental de l'època. A partir d'aquí, al president de la República Francesa ja li complagué que en els diferents actes en què assistís, sobretot per inaugurar alguna cosa, hi hagués una càmera dels Lumière per immortalitzar-ho.

Aquella curiositat tècnica s'havia convertit en un poderós mitjà de comuni-

cació i, després d'aquells primers deu films realitzats en l'entorn proper i familiar, els Lumière, al cap de dos anys, disposaven d'un catàleg de 358 films. No obstant això, ells continuaven sense copsar les possibilitats artístiques i industrials que hi havia implícites en el seu invent, de manera que en arribar l'any 1900 es desentengueren de l'exploació de les seves pròpies pel·lícules, deixaren en mans d'altres la seva difusió i es dedicaren només a la pròpia indústria de fabricació de càmeres i material sensible fotogràfic. De tota manera, encara, per a l'Exposició de París de l'any 1900 arribaren a organitzar una projecció en una pantalla de 21 x 16 metres, que és una dimensió molt considerable, amb una necessitat de gran quantitat de llum que bé devien resoldre. Però a partir d'aquí només s'interessaven per assolir millors tècniques i treballen en l'invent d'una espècie de pantalla panoràmica, anticipant-se al posterior cinerama, i estudien les possibilitats del color i del relleu, si bé no arriben a bon fi en cap d'aquestes coses, potser perquè era massa aviat per a tot plegat.

Val la pena mencionar ara, encara que no toqui exactament, ja que el centenari es produirà un any després de la presentació a París, l'arribada del cinema a Barcelona. Si bé els historiadors no s'acaben de posar d'acord en el dia exacte en què cal commemorar-lo, això fou entre el 10 i el 20 de desembre de 1896. A Barcelona hi havia uns fotògrafs, els germans Antoni i Emili Fernández, que treballaven amb el pseudònim artístic de «Napoleon», dels quals eren clients tots els membres de la bona societat barcelonina, entre la qual gaudien d'un prestigi i un predicament ben guanyats, amb estudi obert a la Rambla de Santa Mònica 15-17, lloc on es feren les primeres projeccions públiques del cinematògraf Lumière a la nostra ciutat. Els Fernández ja tenien relacions comercials –i sembla que fins i tot personals– amb els Lumière per raó de la seva professió, per la qual cosa resulta normal que fossin els escollits per a la presentació de l'invent a Barcelona. Això no obstant, amb anterioritat ja s'havien fet projeccions cinematogràfiques a Barcelona, no amb l'aparell Lumière, sinó amb altres dels molts invents semblants que anaven corrent pel

món, com ja hem dit abans. En el mes de juny, en el teatre Novetats, i en el mes d'octubre en el teatre Principal, després de les respectives funcions teatrals, gairebé com un fi de festa, es projectaren unes sessions d'imatges en moviment que duraren quatre dies. Resultaren un fracàs, ja que per la seva escassa qualitat resultaven molestes a la vista i, per tant, quasi ningú no se'n féu ressò. En canvi, la projecció a casa els Napoleó resultà un autèntic èxit i rebieren elogis per part de tothom, car les imatges, com ja hem comentat en referir-nos a les projeccions de París, eren d'una qualitat perfecta i, per descomptat, sense la més mínima molèstia visual. Un altre dubte que plantegen els historiadors és si els Lumière van ser a Barcelona. Hi ha qui opina que sí i hi ha qui opina que no. Alguns dels pioners del nostre cinema –Gelabert i Baños– afirmen en les seves velleses –quan la memòria els pot trair– que sí que hi vingueren, però els diaris d'aquells dies no en diuen res, si bé més endavant una nota de premsa afirma que «*Los Hermanos Lumière han sido agasajados por las autoridades y notables de la ciudad*». El dubte existeix, però el que sí és cert és que, poc després, un film amb imatges de Barcelona és projectat a França, a Auxerre el 26 de desembre de 1896 i a Lió l'1 de gener de 1897. És segur, doncs, que havien estat filmats durant la presentació a la nostra ciutat pels mateixos Lumière o per algun representant seu.

És curiós fer notar, parlant d'aquell primer temps en què el cinema s'estengué ràpidament per tot Catalunya, que en un pòster anunciant una primera projecció a Manresa es diu, en castellà, com era habitual a l'època: «*El espectáculo, que es realmente un importante progreso científico, es en todas las poblaciones muy visitado por respetables individuos del clero y personas de luto*». Això era propaganda. És a dir: ja poden venir-hi tots, perquè hi van fins i tot els capellans i els que estan de dol. Bé. Cal posar-nos en la mentalitat de l'època. Calia advertir que aquell progrés no comportava, com podria ser amb d'altres progressos, cap situació pecaminosa. Aquest estigma de pecaminós, li ha durat molts anys al cinema, i cal dir que és precisament ara quan

potser se l'està guanyant. Però és que el món de la cultura, en general, trigà molts anys a acceptar el cinema com una activitat cultural i artística, ni tan sols com a cosa seriosa. Durant quasi cinquanta anys feia bon intel·lectual dir pestes del cinema, considerat només com a diversió de gent baixa. I no des d'un punt de vista ètic o moral, sinó purament des d'un punt de vista estrictament cultural.

Per acabar, sembla oportú aprofitar l'ocasió del centenari que celebrem per a fer algunes consideracions sobre el cinema.

Fixem-nos que celebrem l'aniversari d'un art. És insòlit. Això no ha passat mai amb cap art. És evident que ningú no ha pogut celebrar mai l'aniversari de la música, la poesia, el teatre o la literatura. Per moltes raons, però la primera perquè són mil·lenaris i se n'ha perdut l'origen. Però és que, evidentment, tampoc no van començar en un dia determinat com sí que va començar el cinema. I per què? Doncs perquè el cinema és l'únic art que neix d'un avenç tècnic, producte d'una civilització industrial. Art que ha evolucionat d'una manera extraordinària en un segle, de manera que d'artefacte-curiós científic passa de seguida a art o indústria-art o art-indústria, moltes vegades més indústria que art, art-comerç, etc. La seva joventut –només cent anys– i el fet d'haver estat generat per una tècnica –una màquina– ens permeten aquesta commemoració.

Hi ha una altra cosa que ningú no ha dit (i prou que s'ha parlat de cinema aquests temps de la celebració) i que nosaltres hem de dir i remarcar amb èmfasi: el cinema va néixer amateur. Fixem-nos: els Lumière filmen la nena que menja les farinetes –la filleta i ne-boda dels Lumière– el seu pare que juga a cartes, els obrers que surten de la fàbrica –els seus obrers i la seva fàbrica– el tren que arriba, que no és seu, però aquella senyora que passa pel davant és la pròpia esposa, amb una filla, a les quals prèviament s'ha dit què han de fer per a sortir bé. Exactament el que han fet tots els amateurs amb la més amateur de les varietats del cinema: el cinema familiar, que és per on normalment ha començat tot cineasta amateur.

Una altra reflexió bonica de fer ara



és que el primer pla absolut que es rodà –és a dir, el primer film, ja que els films constaven d'un únic pla– és el de la sortida dels obrers de la fàbrica. Des del punt de vista sociològic cal pensar-hi bé. Si reflexionem que en aquell moment encara no fa cinquanta anys del manifest comunista de Marx i Engels (1848), i que el 1885 –només feia deu anys– a França es fundà la Confederació General del Treball, és a dir, en el moment en què els obrers comencen just a prendre consciència que eren una força en el teixit social que fins llavors no havia existit mai, el cinema mostra una massa d'aquests obrers en una pantalla i escampa aquesta imatge per tot el món. No es pot negar que és una arrencada del missatge cinematogràfic molt significativa.

I una última reflexió. En aquests cent anys el cinema ha creat hàbits i costums, com dèiem en començar, ha creat mites, però per damunt de tot ha arribat a aconseguir una cosa que abans semblava impensable: ha «vençut» la mort. La mort és menys definitiva. Qui ha estat filmat, qui és dins d'un film, allà hi és viu per sempre més, i el continuem veient, i ens parla. Un exemple: per als qui no coneixíem Marilyn Monroe personalment, per als que no vivíem amb ella, ni la tocàvem, ni la sentíem, i no tinguérem mai cap possibilitat de tenir-

Thomas Alva Edison (a la dreta) junt amb George Eastman, que fou qui li facilità el suport flexible transparent amb pel·lícula perforada de 35 mm que féu possible l'invent del cinema.

la amb nosaltres, no ha mort, perquè com que la nostra relació amb ella era únicament a través d'una pantalla de cinema, aquí continua viva i –encara mes– jove! No s'ha fet vella. I així en gaudirem sempre. Un altre exemple: Greta Garbo no morí jove, però tingué l'encert de retirar-se i amagar-se en el moment en què pensà que perdia la joventut. Amb Greta Garbo tampoc cap de nosaltres no pensava de tenir cap relació personal. Per tant, la Garbo no ha mort. És viva i ben maca en el cinema.

I aquella màquina de tren que ara fa cent anys impressionà tant aquells ingenus espectadors parisencs no s'ha aturat mai. Ha anat sempre endavant, endavant i no sabem pas on arribarà, ni si arribarà enlloc, ni si es deturarà alguna vegada. Però en el cas que després de molt de temps algun dia arribés a un final i es deturés, és segur que cap de nosaltres no hi serà per a veure-ho. Però no us preocupéssiu pas, perquè només que us hagin filmat una sola vegada ja sereu immortals.

Origen i primers anys de cinema al Centre Excursionista de Catalunya (1930-1936)

Josep Torrella i Pineda

El cinema amateur no va néixer amb aspiracions artístiques sinó amb una finalitat que podríem qualificar de domèstica. Charles Pathé (1922) va posar a les mans de qualsevol ciutadà amb certes possibilitats econòmiques els instruments adequats per a impressionar pel·lícula sense necessitat de les complexes infraestructures del cinema industrial. Era com tirar fotografies (dels nens, de les excursions, dels viatges), però amb moviment, que gairebé equivalia a dir: amb vida.

Però Charles Pathé no devia preveure que alguns flamants posseïdors de càmera cinematogràfica poguessin sentir el fibló de la creativitat. És quan va sorgir el cinema amateur, que mai no s'ha pogut fusionar amb el professional per l'enorme diferència de mitjans tècnics que l'en separen.

L'any 1930, alguns membres de la Secció de Fotografia del Centre Excursionista de Catalunya posseïen també càmera cinematogràfica. Entre ells portava la veu cantant Josep Fontanet, home comunicatiu i dinàmic. D'acord amb el president de la Secció, Francesc Blasi (que també figurava entre els neòfits de la branca cinematogràfica),

Fontanet començà a organitzar vetllades, no pas formals, on d'una manera espontània es projectaven cintes de l'un i de l'altre. Fontanet, amb l'experiència dels seus nombrosos reportatges d'excursions i d'esdeveniments, s'erigia en mentor i aconsellava els seus col·legues.

Aviat —l'any 1931— es va constituir, dintre de la Secció de Fotografia, la Subsecció de Cinema d'Aficionat, amb 25 socis. I de seguida es va convocar un primer concurs. I, també de seguida, la Subsecció va tenir el coratge de participar en un Congrés Hispanoamericà de Cinematografia, on els homes del cine-negoci (productors, distribuïdors i exhibidors) havien de debatre qüestions que afectaven els seus interessos. Els ci-

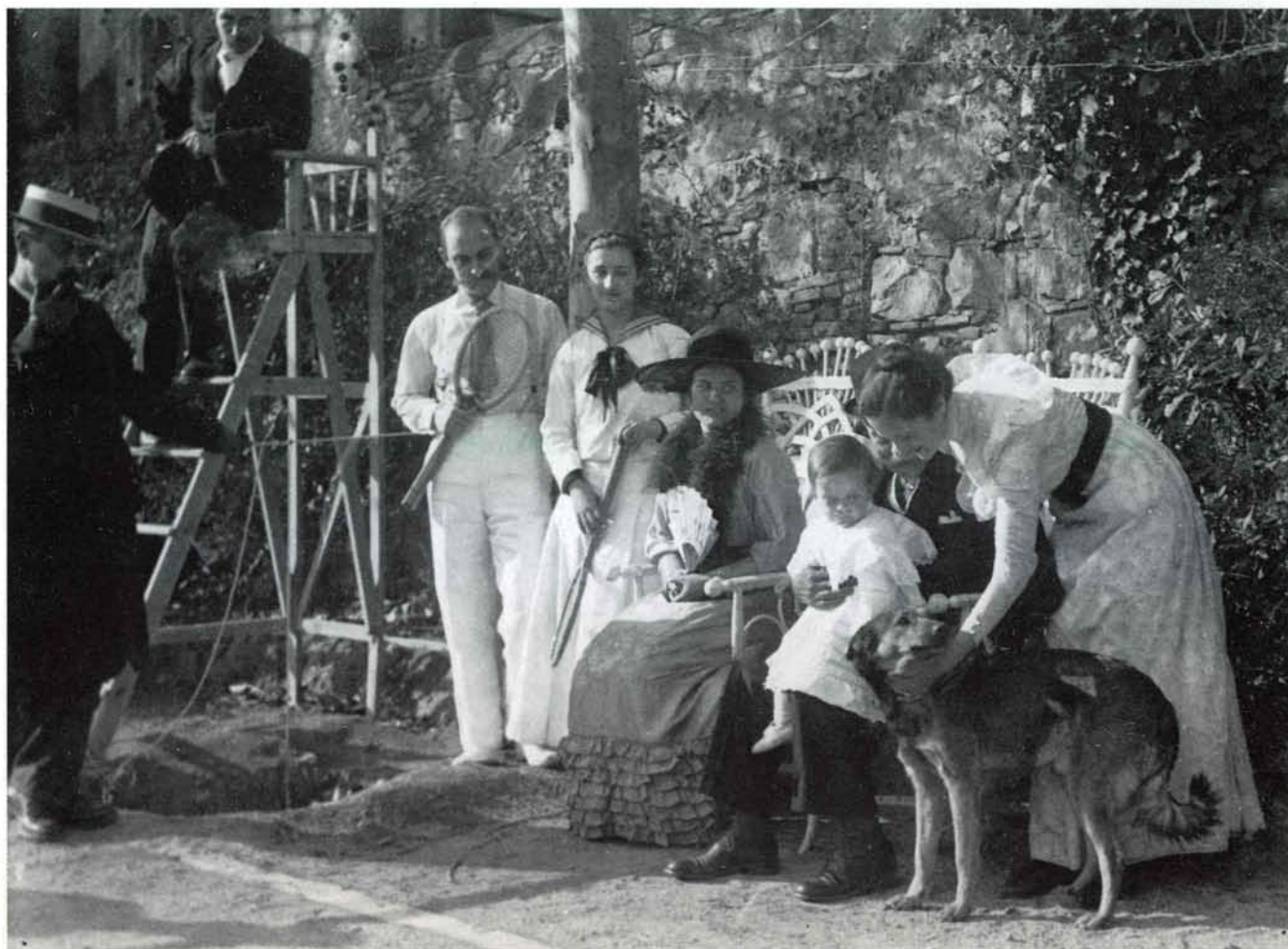
neastes amateurs d'aquesta santa casa van decidir d'inscriure-s'hi i van presentar-hi una ponència sobre els aranzels que gravaven la importació d'aparells i de pel·lícula verge de pas estret. Però també en van presentar sobre publicitat cinematogràfica, sobre cine pedagògic i sobre la possible cooperació de l'entitat en la faceta cultural del cinema. La gent del Congrés devia quedar ben sorpresa; i és que, tanmateix, el gest dels amateurs era tota una declaració de principis.

La celebració d'aquell primer concurs va tenir lloc ja dintre de 1932. Hi van concórrer 44 films, entre els quals van sobresortir *La dansa més bella* i *Montserrat*, de Delmir de Caralt, i *Fums de glòria*, de Domènec Giménez. El primer, que va tenir el premi extraordinari, és un film d'estructura complexa i, a més, com a glossa de la sardana, li és pràcticament imprescindible el suport musical. El seu autor va llançar-se a l'aventura d'un acompanyament sonor mitjançant discos governats manualment, que és com es va haver de fer durant llargs anys. *Montserrat* descriu l'ascensió d'un captaire cec a la Santa Muntanya, acompanyat d'un vailet. En arribar davant la Moreneta es produeix el miracle: el cec recobra la vista. *Fums de glòria*, de Giménez, relat cerebral, és un brillant assaig de cinema d'avantguarda.

El jurat qualificador no va ser format per cineastes amateurs, que tots devien ser concursants, sinó per intel·lectuals com Josep Palau, Maria Luz Morales,



Un fotograma del film *L'home important* (1935) de Domènec Giménez.



Un fotograma del film El repórter mecánico (1933) de Delmir de Caralt. Biblioteca Delmir de Caralt.

Àngel Ferran, Màrius Calvet i Lluís Masriera.

La qualitat –segurament imprevisible– d'uns quants dels films premiats va desvetllar les ganes de programar una sessió pública. Mes heus ací que la junta directiva del Centre s'hi mostrà reticent. I no se li pot criticar aquesta actitud, a la distància de seixanta anys i escaig; ho consigno purament com a curiositat històrica. Als directius de l'entitat mare els devia semblar que era poc propi d'ella muntar una sessió de cinema, i més amb elements tan principiants. Però, tanmateix, la sessió es va fer, al cine Lido, amb un remarcable èxit de públic i de crítica.

Simultàniament, aquella primavera de 1932, el 22 d'abril, la Subsecció va ser convertida en Secció, llavors ja dita «de Cinema Amateur». El seu primer president va ser Francesc Blasi, que ja hem conegut com a president de la Secció de Fotografia (després d'ell ho va ser Lluís de Quadras i Feliu, que en els anys difícils de la postguerra seria president del Centre).

També aquell any 1932 la Secció va iniciar l'edició de la revista *Cinema Amateur*, que no era precisament un butlletí d'ordre intern, sinó una publicació amb tots els ets i uts, d'esplèndid disseny tipogràfic i amb col·laboracions de teoritzadors del gran cine com Guillem Díaz-Plaja, el doctor Jeroni de Moragas, Josep Palau... Tot això en un parell d'anys.

L'any 1933 se celebrà el segon concurs, amb 64 films inscrits. El premi extraordinari es va concedir al documental *Abelles*, de Joan Prats. A continuació van destacar *Repórter mecánico*, de Delmir de Caralt (finíssima caricatura de

la pràctica dels esports en l'alta societat barcelonina de principi de segle), *Ritmes d'un dia*, de Domènec Giménez (una altra mostra del seu avantguardisme coherent i entenedor), i *Rapsòdia cívica*, de Francesc Gibert (anticipació del cine testimonial, prenent com a subjecte el realisme dels carrers d'una gran urbs).

En el tercer concurs, l'any 1934, es registra la novetat de participar-hi alguns cineastes de Madrid i fins i tot alguns d'estrangers (de França, Anglaterra, Àustria i Hongria). Cal dir que en aquella etapa anterior a la nostra guerra, el concurs del Centre Excursionista de Catalunya no tenia caràcter «nacional». Els estrangers es van endur una medalla d'honor i dues de plata. Però el premi extraordinari va ser per a *Memmorti-go?*, de Delmir de Caralt, saborosa dialèctica visual entre pessimisme i optimisme.

En el 1935 la sensació del quart concurs va ser *L'home important*, de Domènec Giménez, sàtira del domini

que exerceixen en l'ésser humà els prejudicis socials.

I el concurs de 1936 va ser, òbviament, el darrer d'aquella etapa d'avantguerra, minvat en nombre de films i en qualitat respecte als anys anteriors. Però l'etapa va deixar dues petites obres mestres que han esdevingut mítiques: les citades *Memmortigo?*, de Delmir de Caralt, i *L'home important*, de Domènec Giménez. Ara bé; no puc deixar d'esmentar uns quants noms més que, destacant del conjunt, van contribuir amb les seves aportacions a donar consistència als concursos del Centre. Són Eusebi Ferré (*Festa Major*, 1er. premi a films estrangers en la Biennal de Venècia 1934; *La vida és un joc de mans*, 1936, premiat a la UNICA el 1953). Josep M. Galceran (*Tamariu*). Salvador Rifà (*Estampes del blat*). Salvador Mestres (*Ep, jo també vull ésser un fugitiu*). Isidre Socias (*Riu avall*). Francesc Argemí, de Terrassa (*La volta al món*). Joan Salvans, també de Terrassa (*Pallars i Ribagorça*).

Els temes que més abundaven en els concursos del Centre Excursionista de Catalunya d'aquella època eren el muntanyisme i l'esquí.

Com es pot apreciar, van sorgir cineastes amateurs fora de Barcelona i, a més, es van crear col·lectius altres que la Secció del Centre, no sols fora de Barcelona sinó dintre mateix. El primer va ser a Sabadell, com a Secció del Centre Excursionista del Vallès; és a dir, seguint el model de la Secció del Centre, i amb un palès esperit de col·laboració. No va ser així pel que respecta a l'Associació de Cinema Amateur (integrada en el Foment de les Arts Decoratives, de Barcelona), la qual va crear una Federació en franca competència amb el Centre Excursionista de Catalunya. La Federació va aconseguir l'adhesió d'uns quants col·lectius barcelonins i d'altres de diverses ciutats catalanes, i fins i tot de Madrid i de Las Palmas. La Secció del Centre no s'hi va integrar, gelosa del seu matriarcat, que l'havia convertit en entitat delegada de la Unió Internacional (UNICA). Quant als col·lectius que s'hi van adherir, ho van fer en bona part per l'afalac de poder intervenir en pla d'igualtat en l'organització dels concursos que serien convocats per l'organisme federatiu.



Un fotograma del film *Diaris* (1934) de Joan Salvans.

Però en el terreny personal, la major part dels cineastes no van deixar d'inscriure pel·lícules en els concursos del Centre Excursionista de Catalunya.

La Secció de Cinema Amateur del Centre era sol·licitada sovint per a anar a fer projeccions, no sols a d'altres col·lectius del ram, sinó també en entitats i institucions de diversa índole. Es van especialitzar en aquesta tasca, que no deixava de ser sacrificada, Delmir de Caralt, Domènec Giménez i Josep M. Galceran, que es desplaçaven on fos –fora de Barcelona i tot– carregats amb projectors, bobines i discos. Aviat van ser bonhomiosament coneguts per «el trio dels bolos».

Em resta parlar del Concurs Internacional, al qual he fet al·lusió. El primer que es va celebrar va ser convocat per la Unió Belga, l'any 1931, com a iniciativa pròpia; encara no existia la UNICA. Els amateurs del Centre Excursionista de Catalunya estaven en situació embrionària i, lògicament, no hi van poder concórrer.

L'any següent es va celebrar a Holanda. El Centre hi va enviar *Tamariu*, de Josep M. Galceran, i *Montserrat*, de Delmir de Caralt. Una suggerent combinació de mar i muntanya. Però, ai las!, van sorgir unes pegues en els passos fronterers i les bobines van arribar tard al seu destí. Un altre any, el 1933: el Concurs era a París. Aquesta vegada es decideix que s'hi desplaçi una delega-

ció portadora dels films (alguns més que l'any anterior). Però –ai las, altra vegada– com si hi jugués un mal fat, una fallada en l'enllaç de trens previst fa que es repeteixi el retard. Se'n salva el film *Montserrat*, que tornava a ser inscrit i, en arribar els delegats a París, encara s'havien de projectar els títols de l'apartat on era classificat. Per cert, que la cinta de Delmir de Caralt va figurar en el programa de la sessió de gala. Sessió en la qual era espectador d'honor ni més ni menys que Louis Lumière, que acabava de presidir el jurat de la competició.

En l'any 1934 va ser diferida la celebració del Concurs per fer-lo coincidir amb la primavera. Se celebrà, doncs, en el 1935. Ara bé; el país al qual corresponia de fer-se'n càrrec –el Japó– per haver conquerit a París el primer lloc, va declinar l'honor en atenció a les molèsties que el desplaçament ocasionaria als delegats europeus (no es viatjava en avió, encara). I l'honor va ser transferit a Espanya, que equival a dir: a la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya.

No és difícil imaginar-se la festa major que això va representar per a l'entitat. Recepció en el Centre, visita al barri gòtic, sopar de gala, clausura en el palau de la Generalitat i sessió pública en el cine Fèmina. A més, a iniciativa de l'entitat amfitriona, se celebrà, conjuntament al concurs, el Primer Congrés Internacional, que ja establiria norma per als anys successius, i que va tenir lloc a Sitges sota la presidència del geògraf Pau Vila, aleshores president del Centre. La més alta puntuació del concurs, la va aconseguir el film *L'home important*, de Domènec Giménez. El conjunt de la participació espanyola va quedar classificada en tercer lloc.

Crec poder dir, sense cofoisme, que l'arrencada de la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya –i, amb ella, tot el cinema amateur català– en els pocs anys anteriors a la guerra civil, va ser força brillant. En l'actual commemoració del centenari del cinema, els cineastes d'aquella època –que hem de creure desapareguts del nostre món– i no sols els que van sobresortir sinó tots, mereixen l'homenatge del nostre record.

L'oblit dels nostres pioners, una gran injustícia a esmenar

Joan-Francesc de Lasa



Ricard de Baños, a la fi de la primera dècada del segle. Arxiu Joan-Francesc de Lasa.

Sempre tindrè a la memòria aquell dia grisós de febrer de 1955, quan les despulles de Fructuós Gelabert van fer el seu darrer viatge per aquells carrers com adormits, fins a arribar al cementiri de Sants.

Al sepeli hi havia només unes dues dotzenes de persones, entre familiars i amics del finat... Però la gent del cinema barceloní —escriptors, directors, tècnics, artistes i periodistes—, on eren?, pensava jo, sense reconèixer d'entre

aquell pobre seguici més que un vell distribuïdor, que, amb els ulls mig entelats, em va somriure tristament, com avergonyit de l'oblit dels absents; és a dir, de tots aquells centenars de personatges que hom podia trobar sempre a les grans i petites festes del cinema a Barcelona, però que no n'havien volgut saber res, d'aquell darrer homenatge que devíem a aquell gran treballador, ni més ni menys que el primer que havia fet cinema a Catalunya...

Després, i han passat —ai las!— més de quatre dècades des d'aquell fet, hi he tornat sovint amb el pensament, tot fullejant aquestes revistes que es diuen «de cinema» i on gairebé mai no s'ha parlat de l'època dels pioners del cinema català i, en canvi, s'ha fet malbé tanta paperassa amb els secrets d'alcova i les intimitats de les *stars*.

I això ha succeït no tan sols amb Gelabert, sinó també amb Segundo de Chomón, el magnífic tècnic cinematogràfic de Terol que treballà a Barcelona al llarg d'una colla d'anys, i amb Ricard de Baños i Albert Marro, dels més intuïtius directors de la primera etapa de la producció barcelonina, i també amb la destacable figura d'Adrià Gual, gran home de teatre que somià un cinema català de projecció mundial.



Ramon Quadreny va ser el Ciutti del film Don Juan Tenorio (1921), de Ricard de Baños. Arxiu Joan-Francesc de Lasa.



Adrià Gual, gran home de teatre i alhora somiador d'un cinema català amb ressò mundial. Arxiu Joan-Francesc de Lasa.

I el mateix passà amb directors no tan importants, però dignes d'un aprofundiment, com Joan Maria Codina, Magí Murià, Togores, Abadal i Gaspar, entre altres. És cert que tots aquests pioners —amb l'única excepció de Chomón— en bona part mers artesans (Gelabert era ebenista) i entusiastes fotògrafs que s'apuntaren de seguida al conreu de les imatges en moviment, no assoliren la talla dels Lumière, Reynaud, Marey, Le Prince, Méliès o Pathé, per esmentar només alguns dels més grans. Però allò de què no hi ha el més petit dubte és que els pioners catalans foren uns treballadors esplèndids, curulls d'enginy i de bona voluntat i, també, tot sovint, petits inventors que s'entestaren a millorar aquells aparells primitius i a explicar-nos curioses històries fetes d'imatges, basant-se quasi sempre en models francesos o italians, que eren, en aquells temps, els que tots els ingenus públics demanaven...



Una curiosa fotografia de Fructuós Gelabert en plena joventut, quan encara era ebenista a Sants (1896). Arxiu Joan-Francesc de Lasa.

Hi afegiré, però, que els nostres pioners no comptaren quasi mai amb l'ajut del capital, ni ací hi hagué una mentalitat industrial amb vista a la producció cinematogràfica; i per si amb això no n'hi hagués prou, tampoc no tingueren —amb unes poques i honroses excepcions— la col·laboració dels intel·lectuals, per als quals el cinematògraf no era més que un pobre espectacle d'il·lustrats i, a més, un possible enemic del teatre.

Per tant, dins el primer cinema català, no podríem parlar més que de meres individualitats.

Recordaré que Gelabert s'indignà quan el seu productor —Josep Maria Bosch— li va imposar la col·laboració de Codina en l'adaptació al cinema de l'obra d'Àngel Guimerà *Maria Rosa*, i

que tampoc no s'entengué gens amb Otto Mulhauser quan hagué de compartir amb ell la direcció del melodrama *Ana Kadowa*.

I potser encara resulta més curiós —i jo diria que gairebé inaudit— que Adrià Gual, en el seu llibre de *Memòries* es referís, com de passada, a un tal «senyor Chamon» (i era del gran Segundo de

Chomón de qui parlava), quan sabem que ambdós foren col·laboradors dels Espectacles Graner a la Sala Mercè de la Rambla.

D'altra banda, després d'una primera etapa d'una certa compenetració, Albert Marro i el seu soci Ricard de Baños es tiraven els plats pel cap, i el mateix Ramon de Baños acabà per ésser una mena de víctima del seu germà Ricard, i aquesta fou la causa que se n'anés al Brasil... Podríem continuar amb altres exemples poc exemplars – i valgui la paradoxa –, però amb el que he explicat crec que n'hi ha prou per a comprendre que en aquell primer cinema dels nostres pioners no existí cap esperit de cohesió.

Cadascú tirava pel seu cantó i, lamentablement, mai no va crear-se a Barcelona una adequada mentalitat industrial. I aquesta fou una de les principals causes que, ben aviat, primer València i després definitivament Madrid, desbanquessin sense gaire esforç la nostra feble indústria productora, malgrat que més de quatre pel·lícules rodades a Barcelona al llarg de les dues primeres dècades del segle assolissin importants èxits de públic (i no parlo ací de la crítica, perquè llavors no n'existien més que pobres balboteigs, ofegats per la cada vegada més nècia publicitat).

Sigui com sigui, el cas és que a Catalunya poca gent donà gaire importància a la tasca d'aquells primers pioners; i si en volem una prova definitiva, la tindrem en el fet que no tan sols després de l'arribada del jou franquista, sinó fins i tot en temps de la República, quasi ningú no es recordava ja d'aquells noms que, amb penes i treballs, havien aconseguit bastir els primers estudis i arrencar uns bàsics projectes de producció.

I si algú en dubta, li recordaré que en el darrer número de la més important revista de cinema que es publicava a Barcelona, i que datat al 1935, tenia la característica d'ésser commemoratiu del seu 25è aniversari, no hi havia ni un sol article que parlés del pobre Gelabert, tant si es vol com si no, a més de pare del cinema català, «fundador –com va reconèixer el crític castellà Carlos Fernández-Cuenca– de la cinematografia espanyola».

I ací és quan torno –perdoneu-me la



insistència— a aquell dia grisós de 1955, quan les despulles de Gelabert arribaren, quasi entre la indiferència del país, al cementiri de Sants.

I el que em sap més greu és comprovar com dins d'alguns sectors de les joves generacions d'escriptors i assagistes cinematogràfics catalans hi ha encara un cert menyspreu per la tasca d'aquells pioners que, amb més o menys possibilitats, ens obriren les portes d'una indústria cinematogràfica catalana.

I si algú no ha copsat aquest menyspreu, li demanaré que recordi que al llarg d'aquesta migrada commemoració que hem tingut a Catalunya del cen-

Jaume Borràs, en l'escena culminant del film d'Albert Marro Los muertos hablan (1915). Arxiu Joan-Francesc de Lasa.

tenari del cinema, l'única gran exposició que s'ha muntat a Barcelona (i on s'han esmerçat més diners que sensibilitat), d'entre nombroses sales dedicades pomposament a la gran fàbrica de somnis de Hollywood, no n'hi havia ni una de sola, ni una de sola, dedicada als nostres pioners.

Tomàs Mallol i Deulofeu, cineasta i museògraf

Lluís Valentí

Centre Excursionista de Catalunya de Barcelona. L'afecció a la fotografia el va portar a treballar en una empresa de publicitat (Can Mané), fins que anys més tard es va establir pel seu compte, coincidint amb els inicis de l'esplendor de la Costa Brava.

En les temporades baixes de treball, com ara l'hivern, rodava cinema en format de pas estret, dins la modalitat amateur. Va acabar trenta-tres pel·lícules amb tota dignitat. Va ser premiat en els concursos més importants del país, fins a aconseguir premis internacionals a l'estranger. Els concursos més importants eren l'anomenat llavors Nacional, que es convocava al Centre Excursionista de Catalunya, avui Selectiu UNICA, i el pròpiament de la UNICA, itine-

Tomàs Mallol neix l'1 d'agost de 1923 a Sant Pere Pescador (Alt Empordà). De petit era juganer, bromista i, especialment, li agradava el cinema. El cinema els arribava al poble, cada quinze dies, amb una carrossa. La carrossa que transportava la màquina i les pel·lícules, era conduïda per un francès i la seva amant; tots dos, uns personatges extravagants, amagaven una apassionant i controvertida història d'amor digna de les millors pel·lícules de Hollywood. La incondicional admiració que Mallol sentia per aquell home i el seu artefacte el va portar a construir tres projectes de cinema, dins l'etapa infantil d'entre els vuit i catorze anys. Respecte a les projeccions, Mallol afirma: «El contingut no m'interessava; m'atreïa la màgia de la parada: la màquina, el llençol, les imatges; no pas el llenguatge o la indústria».

D'adolescent estudia a l'Escola Tècnica de Pèrits Industrials de Barcelona. Treballa primer en la seva professió i després va passar a fer de taxista, fins a posseir una empresa amb uns quants taxis a la mateixa ciutat de Barcelona. Li agradava aquest ofici perquè li permetia relacionar-se amb la gent i guanyar-se bé la vida.

Exerceix de fotògraf afeccionat i aconsegueix diversos premis en els concursos, entre ells a l'AFICC i el



*Tomàs Mallol amb la seva
càmera Pathé de l'any 1908.*



837

*Càmera cinematogràfica
«Cinematographe Lumière»
(França, Ca. 1896). Reg. 00837-1.
Museu del Cinema.
Col·lecció Tomàs Mallol.
Foto: J. M. Oliveras.*

rant, que és acollit cada any per un país diferent adherit a la UNESCO.

Un film de Mallol no s'assembla mai a cap altre film amateur, només, si de cas, es pot assemblar a un altre film de Mallol. Tota la seva filmografia, d'una pulcritud formal extrema, aparentment de temàtica molt senzilla, gira poèticament al voltant d'una reflexió sobre l'espai i el temps.

En fotografia, cinema i també en la seva professió, sovint treballava amb material de segona mà, aparells reciclats i alguns de construïts per ell mateix. Aquest material, juntament amb el que havia construït de petit, va començar a configurar la col·lecció que pràcticament es va iniciar pocs anys després d'haver nascut, als seus vuit anys, el 1931. Tot seguit se li va despertar l'interès per completar les col·leccions i iniciar la recerca dels orígens del cine-

ma en les etapes més remotes de la precinematografia.

L'excel·lència del patrimoni de Mallol està en l'ampli ventall de col·leccions que conté. Cada col·lecció és formada per les peces més representatives de la seva antologia, sense donar lloc a grans buits ni a repeticions. A aquests valors, s'hi ha d'afegir el caràcter dels objectes únics, com els prototipus, documents originals, pintures i dibuixos. Les mateixes col·leccions en si es valoren per la seva estructura i per la categoria individualitzada de cada un dels objectes. El Museu es divideix en set apartats: el precine, la fotografia, el so, el cine primitiu, el cine de pas estret, el cine com a joguina i la televisió inci-



995

Praxinoscopi: «Le Praxinoscope. Emile Reynaud» (França, Ca. 1877). Reg. 00995-1. Museu del Cinema. Col·lecció Tomàs Mallol. Foto: J. M. Oliveras.

piet. Cada un d'aquests apartats genera més grups classificables.

Dins de l'apartat infantil, destaca la col·lecció de cine NIC, en ser pionera en aparells de joguines per a ser manipulades pels nens i, en segon lloc, per la paternitat de l'invent. Els germans Nicolau de Barcelona enregistraren la primera patent l'any 1931, el van fabricar i l'exportaren a tots els països industrialitzats del moment, fins a arribar a Ar-



646

*Llanterna màgica «Walter Tyler. Unial»
(Gran Bretanya, Ca. 1880). Reg. 00646.
Museu del Cinema. Col·lecció Tomàs Mallol. Foto: J. M. Oliveras.*

Vista parcial de la col·lecció en el seu local actual.

gentina i Japó. El cineasta empordanès va evitar que es dispersés el llegat NIC i va impedir que se n'anés cap a Bèlgica. En aquesta secció es guarden gelosament prototipus, dibuixos originals, plantilles d'encunyació, patents, llibres d'administració de l'empresa i totes les joguines de la marca NIC. El mateix Museu és el millor homenatge que s'ha pogut realitzar als germans Nicolau i als invents que van concebre.

En la col·lecció de cinema amateur, hi ha una recopilació completa de Pathé Baby, des del primer model fins a l'últim. Destaca per damunt de les altres peces el prototipus Constinsouza. De la Pathé també es guarden pel·lícules, catàlegs i accessoris. Completa l'amateur totes les altres marques que van fabricar càmeres i projectors de pas estret.

El rei del Museu és el precinema. A grans trets destaquem tres esferes xineses, anamorfosis del segle XVIII, sobretot el cònic i la col·lecció de dibuixos anamòrfics; un guinyol del segle XVII i uns autòmats del XVIII; miniatures del segle XVII pintades sobre mica. Respecte a la llanterna màgica, cal destacar la Molteni i les plaques mòbils i fixes pintades a mà per artistes suposadament de l'escola d'Olot, possiblement Bergues; són de temàtica paisatgista i representen entorns catalans fàcilment localitzables. Vint fantasmagories originals atribuïdes a Mr. Robertson són de finals del segle XVIII.

La secció bibliòfila inclou la primera edició d'*Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), d'Athanassius Kircher; *Magiae naturalis* (1559), de Gianni Baptista della Porta; *La perspective curieuse* (1668), de François Niceron; *Romani Collegii Societatus Jesu Museum*, d'Athanassius Kircher (segle XVII), *Leçons de Phisique Expérimental*, d'Abe Nollet (segle XVIII), i una col·lecció de revistes de *La nature*, de final del segle XIX, que documenten els últims invents que precedeixen el cinematògraf, així com el mateix cinematògraf. El Museu també conserva el primer laboratori de fotografia portàtil (any 1840). Les cronofotografies de Démeny i



les de Marey. «La Toupie fantoche» d'Emile Reynaud. El Choreutoscopi de Beales i el Taquiscope d'Anschütz, incipients aparells de projecció. El primer fonògraf construït per la factoria Edison en perfecte funcionament. L'espai Lumière és presidit per una autèntica càmera Lumière del 1896, la peça estrella del Museu, ja que és una de les poques que resten en el món en el seu estat original, sense manipulació posterior i capaç, per tant, de filmar, projectar i treure còpies. L'acompanyen, a més, una munió de càmeres i projectors de tots els formats i totes les èpoques. Forma part important de la col·lecció, també, un primer televisior.

Els museus més coneguts d'Europa en aquesta especialitat són el MOMI de Londres i el Henri Langlois de París, que brinden un explícit culte a la mitomania estàndard, exposant vestuari, iconografies, maquetes i decorats representatius d'arquetips, artistes i pel·lícules que s'han produït especialment a Hollywood. El Museu Mallol es caracteritza pel culte al mateix artefacte cinematogràfic, i es remunta a qualsevol giny per incipient que sigui. El concepte de la col·lecció Mallol s'acosta més al Musée Nicéphore Niepce de Chalon (França), al Museo Nazionale del Cinema de Torino (Itàlia) o a l'apartat de cine i fotografia del Museu d'Arts et Métiers de París, encara que aquests dos últims anys no estan oberts al públic a causa de les remodelacions internes (en el d'Arts et Métiers només està

tancada la secció que comentem).

La col·lecció Mallol, amb més de vint-i-cinc mil peces, és sens dubte, d'entre les particulars, una de les més importants i completes d'Europa, no solament per la quantitat, sinó per la metodologia i el rigor científic amb què ha estat confeccionada.

Avui està dipositada en un annex de la seva casa de Torroella de Fluvià, on ja no cap res més, però després d'arribar a un acord amb l'Ajuntament de Girona, ha estat constituïda la Fundació Museu del Cinema, Col·lecció Tomàs Mallol, de manera que aquest Museu ja està en construcció a la Torre de les Aigües, a la ciutat de Girona, en el qual l'Ajuntament ja porta invertits cent milions de pessetes en adequació de l'edifici, pendants ara que la Diputació i el Ministeri de Foment aportin cadascun cent milions de pessetes més, que ja tenen aprovats però no pagats. La Generalitat afirma, per la seva banda, que no pot parlar de la seva aportació fins al 1997. Hi serem aviat. Quan tots aquests diners hagin arribat, el Museu del Cinema serà una realitat, i tot aquest tresor cultural que un sol home ha recollit, amb amor durant anys, i del qual fins ara només han pogut gaudir uns pocs amics seus afortunats, serà a l'abast de tots els ciutadans de Catalunya. Cal saber que cants de sirena procedents de fora del nostre país han temptat en Mallol més d'una vegada, però ell, tossut, no ha volgut mai que la seva col·lecció en sortís. No li ho agrairem mai prou.

Delmir de Caralt i la seua biblioteca de cinema

Joaquim Romaguera i Ramió

miro (mai no va voler que li diguessin Delmir), com a avantatjat padrí, deixava fer, i al final feia el que volia, i tots muts i al sarró.

Aleshores, nosaltres ens quedàrem en el terreny més lluent de la cosa, fer d'estudiosos del cinema i passar de llarg dels tripijocs circumstancials i intestins, més quan el resultat dels pactes i valsos va ser nomenar «director» d'*Otro Cine* J. J. Reventós-Alcover, un home de palla disposat a tallar tots els cupons i acceptar qualche coixí, i així va ser com l'única revista de cinema amateur de l'Estat, però també «al servei del bon cinema professional», i d'alt prestigi i reconeixement arreu, se la van «carregar» entre uns i altres (curiosament la van fer emmudir amb el núm. 135 de final del 1975 «post20-N», just quan hauria d'haver aixecat el vol i convertir-se en la primera revista de cinema en català d'àmbit dels Països Catalans, amb una atenció especial envers el cinema no professional, ves.)

Algun dia hauré d'escriure la seua història, com ja he escrit des de la perspectiva hemerogràfica la de *Cinema Amateur* (vegeu «La revista *Cinema Amateur* (1932-1936)», dins *Gazeta*, núm. 1, 1994, pàgs. 315-332), publicació enterament en català prèvia a *Otro Cine*, perquè aquesta, la seua continuació, sempre va sortir en castellà des del 1952, i a fe de Déu que l'Oliver i un servidor ho vam intentar, d'introduir-hi textos, notes o informacions en català, però ca! I és que, com hi ha món, no tot són flors aromàtiques en els jardins salvatges.

En definitiva, que Don Delmiro, al carrer del Paradís núm. 10 i pels lectors de MUNTANYA, ha de ser conegut i recordat per la fotografia, pel cinema amateur, per l'excursionisme (l'Aplec de Matagalls), per la muntanya i l'Hotel de Sant Bernat, pel («fals») romànic de la seua ermita de Sant Bernat, pel seu afany col·leccionista (tot el que té relació amb el Montseny i Sant Bernat, fins

Escriure sobre Delmir de Caralt i Puig (1901-1990) als lectors de MUNTANYA crec que obliga a sortir una mica dels camins fressats, perquè per als nombrosos membres del Centre Excursionista de Catalunya la seua figura dins la institució, la seua personalitat tentacular i el munt de realitzacions que va crear, promoure, animar, pagar, dirigir i organitzar, o tot plegat alhora, són —ho haurien de ser— ben conegudes per tothom, tal vegada més del que sap aquest historiador, perquè, no essent soci de l'entitat, la vinculació amb ell i

amb la casa s'inicia a principis dels anys seixanta com a interessat pel cinema (sessions d'amateurs), com a estudiós del fet filmic (descoberta de la seua biblioteca) i finalment com a responsable de la direcció de la revista *Otro Cine* (només un any, el 1966, perquè força manies i «escaladors» de l'amateurisme ens volien fer ballar l'ou, la padrina, la marrana i «saltar l'aro», ésser els seus titelles, vaja, a Jos Oliver i a un servidor, i tot d'arròs, és clar, a major honor i glòria del cinema amateur, de la casa i de... l'amo.) Don Del-



Delmir de Caralt i Pau Vila, antic president del Centre, l'any 1972.

Foto: J. J. Queraltó.

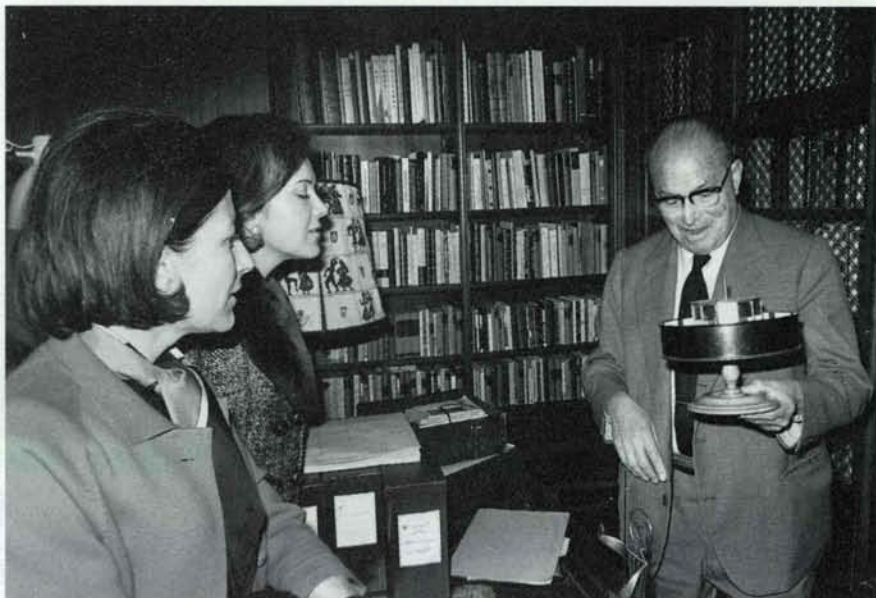
Delmir de Caralt a la seva biblioteca quan encara era al carrer de Muntaner.

Foto: J. J. Queraltó.

als gossos, vaja), i etcètera, que vol dir molt més, i també, és clar, per la seua biblioteca de cinema.

Parlem, doncs, d'aquesta avui ja institució bibliotecària, una de les més importants privades del món, tal com sona, que, com aquell qui no preveu l'abast del que està fent, va iniciar-se el 1924, un any abans que Don Delmiro s'iniciés també com a cineasta, una «carrera» doble que un servidor va relatar fil per randa en un llibret intítulat *Un mecenatge cinematogràfic. Vida i obra de Delmiro de Caralt* (Fundació Mediterrània, Barcelona, 1987), al qual remeto el qui vulgui saber amb tots els pèls i senyals el periple d'aital institució i la seva filmografia comentada (1925-1964), tot plegat realitzat sempre amb l'estreta i fidel col·laboració de la seua muller, Doña Pilar de Quadras i Feliu.

Un dels llibres més curiosos i antics de la biblioteca. Noteu que en el nostre país els cineastes no ho han tingut mai fàcil.



En definitiva: ara i adés ens podem estalviar allò ja escrit i historiat, per a continuar sortint una mica dels camins fressats i passar a detalls o aspectes que poden enriquir la crònica sabuda.

La Biblioteca del Cinema de Delmiro de Caralt, que ara s'anomena Biblioteca de Cinema Delmiro de Caralt, imperceptibles però significatius canvis «semàntics» fixats a partir del moment (1992) que la instal·len en la seua seu actual,¹ després de la constitució (1988) d'un patronat format per la Fundació Mediterrània i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i després que Don Delmiro la donés (1972, un any més tard del traspàs de la seua muller) a la Fundació Mediterrània, perquè aquesta preservés el seu esperit, l'insuflat pel matrimoni des del principi, i mantingués i acreixés alhora els seus fons i serveis.

No hem d'oblidar que Don Delmiro i Doña Pilar no van tenir descendència; d'aquí que un patrimoni tan divers, dispers i ric com l'acumulat durant anys hagués d'anar a parar a mans —ja en vida d'ell i per decisió seua— de qui li assegurés continuïtat, progrés i fidelitat, entre altres raons, perquè ni de la seua banda ni del cantó de la seua muller, Don Delmiro no trobava persones que li asseguressin la continuïtat d'una obra com la que ells havien edificat dia a dia, en particular en el cas de la biblioteca, que, de fet —com bé s'explica en el meu llibret (88 pàgines)—, és molt més que una biblioteca especialitzada.

Resum de dades d'avui:

* El fons de llibres i fullets depassa els quinze mil exemplars amb 29 llengües.

* La biblioteca té un total de 1.500 títols de revistes.

* Es reben 126 publicacions periòdiques de diferents països.

* D'articles de premsa diària i d'altres publicacions, se'n troben més de deu mil reculls.

* De fotografies, n'hi ha més de quaranta-cinc mil.

* La col·lecció de cartells arriba als mil exemplars.

* El «Petit Museu de la Imatge en Moviment» consta de cent objectes.

* El nombre de vídeos que es conserven és de 369 (incloent-hi la seva filmografia d'amateur).

* Enregistraments de so, diapositives i algun film; una col·lecció molt completa de segells de tema cinematogràfic; les vuit nadeses que Don Delmiro i Doña Pilar varen idear i fer fer del 1947 al 1954 de contingut cinèfil; l'obra d'art original relacionada amb el fet fílmic; l'àlbum de visites i diversos donatius i obsequis.

1. Rambla de Catalunya 81, principal - 08008 Barcelona - 2151069/2158365. De 15 a 18,45 hores el dilluns; de 10 a 18,45 hores el dimarts, dimecres i dijous; de 10 a 14 hores el divendres.

*La Biblioteca en l'actualitat,
en el local de la rambla de Catalunya.*

Foto: J. J. Queraltó.

Però retrocedim un xic. El fet que Don Delmiro, com deia, no tingués descendència, va fer que el matrimoni, anys abans de la decisió a favor de la Fundació Mediterrània, es decantés pel Centre Excursionista de Catalunya a partir de la base d'un acord amb l'Ajuntament de Barcelona. Estem parlant del 1967.

La cosa ara seria llarga de relatar, perquè els documents de què dispo són abundants, però només reproduiré un text de conclusió definitiva de l'afer emès el 1977 (deu anys més tard!) per la Unitat Operativa de Museus i Institucions d'Art (capçalera encara en castellà, si bé el text ve en català) del nostre Consistori, intitulat «Nota per a la Delegació de Serveis de Cultura». Diu així (amb correccions ortogràfiques meues):

«Durant el període [anys de Josep Maria de Porcioles com a batlle] en què fou delegat de Serveis de Relacions Públiques, Esteve Bassols va projectar la constitució a Barcelona, com a servei municipal, d'una Cinemateca posada sota el nom de Fructuós Gelabert, un dels propulsors del cinema a Catalunya. La idea era d'establir un conveni amb Delmir de Caralt i Puig, impulsor des del Centre Excursionista de Catalunya de la Unió Internacional del Cinema Amateur, i amb el mateix CEC. Per això es va adquirir una casa al carrer del Paradís, costat per costat amb el domicili del CEC, i es va fer un projecte de conveni (mai realitzat) segons el qual Delmir de Caralt aportava la seva importantíssima Biblioteca especialitzada de cinema (que el 1971 havia aconseguit els 5.300 volums) i que la Cinemateca s'instal·laria en l'edifici propi, on hi hauria la Biblioteca i, a més, una sala de projeccions que seria d'ús indistint de la Cinemateca i de la Secció de Cinema Amateur del CEC.

»D'altra banda, Frederic Marés, que havia iniciat en el Museu que du el seu nom una notable col·lecció de fotogra-



fies antigues i d'aparells fotogràfics, va pensar de constituir-hi una sèrie paral·lela de films i d'aparells de filmació i de projecció, i va iniciar converses per aquesta finalitat amb Miquel Porter, sens dubte la persona més qualificada en aquestes matèries i al mateix temps col·leccionista important.

»La desesperada lentitud en les obres de l'edifici del carrer del Paradís, la no entesa amb el CEC i amb Miquel Porter, i sobretot la venda de la Biblioteca de Delmir de Caralt a la "Fundación General Mediterránea" [denominació d'aleshores, abans de convertir-se i catalanitzar-se en Fundació Mediterrània] van produir l'ensorrament del projecte per manca de recursos, d'interès i d'eficàcia [...].»

Aquest document és del 1977, però la realitat de l'afer és que el 1971, data que ja surt en el mateix document i any del traspàs de Doña Pilar, el projecte ja havia fracassat i s'havia abandonat, tant per part del Consistori com del CEC, d'aquí que Don Delmiro —després de fer «passadissos» oficials per veure de treure'n l'entrellat (així m'ho va explicar)— es decidís per una fórmula nova, i a partir d'aquell moment desconfiés de les institucions públiques, perquè deia que canviaven i després ningú no es responsabilitzava mai dels compromisos presos.

Una actitud justificada que Don Del-

miro va revisar a mesura que la Generalitat reestablerta s'assentava, perquè creia que aquell sí que era un «govern» estable, el del seu país, molt més responsable i conseqüent que no pas qualque consistori. D'aquí que no ens sorprenguéss gens ni mica que acceptés de bon grat la formació del Patronat Generalitat-Fundació, el que avui regeix el fat de la seua Biblioteca, perquè veia i preveia que la Fundació Mediterrània ja no era el que en el seu moment li va semblar o es va creure que seria —no volia que li passés el mateix que amb l'Ajuntament—, perquè no li assegurava en vida la perpetuïtat ni la immortalitat, per dir-ho d'una manera planera.

I així, avui, podem afirmar que el seu esperit i les seves intencions extremes es mantenen gràcies a aital acord, però, bàsicament, gràcies a l'equip humà que des de fa anys ha fet possible el que els usuaris perceben, reben i de què es beneficien: des de Joan Ripoll i Joan-Francesc de Lasa, a Dolors Ponsati (de tota la vida!), Mercè Rueda (la responsable), Montserrat Bofill, Anna Fors o Núria Portell. I també es pot afirmar, pel que hom ha viscut i fruit, que la institució que avui és oberta de bat a bat a tothom és, per tant, el fruit d'un treball d'equip compartit i solidari, que preservava aquell esperit individual fundacional, però actualitzant-lo d'acord amb els signes dels temps... Per molts anys!

Cinema subterrani

Montserrat Ubach

Vaig introduir-me en el món de la imatge com molts espeleòlegs i muntanyencs: fent audiovisuals de les diapositives obtingudes durant les activitats i campanyes espeleològiques i projectant-los després als centres excursionistes i altres entitats culturals.

L'audiovisual *Primera exploració a l'avenc Montserrat Ubach*, estrenat el 1965, el van seguir d'altres, com ara *La Pedra de Sant Martí*, *Espeleologia a l'Afganistan* o *Alaska: glaciospeleologia*.

Va ser a la campanya de Mèxic de 1980 quan vam decidir incorporar un fòtil més a l'equipatge: una càmera de cine super 8. Si bé durant aquell viatge vam continuar fent diapositives, també vam filmar la baixada i la pujada pel Sótano de las Golondrinas. I va passar allò inevitable: res com el cine per a captar l'impressionant descens per aquella sensacional vertical acampanada de 376 metres, ni l'esforç de l'espeleòleg a la pujada, ni l'espectacle de les orenetes empaïtant els raigs del sol de-

cidits a arribar al fons del pou, ni el soroll de la tempesta que ens va rebre quan ja quasi érem dalt, ni aquell «fantàstic!» emocionat de la sortida...

D'allà va sorgir *Mèxic: el Sótano de las Golondrinas*, un curiós audiovisual mixt de diapositives i cine, però, essencialment, el convenciment que la càmera super 8 es quedava a la motxilla.

Els anys següents vam estar gravant imatges de les campanyes de Perú, Algèria i Nova Zelanda, però no va ser fins el 1984 que ens vam animar a «muntar» una pel·lícula. Ho fèiem ja amb els coneixements que havíem obtingut durant el curs organitzat per la Secció de Cinema del Centre Excursionista de Catalunya, un curs que no obli-

daré i que ha estat la base de tots els reportatges professionals que després he fet.

La pel·lícula *Islàndia, viatge al centre de la terra* va ésser el resultat de la nostra campanya espeleològica de 1984 a Islàndia. Els mitjans no podien ser més escassos ni l'equip més reduït: dues persones, dues motxilles, una càmera fotogràfica i una de super 8.

Per a llegir durant el viatge en tren (des de Luxemburg l'avió era més econòmic), em vaig emportar el llibre *Viatge al centre de la terra* de Jules Verne. Un cop a Islàndia, amb la novel·la a la mà i alternant les nostres activitats espeleològiques amb la filmació, vam seguir pas a pas el recorregut que van fer els seus protagonistes fins al cim del cràter del Snaefells. Nosaltres, com ells, també vam baixar al centre de la terra. Realment les imatges corresponien al descens de l'avenc del Kverfjoll, que, amb 525 metres de desnivell, és el rècord mundial de profunditat en glaç. Després, s'enllaçaven amb les dels túnels que havíem topografiat de la Surtshellir-Stephanhellir, el complex volcànic més gran de l'illa, amb més de tres mil metres de recorregut.

Vam aconseguir un final quasi tan espectacular com el de Jules Verne. Després d'arribar al mar interior de la terra –que de fet eren dues seqüències: la sortida de l'espeleòleg per la surgència del Kverfjoll i després caminant per una platja– les imatges comprades de l'erupció volcànica del 1964 de l'illa de

Expedició arqueològica Oxirrinc a Egipte (Setmana Santa 1994). Les imatges van ser preses per Montserrat Ubach en vídeo Hi8 i formarien part del reportatge de l'autora «Fascinació per les mòmies», gravat a Barcelona en format Betacam i emès en el programa «Giravolt».





A Ulldeter (febrer 1996), gravant un reportatge per al programa «Giravolt» sobre un entrenament dels membres de l'expedició «Xixa-1996».

Surtsey donaven l'efecte que volíem.

Aquell documental de trenta minuts va obtenir guardons en els tres o quatre certàmens en què el vam presentar; el recordo amb molt d'afecte i ell em recorda a mi que amb imaginació i ganes es poden fer moltes coses.

Tot i la satisfacció que em va donar, vaig decidir que seria la primera i la darrera producció en super 8. Cada vegada que la projectava el cor patia massa esperant sentir el tan temible «crec, catacrec» en trencar-se un dels 323 trossets de cel·luloide que formaven la pel·lícula i veient com es feia malbé un tros d'original.

Però el vídeo arribava. Amb els seus defectes i inconvenients, els avantatges sobre el super 8 són importants, principalment pel que fa a la lluminositat: una de les qualitats que més valorem a l'hora de gravar sota terra.

Tot i això, el següent reportatge que vaig fer d'espeleologia –*La cova de la Font Major*– ja va ser professional i s'emetia per TVE com tots els altres que he realitzat des del 1991 sobre temes de muntanya, animals i natura, la

meva especialitat.

Documentals sobre l'avenc del Llest (Sant Llorenç), el Forat Micó (Cardona), els avencs del Capolatell (Solsonès), el món subterrani de l'illa de Pasqua, Ojo Guareña (Burgos) o Cullalvera (Cantàbria), són alguns dels reportatges emesos per TVE que m'han donat l'oportunitat de combinar l'afeció per l'espeleologia i la professió. Un privilegi que no tothom té.

Quan algú sent parlar de documentals fets per equips professionals de televisió, té una imatge que no sempre correspon a la realitat. Si bé és cert que hi ha produccions que compten amb grans pressupostos, els meus reportatges disposen de ben pocs. Això fa que, normalment, hi intervinguin només tres persones: el càmera, el muntador i el que dirigeix, produeix, fa el guió, realitza, surt al reportatge, posa la veu en *off* i resol el que calgui; més o menys el que feia com a amateur.

Lògicament, per a gravar un documental sota terra són necessàries moltes mans, per la qual cosa, tots els meus han estat possibles gràcies a la col·labo-

ració desinteressada i entusiasta dels companys espeleòlegs. Sense ells, la producció hauria sortit tan cara que no s'hauria pogut fer.

Traginar sota terra focus, bateries, càmera i altres artefactes pesats; intentar que el fang no arrebossi els aparells; distribuir estratègicament els focus per les galeries per aconseguir una il·luminació correcta; procurar que l'operador –que potser és la primera vegada que es deixa enredar d'aquesta manera– no s'electrocuti mentre el fem gravar dins un riu; o si es queixa que té gana, convince'l que sota terra es perd la noció del temps i que només han passat dues hores quan, de fet, ja en portem vuit... és un treball d'equip que, sovint, no es valora prou.

De tots els reportatges que he fet, *El món subterrani de l'illa de Pasqua*, obtingut durant la nostra campanya espeleològica del 1992 a Pasqua, és un dels exemples d'improvisació i d'allò que es pot fer amb uns recursos humans i tècnics escassíssims.

El vam gravar durant els tres últims dies de campanya, quan ja pràcticament havíem acabat la tasca espeleològica. L'equip, el formàvem tres espeleòlegs i el millor de què disposava la delegació de la televisió xilena a l'illa: un operador –bo, això sí– que aportava una càmera domèstica i la bateria i el focus del seu cotxe com a únic sistema d'il·luminació subterrània!!

La gravació va ser «de pel·lícula». La bateria, inexplicablement, va aguantar fins al final. L'endemà, però, va fer figa i el càmera va haver de venir a peu a acomiadar-nos a l'aeroport perquè el cotxe, lògicament, no li arrencava.

Tot i les condicions amb les quals es va gravar el reportatge, gràcies a l'interès i a l'originalitat del tema, el guió i un bon muntatge, en va sortir un producte apte per a ser emès per televisió.

Una vegada més, l'enginy i la voluntat van fer possible allò que no ho semblava. I és que el cine fa miracles!

Fer cinema a l'alta muntanya

Jordi Pons

Prémer el botó d'una càmera de filmar és fàcil. El que ja no ho és tant, diria jo, és fer-ho a set o vuit mil metres d'altitud, tot sovint en condicions difícils, com pot ser filmar enmig d'una tempesta de vent o de neu, ja que en un terreny de joc com és la muntanya aquestes dues situacions es poden donar al mateix temps, la qual cosa fa que tot sovint una filmació en aquestes circumstàncies esdevingui una tasca força complicada.

En qualsevol cas, cal tenir present que, tot i que el resultat final és similar, no és el mateix fer el documental d'una expedició o bé fer una expedició per a poder fer un documental, ja que, si bé en el primer cas la filmació es mou dins uns paràmetres de constant improvisació, en el segon cas es pot dir que pel fet de col·laborar-hi tothom, s'assegura el bon resultat final de la filmació.

I ja se sap que no és el mateix prémer el botó una sola vegada i esperar que allò que s'ha filmat surti bé, que fer-ho d'una manera que si el realitzador no ha quedat gaire convençut de la seqüència, aquest té l'oportunitat de repetir-la, cosa pràcticament impossible en el primer cas, ja que en una ascensió, el que

més importa no sempre són les imatges, sinó més aviat aconseguir l'objectiu proposat, com és arribar al cim.

Tot i les seves limitacions, el super 8 em va servir per a entrar en contacte amb el món de la imatge, ja que darrere d'aquells fotogrames tan petits hi havia

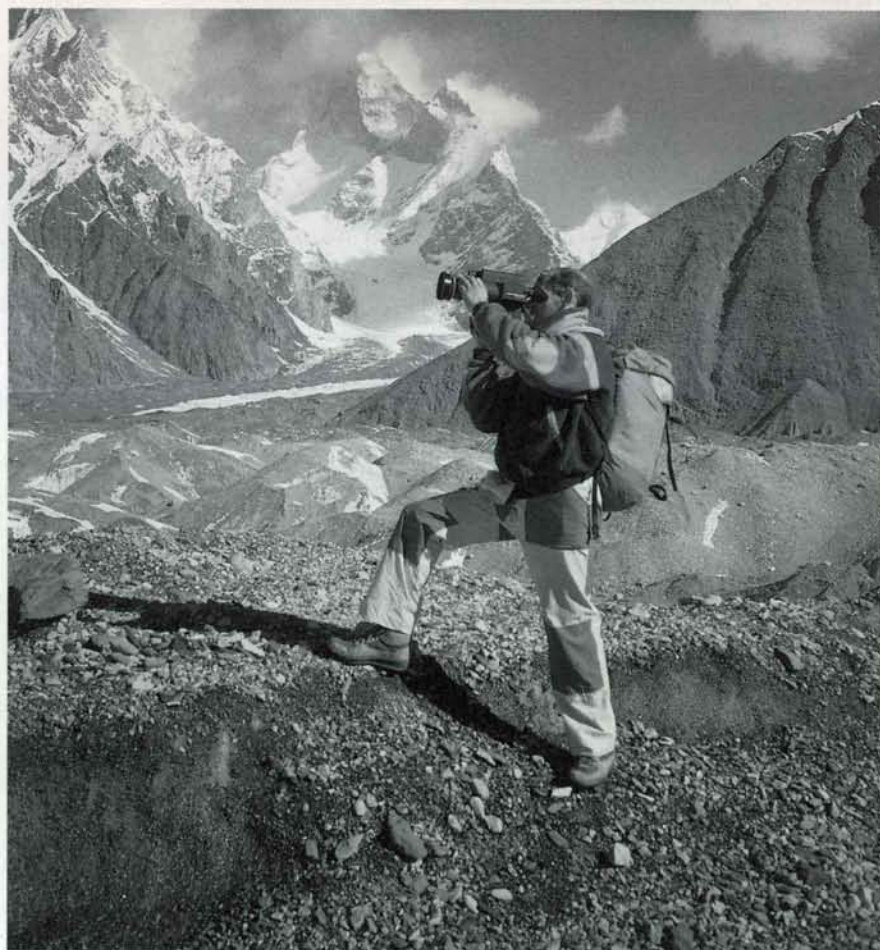
un material del qual es podia treure molt de profit.

Tot i això, no passaria gaire temps sense que m'adonés que amb aquell petit format no podia exigir la qualitat desitjada. No podia demanar duros a quatre pessetes i és així com un bon dia vaig decidir passar als 16 mm.

Amb aquella càmera entre les mans vaig comprendre que acabava de passar del camp amateur al professional, un terreny que jo desconeixia totalment.

Ara ja tot dependria de mi, és a dir, limitar-me a fer el mateix que havia fet amb el super 8, encara que amb una millor qualitat d'imatges, o bé aprofitar les possibilitats que donava aquell format més gran i aconseguir uns millors resultats en tots sentits, és a dir, imatge i so a través d'un acurat muntatge.

De moment, em vaig trobar amb la possibilitat de poder fer més d'una còpia a partir del negatiu, la qual cosa suposava un pas endavant en relació amb el super 8, ja que això em permetrà fer un mateix documental en dues o tres llengües diferents.



Jordi Pons filmant a la serralada del Karakoram (Pakistan) en l'expedició de l'any 1988. Foto: Jordi Pons.



«...Una cosa que em va donar bons resultats quan filmava a altures superiors als set o vuit mil metres va ser filmar a una velocitat superior a 24 imatges per segon...». Foto: Jordi Pons.

Com la majoria dels que hem après a filmar d'una manera autodidacta, vaig tirar endavant gràcies als meus propis errors i no vaig tardar gaire a adonar-me que el millor amic a l'hora de seleccionar les imatges eren les tises, per a eliminar totes aquelles seqüències que no «deien res», exceptuant les que podríem dir que eren plans de recurs. A partir d'aquí, en lloc de parlar d'un mal documental, hauríem de parlar d'un mal muntatge.

L'elevat cost tant del material sensible de 16 mm, com també el del laboratori, em va ensenyar a no llençar metres i metres de pel·lícula sense més ni més.

En certa ocasió, en el decurs d'una entrevista que em van fer a TVE, el realitzador em va dir que ells només aprofitaven un deu per cent de tot el que filmaven en 16 mm.

És evident que així ja es poden fer bons documentals, però jo no em podia permetre aquest luxe, ni pel que feia al cost ni per la possibilitat de poder repetir les imatges durant una ascensió.

Fer un documental i tornar a casa amb l'esperança que el negatiu hagi sortit bé és com obrir un meló per postres i fer-ho davant els convidats. La sorpresa està assegurada, ja que ningú no pot saber a priori si sortirà bo o no.

L'any 1987 vaig fer un documental durant una expedició a Alaska. Uns companys francesos m'havien invitat a participar amb ells en l'ascensió al Mac Kinley, una muntanya de més de sis mil metres, en la qual, pel fet de trobar-se molt a prop del cercle polar, el fred està assegurat.

Això, que sota el punt de vista alpinístic no tenia més importància, sí que en tenia a l'hora de fer un documental, si més no pel que feia a les baixes temperatures, que perjudiquen sensiblement les bateries, inconvenient al qual podríem sumar la mateixa filmació en condicions difícils, sobretot pel fet d'haver de canviar les bobines manualment, la duració de les quals no és de

gaire més de dos minuts.

Els meus companys dormien amb tot l'equip dins el sac de dormir: guants, mitjons, manyoples, botes interiors, aigua, etc., amb la finalitat que no es glaçés durant la nit, tenint en compte que la temperatura baixava sempre entre quinze i divuit graus sota zero dins les tendes.

Doncs bé, jo havia de fer el mateix que tots els meus companys, amb l'inconvenient que, a més a més de tot aquest equip, a mi em tocava ficar dins el sac de dormir les bateries i la càmera de filmar, la qual cosa em convertia en una mena de mòmia incapaç de poder fer mitja volta.

Una cosa que em va donar bons resultats quan filmava a altures superiors als set o vuit mil metres va ser filmar a una velocitat superior a 24 imatges per segon, tècnica que em vaig veure obligat a utilitzar per a les panoràmiques, la duració de la qual no em permetia aguantar la respiració, que per altra banda era més accelerada, com a conseqüència de la manca d'oxigen.

De fet, era com si hagués utilitzat un trípode per a fixar la càmera, quan en

«...a mi em tocava ficar dins el sac de dormir les bateries i la càmera de filmar, la qual cosa em convertia en una mena de mòmia...». Foto: Jordi Pons.

realitat l'única cosa que havia fet era filmar més de pressa, amb la qual cosa la seqüència quedaria compensada en ser projectada a velocitat normal.

En el decurs dels primers documentals vaig començar fent el muntatge jo mateix, seleccionant músiques tan conegudes com *Les quatre estacions* de Vivaldi o bé d'autors com Vangelis o Pink Floyd. També els comentaris eren meus, amb la qual cosa aconseguia que el film tingués un aire casolà del qual estava força orgullós.

Hauria de fer uns quants documentals per a adonar-me que no n'hi havia prou de posar veu i música en una pel·lícula. Calia seleccionar cada una d'aquestes coses amb la mateixa cura que se seleccionen i ordenen les seqüències.

La cosa va millorar del tot quan vaig decidir que un documental no es pot fer sol i menys encara si es disposa d'unes bones imatges. A partir d'aquell moment vaig passar de la visionadora casolana a la moviola professional i vaig compartir la meua visió particular sobre el muntatge amb un professional.

La mateixa cosa vaig fer amb el so, tot passant de les músiques més «gastades», a les creades expressament per a documentals, previ pagament de drets d'autor.

A partir d'aquell moment els meus documentals van millorar i els meus diners van disminuir.

Amb el pas del temps vaig comprovar que no tot el que es filma té la qualitat suficient per a ser presentat amb una certa dignitat. Vaig fer una vintena de documentals, però el fet d'haver guanyat un Festival Internacional de Trento o bé de Les Diablerets, no em donava cap dret a pensar que tot el que feia havia de ser forçosament bo.

Fer sortir la gent de casa seva per a veure un documental només es podia fer si hi havia un mínim de garanties de pensar que les imatges eren de prou qualitat per a fer perdre unes hores de son.

Una cosa podia ser l'èxit aconse-



guir sota el punt de vista alpinístic i una cosa molt diferent era plasmar-ho en el cel·luloide.

Els documentals de l'Ama Dablam, l'Everest 82, el Cho Oyu, el Tibet o bé el Mac Kinley havien estat alguns dels documentals pels quals molta gent va agrair haver «perdut» la nit.

El darrer documental no ha sortit al carrer a casa nostra. Sols ho ha fet a França. Vaig realitzar-lo juntament amb un company francès en el transcurs d'una expedició que vàrem fer al Mustang (Nepal).

L'ascensió al Kanjirolwa, de 6.250 metres, va resultar més difícil del que ens havíem imaginat en un principi.

Tot i que tant el meu company com jo ens havíem compromès a fer el documental, a l'hora de la veritat vàrem decidir agafar una sola càmera per a fer l'ascensió.

Vaig decidir que per una vegada jo portaria les bobines de cine i les bateries, i el meu company faria la filmació. D'aquesta manera, després de tant de temps de filmar, tindria l'oportunitat de sortir en les imatges, encara que només fos per una vegada.

Es tractava d'escalar una paret de glaç, alta de mil set-cents metres i d'un pendent entre 65 i 80 graus en la part final.

Vàrem començar l'ascensió a les dues de la matinada, en plena nit. Jo formava part de la primera cordada i sabia que, en fer-se de dia, el meu company començaria a filmar.

A mesura que passaven les hores, les dificultats de la paret de glaç començaven a ser més evidents, fins al punt que vaig pensar que, si jo necessitava les dues mans i els peus per a aguantar-me en el pendent glaçat, gràcies als dos piolets i les puntes dels grampons, al meu company també li devia passar el mateix, amb la qual cosa resultava del tot impossible que pogués manipular la càmera.

Vàrem aconseguir l'ascensió més difícil que he fet a l'Himàlaia, però era també la primera vegada que tornàvem sense imatges, ja que el meu company no havia pogut ni tan sols treure la càmera de dins de la motxilla, amb la qual cosa jo vaig arribar al cim sense haver sortit en plena acció i amb la mateixa quantitat de bobines amb què havia començat l'ascensió, disset hores abans.

El documental titulat *Horitzons tibetans*, el vam acabar gràcies a les imatges que havíem pres a peu pla durant la nostra estada pel Mustang i les que jo havia fet durant les nostres expedicions a l'Himàlaia, on havia filmat seqüències a gran altitud tant a l'Everest, al Dhaulagiri o bé el Gasherbrum, al Karakoram, sempre per damunt dels vuit mil metres. Al Kanjirolwa no havia estat possible, tot i ser més baix que els cims esmentats, i és que, com he dit en començar, una cosa és fer el film d'una expedició i una altra cosa ben diferent és fer una expedició per anar a fer un film.

Panegíric per la UNICA

Joan Baca i Pericot

L'Estat espanyol és membre de dret d'aquesta organització mundial anomenada UNICA (Unió Internacional del Cinema i Vídeo No Professional).

I el nostre Centre Excursionista de Catalunya, per mèrits propis –i en alguns moments de la història perquè a Madrid estaven distrets– ostenta la representació o delegació de l'Estat espanyol dins el si de la UNICA.

Pertànyer a una organització internacional de qualsevol tipus és tenir oberta una finestra a l'exterior i un mitjà de contacte amb altres gents i altres cultures. I als qui fem cinema al marge dels circuits comercials, o sigui, cinema no professional, aquesta finestra ens és, com als altres, molt important.

A la vegada, la UNICA pertany a la UNESCO, més exactament al CICT, com a organització no governamental. Això encara ens fa més important. La UNESCO és el paraigua de la cultura mundial (o almenys vol ser-ho).

Així que els cineastes francitiradors que pertanyem a la UNICA, emparats per aquest *pedigree*, quan agafem la càmera ens sentim importants. Ens sentim arrelats a la cultura i a l'art, i sabem que estem enriquint el món de la comu-

nicació entre els pobles mentre, a la vegada, fem país. Quantes coses fem alhora, Déu meu!

Però, i la UNICA, respon a tots aquests postulats exaltats que ens fem nostres?

És tan important com ens creiem? I, parlant interessadament, és tan important el suport que en rebem?

A propòsit de la seva història:

La UNICA nasqué els anys trenta amb color llatí i força pes específic català, ja que el nostre Delmir de Caralt en va ser un dels socis fundadors.

El primer concurs se celebrà l'any 1931 a Brussel·les. Però les bases definitives del concurs internacional tal

com, més o menys, ha arribat als nostres dies, es van assentar en el primer congrés que institucionalitzava l'organització, celebrat a Barcelona l'any 1935. Exactament, el lloc fundacional va ser l'hotel Terramar de Sitges, avui desaparegut.

Dues vegades més s'ha celebrat la reunió anual de la UNICA a la nostra terra: l'any 1952 a Barcelona i l'any 1967 a Sant Feliu de Guíxols.

Avui portem ja 54 congressos i 57 concursos de la UNICA.

En la seva primera etapa no es pot negar que la UNICA tenia un caràcter marcadament festiu. Uns quants senyors benestants, viatjant des de diferents països d'Europa, es reunien una vegada l'any, portant les seves pel·lícules sota el braç, se les ensenyaven els uns als altres i es donaven i repartien medalles i abraçades, entre tec i tec. Eren els fel·lços anys trenta i el cinema no professional estava en mans de pocs i privilegiats. I no sempre coincidien les possibilitats econòmiques i la sensibilitat, com en el cas de Delmir de Caralt, en una sola persona. Això no és sorprenent; ha passat sempre.

Més endavant, institucionalitzats ja el congrés i el concurs anuals, van començar cada vegada més a diferenciar-se els participants en aquestes trobades o congressos, que constitueixen la part festiva de la UNICA, dels autèntics cineastes, amb l'art a les venes, que, seleccionats a cada país a través d'un con-



*Una discussió pública del jurat en la UNICA de 1975 a Torun (Polònia).
Foto: J. J. Queraltó.*

El grup dels cineastes catalans en una excursió pel Rin durant la UNICA de l'any 1973 a Colònia. Foto: J. J. Queraltó.

curs nacional, assoleixen la participació en el concurs internacional.

Han passat anys. I la UNICA ha anat creixent, madurant, convertint-se en aglutinant de forces dels corrents no professionals del cinema arreu del món. Així que avui dia la UNICA és un instrument seriós i útil, que s'estén des de l'Argentina a l'Iran i des de Noruega a Sud-àfrica.

No podem amagar que la UNICA té limitacions. I, amb la perspectiva dels més de seixanta anys de vida, aquestes limitacions veiem com s'han anat fent paleses.

Perquè un fet cultural i un art com el cinema es recolza inevitablement en un estatus econòmic una mica elevat. El cost de sortida: càmeres, material sensible, aparells de so, projectors, no és assequible a tothom. Per això el nombre de països afiliats i en actiu dins l'organització de la UNICA, que en els primers anys creixia i creixia, està tocant un sostre. Perquè hi ha molts països que, tot i tenir una cultura rica i important, no tenen ni un duro. I essent l'Estat el que ho finança tot, no tenen lloc per a dilettants cinematogràfics no enquadrats



dins l'estructura professional.

Aquesta és la llàstima de la UNICA. No hi serem mai tots.

Però, com que no hi ha res perfecte, imaginem-nos que superem aquest trist pensament. Nosaltres, al nostre nivell, no podem fer res per a arreglar-ho. Centrem-nos, doncs, en el fet que tenim la sort d'estar en el rovell de l'ou del món anomenat occidental (llegiu-hi: Europa). A partir d'aquí haurem de començar, és clar, per reconèixer com estem de malcriats per tenir tanta cultura a l'abast i nedar en l'abundància del pòsit de tantes civilitzacions sobreposades. Des d'aquesta perspectiva, veurem que

la UNICA és el paradigma d'organització creada per a emparar i encoratjar el cinema no professional.

La UNICA dona escalfor als cineastes, on n'hi hagi, i evita que se sentin massa sols. L'art del cinema en solitud pot donar grans obres, però, què passa si es queden en el calaix? Per definició, el cinema és un art eminentment comunicatiu.

La UNICA ensenya també als cineastes a creure en el cinema. En menor grau intenta també —això ja és més difícil— ensenyar-los a no creure massa en ells mateixos. Per evitar que es tornin insuportables com molts dels cineastes professionals.

La UNICA ensenya a la seva gent a ser sociable i comunicativa, i a llegir el llenguatge del veí, de cada home, de cada cultura, de cada raça, no a través dels seus llavis, sinó de les imatges sobre la pantalla en la cambra fosca.

Manera fantàstica, manera màgica, de comunicar-se calor i enriquir-se i perfeccionar-se mútuament.

De manera que, tu converteixes els teus pensaments i els teus sentiments en imatges. Jo llegeixo i assimilo les teves



Sala de projeccions a Graz (Àustria) en la UNICA de 1987. Foto: J. J. Queraltó.



L'assemblea de delegats de la UNICA reunits a la seu de la UNESCO (París), l'agost de 1995. Foto: J. J. Queralt.

imatges, encara que no siguis davant meu, i amb elles milloro els meus pensaments i els meus sentiments. I viceversa. I no ens fem trampa l'un a l'altre perquè no hi guanyaríem res.

I en un moment en què l'estatus econòmic de la cultura, fins en els països consentits de l'Occident, trontolla, la nostra mare, la UNICA, ens ajunta sota el seu paraigua, sota el seu protocol, perquè no deixem ni tu ni jo de transformar els nostres pensaments i els nostres sentiments en imatges, i perquè aquestes imatges no quedin en el calaix de sota sinó que circulin de tu a mi i de mi a tu, saltant fronteres i edats.

I això és la UNICA.

La UNICA, per molt paradigmàtica que vulguem que sigui, té també problemes. Un d'ells, culpable d'haver creat desconfiança en molts cineastes, és un problema d'imatge enfront dels que s'hi acosten per primera vegada. Resulta que els capitosts de la UNICA són uns burgesos acabats. Perquè tenen diners.

Pel costat positiu, però, penso jo que, gràcies a Déu, amb aquests diners poden organitzar els sidrals dels quals sortim beneficiats els cineastes no professionals, que, si haguessin d'esperar que algun govern els pagués, no haurien ni somiat de fer.

També, la majoria dels capitosts de la UNICA personalment no fan cinema (ni van al cinema, encara que això sembli mentida). Però, en canvi, incansa-

blement, organitzen, articulen, convoquen i enllacen els qui fem cinema. I creuen en nosaltres i, això em consta de primera mà, ens tenen un gran respecte. I si això els fa feliços, què hi podem fer! I que duri.

El punt culminant de les activitats de la UNICA és el concurs anual a què cada país membre pot enviar una selecció de films fins a una durada total de 75 minuts. A través d'aquest concurs, els que hem tingut la paciència i la constància de fer-ho, hem pogut veure centenars, milers de curtsmetratges de trenta minuts i escaig (crec que avui som trenta-vuit) de nacionalitats diferents.

Naturalment, en el cinema no professional, com en tots els àmbits de la cultura i en tots els ordres de la vida, hi ha gent compromesa i gent que no ho és. Prou sabem que hi ha mitja humanitat desperta i mitja que dorm. I la mitja que està desperta crida cada vegada més fort, mentre l'altra mitja es va posant mantes i més mantes a sobre per no sentir-la cridar.

També hi ha països que tenen globalment un cinema fluix (per dir-ho d'una manera suau i afectuosa) i els seus programes són dolents. Amb una certa correlació amb el seu cinema professional, en els països en què aquest cinema professional funciona, també funciona el cinema independent.

Així que, de la mateixa manera que ens passa quan anem al cinema, a la UNICA hi veiem films bons, no tan

bons i dolents. La veritat és que més dels últims que dels primers. Però els recalcitrants del cinema, ai!, ens ho empassem tot. Allà on hi hagi imatges, imatges que belluguen, parlen i actuen, allà som nosaltres gaudint del fenomen cinematogràfic. L'idioma universal a l'abast.

I que n'hem après, de coses! Des de com fan puntes de coixí en un poblet del nord de França, fins al tràfic d'hommes i l'esclavatge en les mines d'or del Brasil, passant per la creació de les icones russes i la vida sexual dels caragols.

I hem rigut amb l'humor italià i hem rigut veient el que els alemanys entenen per humor i que estan convençuts que té gràcia.

I també hem plorat. Imatges com crits d'impotència davant la repressió militar argentina, reportatges clandestins de desolació croats o imatges de denúncia de Pataia, el paradís de la prostitució. Difícilment les veurem amb tanta força o tanta cruïda a la televisió, i no cal dir en un cine comercial.

Per tots aquests motius, els que co-nexim la UNICA a fons n'estem enamorats. I anem als congressos anuals. I no ens fa res que hi hagi alemanys i suïssos que facin festes, i s'afartin i ballin. Mentre ells munten les seves ballarugues, tu i jo en una sala fosca en silenci, enmig de quatre-cents addictes més, sense conèixer-nos, sense haver-nos vist mai, aprenem coses l'un de l'altre, ens fem riure, ens fem plorar, ens fem sentir i pensar, i la teva terra i la meua resten des d'aquest moment més a prop.

I aquesta és la nostra manera de saber que pertanyem a la mateixa humanitat, i que anem en la mateixa direcció cap a la llum.

Ja veieu les virtuts, ja veieu els defectes. Què més voleu que us expliqui de la UNICA? Xifres, estadístiques, dades cronològiques? Tant se val. Però creieu-me: si feu cinema i no sou professionals, el que us convé és la UNICA. Amén.

Cal anar a Marienbad.

Les sales de cinema dels primers anys

Jordi Torras

L'any 1961, Alain Resnais ens va recomanar que anéssim a Marienbad, on ell, afectat d'amnèsia, va passar tot un any. Les miraculoses aigües del balneari el van guarir del tot i avui Alain Resnais figura en la història universal del cinema qualificat de «cineasta de la memòria». Però heus aquí una paradoxa: del realitzador del cinema de la memòria –així fou definit pels grans teòrics del setè art– ningú no se'n recorda; tothom l'ha oblidat. El cinema corre massa; és un art efímer, fugisser, un simple fet del moment, de cada moment, de cada època. Fa un centenar d'anys que trisca sense parar..., ara cau..., ara s'aixeca..., ara ensopeix els que abans havia engrescat i tot d'una engresca els que abans havia ensopit. Cent anys són molts anys de feina, però, ben mirat, molt pocs els d'una feina ben feta. Les pantalles de totes les sales exhibidores han donat i donen testimoni d'aquesta trajectòria.

Sovint els caps grossos del llogaret (quan dic caps grossos vull dir professors, universitaris, polítics, literats, assagistes, pensadors, periodistes...) es lamenten de la falta d'una memòria

col·lectiva. No és cert. De memòria, en tots els estaments, n'hi ha més que un foc no en cremaria. El que de veritat passa és que el nostre poble, sempre tan assenyat i prudent, té una memòria funcional que només posa en marxa per a les coses que l'interessa evocar. Per exemple, jo mateix. Ara, avui i aquí, en aquestes pàgines m'interessa evocar les primitives sales de cinema implantades fa cent anys a Barcelona. No cal que vagi a Marienbad, i encara menys passar-m'hi cent anys. No puc fer quedar en ridícul Resnais, que amb un any en va tenir ben bé prou!

El meu particular «marienbad» són els arxius i les hemeroteques, on passo moltes estones per contrastar dades, rè-

blar records, activar la vella memòria i caçar-hi «rovellons», dels quals us ofereixo una bona collita dels primers vint-i-cinc anys de la implantació de les sales de cinema a la nostra ciutat.

Llegiu, si us abelleix de fer-ho.

Situem-nos al bell mig de la plaça de Catalunya. És el dia 2 de maig de 1895. Una barraca anomenada amb tota pompa «Salón Edison».

Hi entrem, ens reben els senyors Nel i Dumont i ens mostren dues màquines ben estranyes. D'una d'elles, en diuen «Kinetoscope» i l'altra l'han batejada de «Phonograph». Els responsables de dit «Salón», els senyors Nel i Dumont, ens informen que els dos aparells són les dues últimes invencions de Mr. Edison. En un –el «Kinetoscope»– podrem veure imatges –«vistas fotogràfiques»– que es belluguen. En l'altre podrem sentir veus, sorolls i música. Nel i Dumont, en l'acte de la presentació d'aquestes meravelles, afirmen que Mr. Edison està cavil·lant la manera d'acoblir el «Kinetoscope» al «Phonograph» (o a la inversa) per a poder veure i sentir les imatges. Sistema protoaudiovisual.

Els assistents a la presentació –ho comenta la premsa d'aquell dia– van sentir en el «Phonograph» diverses composicions musicals, *chansonnettes* i fragments d'òperes cantats per artistes del Gran Teatre de l'Òpera de París. I en el «Kinetoscope» (que, segons el cronista de l'acte, no és res més que un zootrop extraordinàriament perfeccionat per Mr. Edison) es van poder veure



Un dels barracons més coneguts d'entre els que s'instal·laren a Barcelona fou el del Cinematógrafo Marçà. (Aquarel·la de Josep Marfà, pertanyent a la col·lecció de Joan-Francesc de Lasa.)



El barracó del Nuevo Metensmograf, instal·lat al Paral·lel.

dues escenes: la baralla en un bar i la dansa de la Serpentina de Loïe Fuller.

La Fuller va néixer a Fullersburg (d'aquí el seu cognom; truc molt nord-americà). Fou la musa del Modernisme. Va actuar a Barcelona i Ramon Casas la va dibuixar. El retrat més famós d'ella el va pintar Toulouse-Lautrec, en *La dansa de la Papallona*. Aquesta dansa interpretada per una munió de *divettes* i de ballarines de segona i tercera classe va ocupar gairebé tots els espectacles de *variétés* d'aquells dies.

La tècnica del «Kinetoscope» no era gaire complicada. Consistia a impressionar plaques fotogràfiques a la velocitat de 2.000 per minut i projectar-les a

través d'un objectiu a la mateixa velocitat.

Un segon pas en l'exhibició d'aquest cinema primitiu fou la presentació al cap d'un any —dia 24 de maig de 1896— de l'«Animatographe», que es va presentar «como el maravilloso invento de fotografías animadas». L'empresa del Teatro Eldorado (dit també Teatre de Catalunya) havia contractat l'aparell a París «y consecuente en dar a conocer las principales novedades del Siglo», el va presentar, només dos dies (el 24 i el 26) com a atracció número 5 d'un espectacle de varietats. Cito de passada el «Kinetographe» (o «Photographe vivante») exhibit en el Teatre Principal el 5 de juny de 1896. La premsa del moment comentava que «las experiencias kinetográficas atraen cada vez mayor concurrencia».

Malgrat el seu índex d'audiència, aquestes sessions foren arraconades amb l'aparició de les pel·lícules del sistema Lumière.

La primera notícia de la primera sessió, la va donar el *Diario de Barcelona* el dia 12 de desembre de 1896: «El próximo lunes día 14 quedará establecido en el establecimiento fotográfico de los Señores Napoleón, el «Cinematographe Lumière» y desde las 5 de la tarde hasta las 10 de la noche...». Com que, d'aquest esdeveniment, ja se'n parla en aquesta mateixa monografia, giro full i us invito a pujar en aquella mena de «cine-tren», el Metropolitan Cinemaway que va muntar el meu avi, Domènec Comamala, a la Gran Via, on avui hi ha l'Avenida Palace. Era un «cine-tren» que només projectava escenes de viatges en tren, cotxes, tramvia... Pugem-hi per a seguir la ruta de les sales de cine que es van implantar a Barcelona fa una pila d'anys. Serà un viatge amb estacions, parades —sense fonda—, baixadors i aturades discrecionals. El Metropolitan Cinemaway arrenca i passa pels locals, cafès, salons de billar, vestíbuls de teatre, escenaris... que van acollir les pri-

El primer cinema estable de Barcelona: el Cinematógrafo Belio-Graff.

meres sessions de «vistas fotográficas animadas».

Sortida: 1897

23 de gener: «Kronofotografo» en el Gran Café Colón (Rbla. del Centre, 36).

2 de febrer: «Vistes animades» en el Gran Salón New London (Rbla. de les Flors, 8).

14 de febrer: cinema de l'Universal Express, del passatge del Crèdit.

19 de març: cinema en el Salón de Ventas del carrer Portaferri. Projeccions amb la màquina Le Roy.

21 de desembre: presentació del «Heliocinógrafo» de Bousset en el Teatre Romea.

Primera estació: 1898

15 de juny: incendi de la Galeria de Figures de Cera de la família aragonesa Belío (amb accent a la i).

22 de juny: s'instal·la un «Cinematógrafo Lumière» a la Porta de la Pau.

15 de setembre: un altre «Cinematógrafo Lumière» al costat del cafè del Teatre Espanyol. L'empresari i propietari era en Farrus (Farrusini).

Aquest «cinema Farrusini» es va exhibir també al cabaret Alcázar Español.

Passem de llarg el «Wargraph», el «Newgraph», el «Salón Herrman» i ens aturem, el dia 24 de desembre davant del «Palacio Encantado» de la plaça d'Antonio López, muntat per l'electricista Ubach. Es deia també «Palacio de la Óptica» i una de les seves atraccions era la presentació de «La Mariposa Luminosa», segons Fuller. El local es va convertir en Cine Comercio.

Segona estació: 1899

13 d'abril: la Sociedad Cinemática



Internacional instal·lada a la casa Estruch, presenta el Cinematógrafo y Fonógrafo Gigantes.

15 d'abril: obre el Motographe Martí a la Rbla. dels Estudis 9, després Poliorama.

15 d'agost: apareix el Cinematógrafo Universal al passeig de Gràcia cantonada Provença.

6 d'octubre: s'inaugura el Gran Cinematógrafo y Teatro Mecánico de la Universidad, origen del Gran Salón Royal del carrer d'Aribau, convertit el 1939 en Central i ara a punt de gemmació de tres o quatre minisales.

Tercera estació: 1900

20 de maig: neix un cinema al Poble nou (Cinematógrafo del Pueblo Nuevo) i un «Lumière» a la Gran Via 311. Un «Cinematógrafo París» feia cine als baixos del restaurant Martín (avui Banc de Santander).

2 d'agost: Gran Pabellón Cinematográfico Clavé, a la rambla de Catalunya, 55, anys més tard convertit en Kursaal.

Quarta estació: 1901

2 de febrer: Partagás instal·la en la sala de billars del Cafè Novetats el seu «Nuevo Cinematógrafo».

17 de febrer: s'obren les portes del Palacio de la Ilusión, després Coliseum.

2 de maig: Cinema Bioscope, en el

Café Colón de l'Hotel Colón de la plaça de Catalunya.

20 de juliol: un «Cinema Moderno» al carrer del Carme, 84.

28 de juliol: Cinematógrafo Gaumont al carrer de Bonavista cantonada Jardinetes del Passeig de Gràcia. Es va convertir en el Gran Cine Teatre Comèdia de Gràcia.

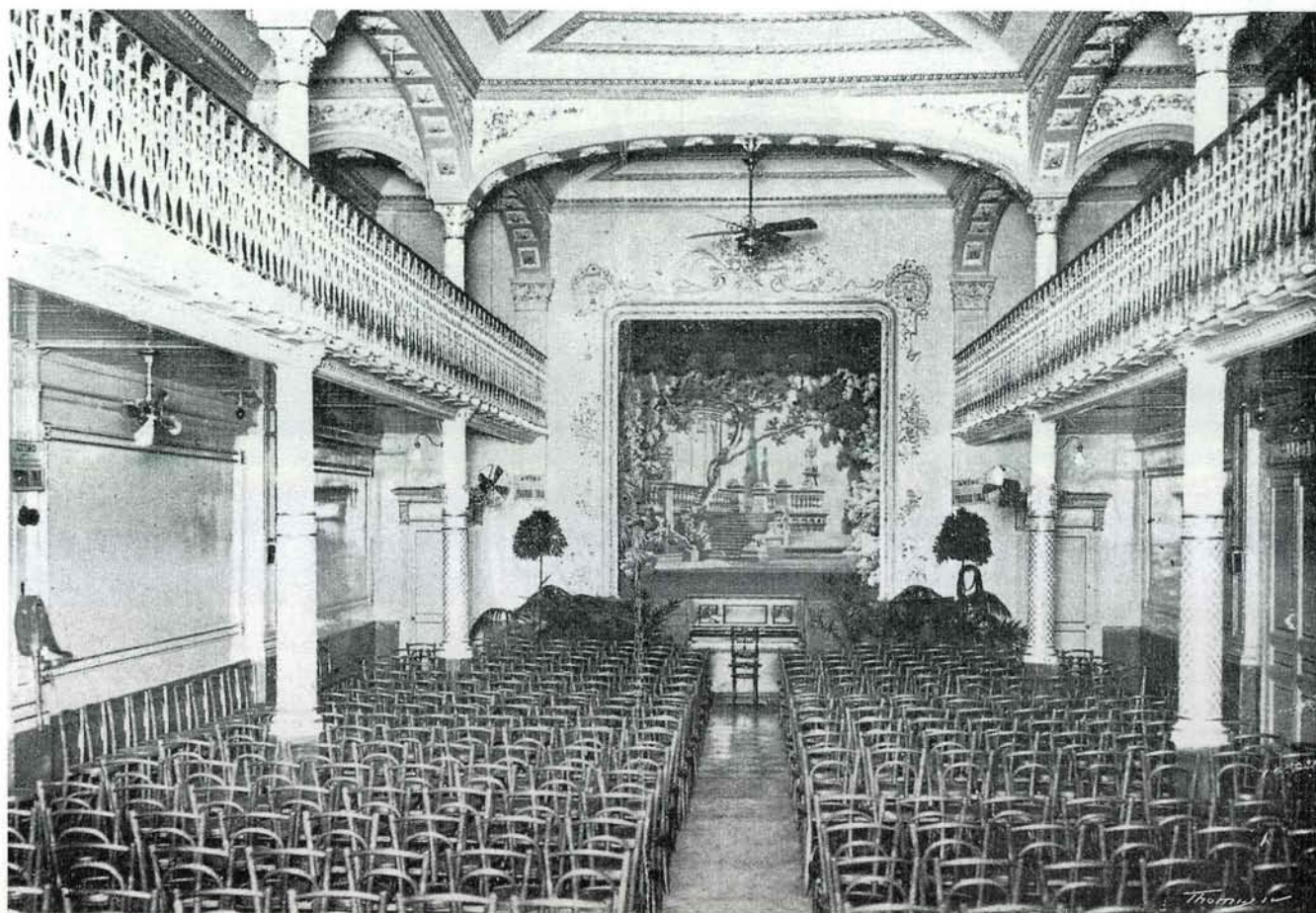
L'espai de paper en blanc m'obliga a convertir el Metropolitan Cinemaway en un mena d'AVE a tota marxa. A gran velocitat passem per parades i baixadors; no podem perdre el temps, però tampoc no podem deixar de banda locals molt vinculats a la ciutat.

Cinquena estació: una breu aturada (1902-1910)

27 de setembre: Salvador Alarma obre les portes del seu «Diorama Animado» a la plaça del Bonsuccés. El dia 27 de desembre es converteix en Novísimo Cinematógrafo i el 24 d'octubre de 1903 és el Gran Cinematógrafo Diorama, que presenta atraccions, autòmats, sarsuela i cinema. L'any 1972 l'Empresa Padró el reforma i acaba el Diorama l'any 1980 convertit en sala «porno».

1903: Es crea, sembla, la primera cadena exhibidora: els Cinemes Marçet; un a la plaça de Tetuan 15 i l'altre al Clot, al carrer de la Sèquia Comtal.

1904: El dia 4 de novembre s'inaugura la famosíssima Sala Mercè, crea-



Aspecte interior del «Salón de Proyecciones» instal·lat a la rambla del Centre 34 a la primera dècada del segle (Arxiu Joan-Francesc de Lasa).

ció del pintor Lluís Graner. Decorats i escenaris eren de Gaudí. Funcionava a la Rbla. dels Estudis, 4. Es va convertir en Atlantic Cinema, dedicat al gènere de les actualitats, el dia 31 de maig de 1936.

A principis d'any a Gràcia, al carrer de Salmerón (Gran o Major de Gràcia) cantonada amb la rambla de Prat funcionava una barraca que la gent en deia la Campana; hi feien cinema. El seu propietari fou el senyor Josep Valls Romà. Aquesta «Campana» va ser l'origen del Gran Teatre del Bosc, cinema avui en plena transformació en minisales.

1905: El fet important fou la inauguració de les sessions de cinema en el Café Alhambra el dia 23 de febrer.

L'Alhambra tenia dues portes d'entrada: l'una a la rambla de Catalunya i l'altra al passeig de Gràcia. Era un local grandíols. El sector de la rambla de Catalunya es va convertir en Gran Salón Doré, origen del Teatre Barcelona. El sector del passeig de Gràcia es va transformar en el segon «Beliograff» de la família Belío el dia 8 de novembre de 1906. El primer «Beliograff» fou obert el dia 6 de juny de 1904 a la rambla del Centre 36-38. Ara és un bingo. I el del passeig de Gràcia és el Banc Central.

1908 i 1909: Són els anys de la inauguració del Doré (1908), de la creació de la societat Kursaal (1908) i del primer viatge del Metropolitan Cinemaway (6 de febrer de 1909). Va durar fins al maig de 1911.

Fi de trajecte

Els biògrafs d'Adolf Zukor, fundador de la Famous Players Films, expliquen que, l'any 1912, Zukor va exigir que s'edifiquessin grans i sumptuosos edificis per a acollir-hi el cinema, l'art

del segle. «Hem de posar fi a les quadres, les naus industrials, els cafès i els garatges llardosos on solen fer sessions de cine. Hem de construir grans temples per a aquest art que estem creant».

No crec que estigui malament dir-ho, ans al contrari, però el cas és que dos anys abans de l'advertiment de Zukor, a Barcelona vam inaugurar el primer gran *palace*, el primer gran temple de la cinematografia: el Gran Salon Kursaal de la rambla de Catalunya 55.

Va néixer el dia 6 de març de 1910. Va morir—sóm així de destralers— el dia 1 d'agost de 1965. I, oh paradoxa!, convertit en pàrking... en una mena de garatge no gaire llardós, però sí magatzem de cotxes. La cosa és ben curiosa: molts anys enrere els garatges es convertien en cinemes...; els anys setanta molts cinemes es reconvertiren en garatges (el Chile, el Mundial, l'Argentina, el Núria, el Principal de Gràcia...); i just ara en els anys noranta els grans temples, els grans salons, els grans *palaces* es disgreguen en diminutes sales: l'Urgell, el Río, el Bosc, l'Aribau, el Comèdia, el Florida, el Waldorf... I, demà passat?

El cinema amateur i les filmoteques

Anton Giménez i Riba

Malgrat que, entre molts, també opino que, de cinema, només n'hi ha un de sol, bo o dolent, comercial o no, científic o d'entreteniment, artístic o d'investigació, argumental o de pur esplai personal en l'apassionant espai de la fantasia desbocada, íntim i intransferible, poètic o documental, i un llarg, força llarg etcètera, entenc i accepto, si us plau per força, que el dit *cinema amateur* gaudeix-pateix d'una especial consideració que li atorga el dret a lluir aquest títol, això sí, amb l'inconvenient habitual que comporta suportar l'estigma d'haver de circular per la vida, malauradament, amb un excés de senyals d'identitat. Aquest nom propi, encara que petit, modest i tímid en les seves pretensions, fins i tot en ocasions escar-ransit, ha provocat –provoca– molts menyspreus a l'hora d'aplicar, amb

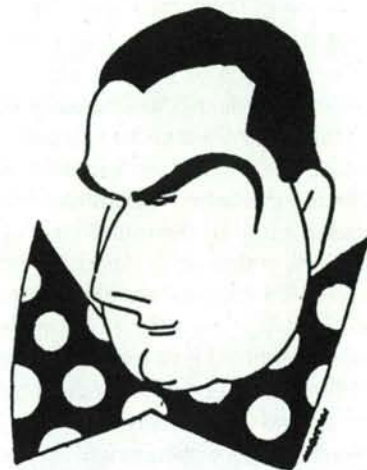
l'equanimitat desitjable per no cometre injustícia, els judicis adequats per a la seva correcta valoració dins la història de l'art, o del fet cinematogràfic, del qual joiosament, amb més pena que glòria, estem celebrant el centenari del, diguem-ne, naixement.

Aquesta situació *de facto* provoca contemplacions receloses, mirades prenyades de suficiència induïdes per posicionaments intel·lectualoides snobs, sobre el fenomen de l'existència, indiscutible i inqüestionable, d'un tipus de cinema diferent, no per això menys cinema, que se'ns ha donat a conèixer sota l'etiqueta de *cinema amateur*. I, arreu del món, les filmoteques-cinemateques, els arxius de films, no queden excloses, majoritàriament, a la influència negativa d'aquesta apreciació, plena de prejudicis apriorístics, sense base científica

que ho justifiqui, però conseqüència lògica d'assumir uns parers que acaben donant pas a l'aplicació pràctica d'uns determinats criteris –restrictius, és clar!– en l'interès de recuperar i conservar les obres cinematogràfiques elaborades per aquesta fervent munió d'autors dits amateurs.

El meu propòsit no és pas argumentar, ara i aquí, les idees i defensar els criteris segons els quals tota obra cinematogràfica, sigui quina sigui, procedeixi d'on procedeixi, mereix un tractament similar a l'hora de cercar la seva recuperació i conservació, com a part integrant d'uns patrimonis que configuren la història, en lletres grosses, o les més petites i quotidianes històries dels nostres pobles, en imatges mòbils, en cinema; ni tan sols trencar una llança en favor dels motius que, plens de raons, t'omplen generosament de força aspectes positius en defensa de la necessitat de preservar el nostre cinema amateur, fins i tot, a vegades, amb «excuses» més fàcilment assumibles que no pas en altres sectors del cinema, considerats, ves per on, com els del cine-cine. Altres col·laboracions, en aquesta mateixa tribuna, ben segur que ho faran a bastament i amb l'apassionament i vehemència que hom sol aplicar a aquelles causes que, erròniament, creiem una mica

Caralt, Galceran i Giménez, «el tríu de los bolos», caricatura de Salvador Mestres publicada al periòdic Xut! l'any 1934. Arxiu d'Audiovisuals, Filmoteca de Catalunya.





El secreto de unas horas (1952) de Joan Pruna. Biblioteca de Cinema Delmir de Caralt.

perdudes. Donant, doncs, per sabudes –les raons– i acceptades amb tota la seva càrrega positiva, prou legitimadores –si calen disculpes per a dur a terme tasques que per elles mateixes haurien d'autojustificar-se– per a promoure, sense entrebancs, la recuperació i conservació del patrimoni del cinema amateur, no és fàcilment comprensible la fredor, per no titllar-la d'indiferència, amb què és assumit aquest aspecte de la tasca que, obligatòriament, han de portar a terme les institucions públiques apropiades, les filmoteques en definitiva.

No vull entrar en un detall exhaustiu, per altra banda innecessari. Com a exemple prou aclaridor, n'hi ha prou de saber que la FIAF (Federació Internacional d'Arxius de Films), que agrupa la quasi totalitat de les filmoteques del món, després de més de cinquanta anys d'existència, encara no ha expressat cap tipus de preocupació, en forma de recomanació - instrucció - directriu - consell - mandat, etc., en destinació als seus membres, entorn de la desitjable recuperació del cinema amateur. Per fi, l'any vinent, l'abril de 1997, el tema principal sobre el qual girarà el congrés anual de la FIAF, durant la seva assemblea general que està previst celebrar a Colòmbia, serà (esperem que no surtin inconvenients d'última hora), per pri-

mer cop en tota la seva història, el cinema amateur. Així, doncs, aquest, si fa no fa, és l'estat de la qüestió en l'àmbit general de les filmoteques, que per la coneguda llei de la desuniformitat presenta, sortosament, honorables excepcions. Entre aquestes excepcions, sense voler pecar de falsa modestia, hi hem d'incloure, necessàriament, Catalunya.

Dins del conjunt d'una més que precària dotació pressupostària, aplicable a les tasques de recuperació-restauració-conservació de pel·lícules, assignada a la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, en el nostre arxiu filmic s'ha anat desplegant, d'un temps ençà, un volgut projecte de recerca i recopilació de la filmografia amateur més representativa del país. Les raons han estat i són diverses i, sortosament, coincidents i complementàries. Per una banda, consideracions de caire històric i moral han fet prevaler el seu pes, producte d'una aparent obvietat, derivada del fet d'haver estat el nostre país, Catalunya, el bressol i creador del moviment cultural que impulsà el naixement del cinema amateur dins el territori hispà i, almenys durant el primer període –època d'or del cinema amateur català–, amb una clara preponderància en el context internacional. Davant aquesta realitat històrica, si alguna institució havia de considerar-se obligada moralment en la recuperació de les obres filmiques amateurs, principalment dels pioners, no podia ser altra que la nostra filmoteca.

Evidentment, les coses no es fan soles ni tampoc perquè sí (de la mateixa

manera que perquè no, no s'haurien de deixar de fer). Les motivacions sovint vénen impulsades per actituds personals, adoptades a partir de volences, fílies i també fòbies –per què no–, en definitiva, de criteris professionals que es porten a terme si els estaments directius i responsables, és clar, accepten i assumeixen com a propis els plantejaments que els siguin proposats. En aquest cas, el binomi ha funcionat (malgrat el meu posicionament personal, podria no haver trobat l'adequat i necessari ressò institucional) i des de la meua condició de conservador-restaurador de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya i com a fill d'un dels més importants creadors i pioner del nostre cinema amateur, Domènec Giménez i Botey, m'ha estat fàcil sentir-me obligat –per deure i per amor– a impulsar la tasca, que he considerat sempre de cabdal importància per a la història cinematogràfica del nostre petit país, de la recuperació de les filmografies amateurs catalanes més reeixides.

Tenim ja dues raons, força consistents, per a avalar la predisposició en aquest afany, però no han estat les úniques. En ocasions –més de les desitjables–, la voluntat sincera d'abordar l'execució de determinats projectes, tant per part de l'estament directiu com per part dels professionals encarregats, en principi, de portar-los a terme, i les possibilitats reals de fer-ho, per manca de recursos, no són, malauradament, conceptes coincidents. En la qüestió que ens ocupa i preocupa, aquesta ha estat, també, una dissortada realitat. Així, doncs, ha calgut alguna cosa més per a trencar la dinàmica característica del peix que es mossega la cua, en forma de valuoses i desinteressades col·laboracions facilitades, de fora estant, per part d'una bona munió d'entusiastes, dones i homes amb fe en la crida pel salvament d'un patrimoni que, ai las!, també han considerat d'obligació moral portar a terme. Així ha estat com –no crec en els miracles, però «de haberlos, haylos»– la Filmoteca ha pogut gaudir de nombroses contribucions, sense les quals, la llista de filmografies amateurs recuperades no seria, ni de bon tros, la que podem presentar actualment, amb satisfacció, malgrat la seva evident insuficiència: Delmir de Caralt, Domènec

Giménez i Botey, Josep Castelltort, Enric Fité, Pere Font i Marcet, Joan Pruna, Josep Serra i Estruch, Fermí Marimon, «Grup Films», Joan Capdevila i Joan Gabriel Tharrats, junt amb algunes obres soltes de Joan Salvans, Miquel Font, Jesús Angulo, Jordi Feliu, Tomàs Mallol, Joaquim Puigvert, Francesc Comas, Jaume Campabadal, Joan Buxó i Pere Balañà.

Seria injust no fer referència a la recuperació d'una importantíssima quantitat de films realitzats per particulars, pel·lícules de les que podríem qualificar, per seguir en l'odiosa mania de voler-ho etiquetar tot, d'aficionats, sobre tot tenint en compte que d'entre totes elles (molts i molts metres d'imatges en 9,5 mm, 8 i super 8 mm, i també en 16 mm) n'hi ha una quantitat important l'interès de les quals supera, de molt, la mitjana d'un atractiu merament familiar i, no tan sols això, que aporten uns testimonis i documents en imatges en moviment d'una vàlua extraordinària, amb autèntiques primícies i d'originals punts de vista sobre determinats esdeveniments ciutadans, culturals, esportius, geogràfics, etc. Aquesta ha estat una «collita», d'un gran valor, duta a terme a l'ombra de les accions per recuperar el cinema amateur, el dels cineastes de renom i guardonats, i que des de l'òptica d'una filmoteca representa un patrimoni inestimable.

Amb tot aquest petit bagatge, ens creiem moralment autoritzats i legítimats a participar d'una manera força rellevant, en representació del nostre cine amateur, en el simposi del proper congrés de la FIAF organitzat per a debatre sobre «aquest tipus» de cinema i, amb la seguretat d'aportar visions d'interès sobre el particular, poder exposar, davant totes les filmoteques del món, el gran paper que Catalunya va tenir en la naixença del cinema amateur a Espanya i la seva especial contribució internacional. Aquesta intervenció serà en forma de ponència, adequadament acompanyada per la projecció d'una àmplia selecció de films. Pensem, sincerament, que la filmoteca del nostre país no pot defugir aquest repte i, per altra banda, no tenim cap timidesa de mostrar la nostra tasca de recerca, recuperació, restauració –en molts casos– i conservació del cinema amateur català, que,

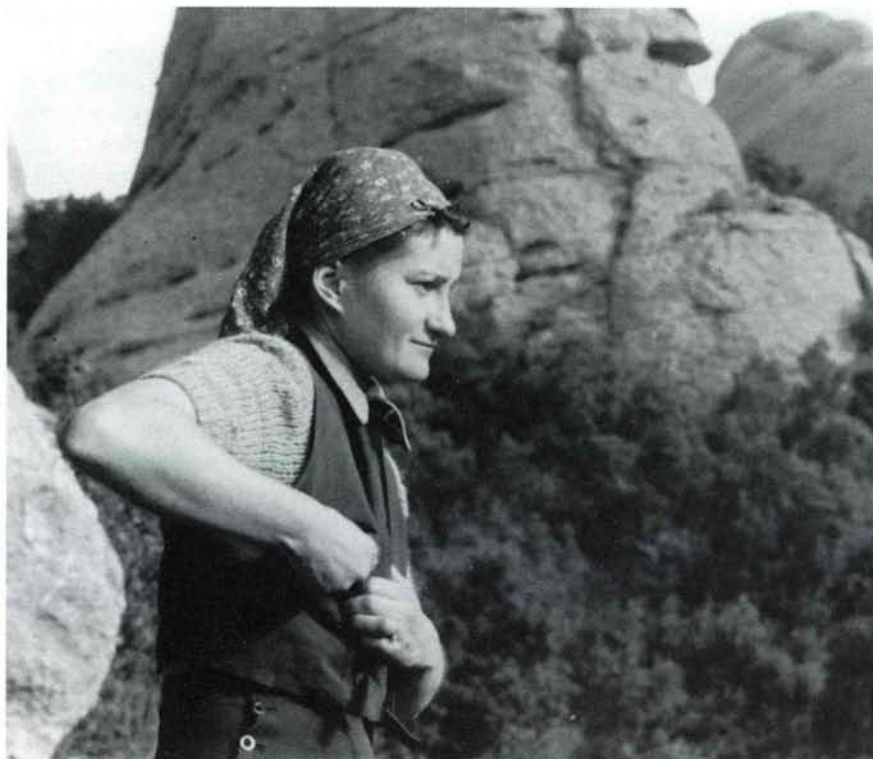
per modestos que siguin ara com ara els resultats, són força importants si els comparem a altres institucions que manifesten poc interès en aquest «altre cinema».

La recuperació cinematogràfica, en el si de les filmoteques, comporta (o hauria de comportar) una altra mena d'accions que les merament òbvies –recerca i conservació de les pel·lícules– com són, per exemple, l'obtenció de documentació escrita sobre el fenomen fílmic en general o dels autors i les seves obres en particular, per complementar més i millor la informació que es pot desprendre de la simple visualització de les imatges. Darrerament i amb un interès molt personal, estic en fase de furgar per ací i per allà a la recerca de documents testimonials sobre el meu pare i la seva obra cinematogràfica. L'emoció que produeix el sol fet d'esbrinar en el passat queda superada, amb escreix, pel resultat de la troballa, per minsa que sembli. Tot fent aquesta tasca, he pogut constatar un fet, per a mi, de cabdal importància per a entendre el que degué representar, en el seu moment, el gran impuls cultural que va afavorir i acompanyar l'aventura d'uns pocs per a convertir-se en pioners d'un moviment, com el del cinema amateur a Catalunya. Al meu entendre, en el «part» no van estar sols; tot un ambient cultural en la ciutat de Barcelona i Catalunya, palesat en els mitjans de comunicació de l'època, va condicionar el bressol on dipositar el nadó i proporcionar-li l'aliment adequat per a incentivar el seu fort creixement, almenys fins que la negra situació esgarriacries iniciada en aquell nefast juliol del trenta-sis decapità totes les esperances i il·lusions.

Tinc a les mans el testimoni, en forma de retalls de diari, del gran ressò que el fet del cinema amateur va tenir, ja des de 1931 (un any abans del primer concurs del Centre Excursionista de Catalunya), en la premsa escrita de la ciutat comtal. El diari *La Publicitat* va mantenir una secció fixa, els diumenges, dedicada al cinema amateur, on, no tan sols Josep Fontanet, el 29 de novembre de 1931, escrivia sobre «El cinema amateur a casa nostra», sinó que, abans i després d'aquesta data, el periòdic va anar publicant tot un seguit d'articles de divulgació tècnica, traduccions d'escrips estrangers, en ajut dels incipients

amateurs locals. «Circuits i il·luminació», original de W. D. MacFarlane, publicat en dos capítols el 20 i 27 de setembre d'aquell mateix any, «Els efectes entre les escenes», d'Arthur L. Gale, aparegut el 29 de novembre i 6 de desembre, «La cura dels projectors», escrit per Douglas H. Trafton i aparegut el 27 de desembre, i el treball realitzat per Kenneth F. Space i Donald Brady, «Els films al camp d'esports», publicat el 31 de gener i el 7 de febrer de 1932, en són uns clars exemples. Però aquest no va ser pas l'únic periòdic que parlà sobre cinema amateur. A partir de l'any 1932 publiquen temes sobre l'actualitat del cinema amateur català, amb força assiduïtat, *La Vanguardia*, *Opinió*, *El Mundo Deportivo* (curiosament, un diari de caire esportiu), a partir de l'any següent, *El be negre* (sempre molt càustic en els seus comentaris, més aviat adversos), *El Dia* i *L'acció* (ambdós de Terrassa), i ja en el 1934 el *Xut!*, un altre periòdic esportiu en el qual el tema del cine amateur va tenir una presència força reeixida. Tot aquest ventall, al qual s'ha de sumar la presència en revistes i emissores radiofòniques (segur), presenten un quadre de coparticipació cultural que, per força, havia de contribuir a forjar, junt als esforços dels cineastes –és clar–, l'autèntica època daurada, a Catalunya, del cinema amateur.

Permeteu-me que, en la part final d'aquest treball, surti encara una mica més del tema inicial per donar-vos a conèixer (m'agradaria que fos una autèntica primícia per a molts dels lectors; si és així, accepteu-m'ho com un obsequi) algunes curiositats en relació amb la presència, a partir de l'any 1934, del món del cinema amateur en les pàgines del periòdic esportiu el *Xut!* Pel seu tarannà humorístic i desenfadat, té, em sembla, un interès especial i no deixa de ser curiós el grau de confiança amb què es fa referència als cineastes amateurs del moment i se'ls tracta; talment sembla més el contingut, familiar i de llenguatge planer, d'un butlletí intern d'una associació, només d'interès per als afectats i adeptes, que no pas una publicació periòdica i pública de la rellevància i divulgació, encara que de tema esportiu o precisament per això, del popular *Xut!* Al meu modest entendre, aquest tipus de tractament posa més en evidèn-



El trono del diablo (1946) de Francesc Comas, amb M. Antònia Simó com a protagonista. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.

cia la gran difusió del cinema amateur de l'època, en l'àmbit dels mitjans de comunicació.

El primer que crida l'atenció és la presentació gràfica de la secció, a la qual es dona una especial rellevància tot assignant-li unes capçaleres dibuixades –fins ara n'he localitzat dues, que reproduïxo–, ni més ni menys que pel també cineasta Salvador Mestres, col·laborador del *Xut!*, publicant, com faria molts més anys després en la revista *Otro Cine*, caricatures dels més insignes cineastes del moment i de qui sospito que pugui ser també, sota el pseudònim *Minimax*, l'autor dels comentaris. (Si algun lector té més coneixements sobre la qüestió que permetin clarificar-la, li agrairé la informació). He triat, per tractar-se de personatges prou coneguts, la reproducció de les caricatures de Delmir de Caralt, Josep M. Galceran i Domènec Giménez, components del famós *Trío de los bolos*, del qual ben segur que ha parlat, en el seu article, Josep Torrella.

La part textual és força variada, de contingut extens –sovint més d'una pàgina–, amb comentaris de tots colors i per a tots els gustos, sempre sota el denominador comú del tractament més o menys humorístic, «Una cosa és un film familiar i una altra molt diferent un familiar que filmi», o càustic, a vegades, «Hi ha moltes maneres de prendre el pèl a la gent: rodant un film d'avantguarda, per exemple». Es fa referència als concursos, a les sessions de cinema amateur, als cineastes en particular i, reiteradament amb un to de tracte familiar i desenfadat –«En Salvans ha començat a fer córrer (uns 50 quilòmetres per hora, almenys) que es vol dedicar a l'argument, i amb aquesta lloable iniciativa no es cansa de sol·licitar col·laboradors argumentistes. I quan els tinguí... farà un nou film de viatge per variar. La tradició és la tradició, que deia en Shakespeare júnior–, a les pel·lícules que s'estan rodant, consells i comentaris de tot tipus –fins i tot de caire crític com «A l'hora de filmar, no abuseu de la gràcia de les gavines; són literatura fàcil»–. De tant en tant apareix una «Galeria de cineastes il·lustres» en la qual, en un text de llargària mitjana, s'intenta fer una semblança del personatge de torn, cineasta amateur reconegut, sense oblidar el to

desenfadat. La «Galeria» dedicada al meu pare comença amb aquest petit paràgraf: *Paciència de Job pura sang + intel·ligència + audàcia + perícia + agudeses = Domènec Giménez.*

El dimecres dia 23 de gener de 1934, el *Xut!* publicà una nota que transcriu: «Preguem a tots els cineastes amateurs que sàpiguen quelcom interessant relacionat amb el cinema amateur que ens facin la mercè de trametre'ns-ho abans de dissabte per a la seva publicació. Ara que ja hem consolidat la República, hem d'anar a consolidar el cinema amateur». El sis de febrer següent, sota el títol «Coses que no veurem mai...», llegim: «En Caralt fent un film memorable amb quatre cèntims. En Domènec Giménez rodant un argument d'en Folch i Torres. L'Eusebi Ferré demanant consells de tècnica cinematogràfica als amics. En Joan Prats acabant la paciència. El rascacels [sic] del senyor Cambó passant tot un dia sense ésser filmat. En Galceran fora de la cabina del Centre. L'Ignasi Salvans rodant un film d'argument. L'Agustí Fabra autor d'una vulgaritat cinematogràfica inqualificable. En Roig rodant un film fora de la plaça de Catalunya. Els cineastes de Sabadell disposats a competir amb els cineastes barcelonins. Un cineasta neòfit sense filmar el pas del ferrocarril».

Acabo, ja n'hi ha prou de primícia per avui, amb un «Noticiari amateur» publicat el 27 de setembre de 1934, el mateix dia que *Minimax* diu saber que s'estan preparant diversos films en color, per participar en els concursos: «En el cas que els cineastes es llencessin a produir films en colors, les tonalitats descobririen llurs autors. Els films d'en Caralt, serien de color de rosa. Els d'en Giménez, negres i grocs. Els d'en Roig i Capvespre, morats. Els d'aquell cineasta francès, una mica verds. Els que abundarien més, però, serien els grisos...» Deixeu-m'hi afegir, de collita pròpia, que la gamma més diversa de colors, vius i alegres, correspondria als anys d'aquella primera època del cinema amateur català i el gris, el color sense quasi color, hauria d'assignar-se als moments actuals. Esperem que retorni algun dia, no sabem en quina nova forma, el bany reconfortant de la llum acolorida per un majestuós arc de sant Martí.

La recuperació del patrimoni fílmic de grans cineastes amateurs

M. Encarnació Soler i Alomà

D'ençà que em dedico a la recuperació de pel·lícules, tant de cinema professional com amateur, he tingut la sort i l'honor de poder aconseguir –entre altres– que dos llegats cinematogràfics, en la seva totalitat, hagin entrat a formar part dels fons de l'Arxiu de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, esdevenint ja definitivament part integrant del patrimoni cinematogràfic del nostre país. L'exquisida sensibilitat i comprensió que han demostrat les famílies dels cineastes, el respecte i visió de futur pel que fa a l'obra de llur oncle o pare, hauria de ser-nos model pel que fa al dipòsit de les obres cinematogràfiques. M'estic referint als llegats de dos grans cineastes ja desapareguts: Enric Fité i Sala, de Mataró, i Pere Font i Marcet, de Terrassa, units per la fal·lera pel cinema i el llaç de l'amistat.

És innecessari parlar de les figures d'aquests dos cineastes, de la seva talla cinematogràfica i del valor de les seves pel·lícules, profusament premiades en tots els concursos nacionals i internacionals. Els noms de *Porta closa*, o *Marionetas*, entre molts altres, resten gravades per sempre amb lletres d'or en la filmografia del cinema amateur català.

Però hi ha un altre vessant del cinema amateur, poc conegut, d'un gran interès per a la història de Catalunya. Quan un cineasta amateur o la seva família, en cas de faltar aquell, diposita la seva obra a la Filmoteca per salvaguardar-la, difondre-la i protegir-la de la desaparició, a l'hora de fer l'inventari de les pel·lícules ens trobem amb grans sorpreses, de vegades tristes, com seria el de l'evidència de l'estat de deteriorament de les pel·lícules, i a vegades agradables, com seria en el cas de què tractaré, pel nombre molt superior del conjunt del llegat fílmic al que és normalment conegut.

És freqüent conèixer el nombre de pel·lícules que els cineastes han presen-

tat als concursos, que han estat premiades o no. Però hi ha una gran quantitat de pel·lícules o bé no presentades, o que –llevat de la pròpia família– no ha vist mai ningú. Cal començar a requerir d'una manera decidida aquesta filmografia, que sovint els mateixos autors infravaloren. És el moment, doncs, de reivindicar el gran valor que tenen justament aquestes pel·lícules, com a *testimonis de la vida quotidiana i dels fets excepcionals i irrepetibles –captats oportunament per ells– a les localitats on visqueren aquells cineastes.*

Del cineasta Enric Fité, coneixem les seves grans pel·lícules: *Porta closa*, *Alter ego*, *Fantasia tràgica*, *Retorno*, *Tarres eternes...* fins a un total de nou obres de ficció. També coneixem alguns documents, premiats en importants certàmens cinematogràfics, com *Fuentes de Barcelona*, premi Ciutat de Barcelona de l'any 1957 o *Museu Marés*, de l'any 1961. Però juntament amb aquesta filmografia coneguda de ficció o d'importants documents, hi ha una llarga llista de filmacions de caire familiar o d'esdeveniments ocorreguts a la seva ciutat, Mataró, i que els converteixen en documents fílmics molt importants per a la història local.

Fité va filmar en la seva pel·lícula *Auxilio social en Mataró* les imatges colpidores dels infants de la postguerra rebent el menjar que els donava aquella entitat. La visió de tristesa del seu rostre encara avui ens neguiteja i és un testimoni prou fidel i real de la penúria que



Auxilio Social en Mataró, d'Enric Fité.
Foto: Família Fité.



Festa Major de Terrassa l'any 1947, de Pere Font. Foto: Família Font.

patí la població més desfavorida de la ciutat, de qualsevol ciutat on la guerra ha deixat la seva empremta de fam i misèria.

També hi ha un altre document molt interessant, *Beneficiència Social en Mataró*, de l'any 1949, on Fité filma l'homenatge que rebé Benet Fité i Pi a l'asil d'àvies de Sant Josep. Les imatges de les ancianes, fent puntes de coixí, llegint, escombrant, i de les monges, són imatges interessants per a l'estudi d'un temps passat, però no tan allunyat. La presència de la càmera no va ser impediment perquè una monja «renyés» sense gaires miraments una de les àvies asilades.

Fité també fou testimoni de les festes ciutadanes. Així, en el seu film *Estampes mataronines*, recull imatges de les Fires dels anys 1951 i 1952; de la Festa

Major de l'any 1951, de l'aplec de Sant Simó de l'any 1953, dels «armats» de Santa Anna de l'any 1954.

Filmacions d'importants esdeveniments socials foren la del *Centenario del Ferrocarril de Mataró*, de l'any 1948, o bé els actes culturals que al llarg de l'any 1963 celebrà la Caixa d'Estalvis Mataró, amb motiu del seu centenari.

Amb la filmació d'escenes d'esdeveniments familiars, com batejos, casaments, comunions, Fité ens aporta unes imatges molt interessants pel que fa a la vida quotidiana: la cerimònia i el ritual, que ens aporten dades de com era a la dècada dels anys cinquanta, les diferències amb el mode de celebració actual; el marc on se celebra l'acte: com eren les places, els carrers de la ciutat, les esglésies; la moda femenina i masculina, el protocol, i elements ja desapareguts —com els carruatges de bateig—, i tantes dades ja impreses definitivament en el film.

Així, doncs, la llista de la filmografia d'Enric Fité i Sala, avui dipositada en la seva totalitat a la Filmoteca, consta de 46 títols, comptant les pel·lícules de fic-

ció, documentals i reportatges i animació.

L'altre llegat, important tant per la seva qualitat com en quantitat, la del cineasta terrassenc Pere Font i Marçet, és un llarg recorregut per les imatges de la vida de la seva família i d'ell mateix. Com passa amb el cineasta Enric Fité, de Pere Font coneixem les pel·lícules més mostrades: des de la primera, *Un atraco en Villasol*, de l'any 1944, passant per *La quimera del celuloide*, *Gotas*, *Marionetas*, *Desengaño*, *Las tijeras...* i la darrera *Un Barça-Español*, de l'any 1971, confeccionem una llarguíssima llista que arriba a un total de 38 pel·lícules de ficció.

Però gran va ser la sorpresa en el moment de fer l'inventari de la filmografia de Pere Font: a més dels 38 títols de ficció, n'hi havia 46 corresponents a filmacions de caire documental, reportatges i familiars. No havia vist mai una filmografia que recollís —d'una manera tan completa— la vida d'una família, amb tots els esdeveniments comuns a la de tants ciutadans, un repàs a tots ells i a tantes festes populars que celebrem al nostre país. Ultrapassaria l'extensió que

Solemne Pontifical de Terrassa amb motiu de la reconstrucció de les esglésies preromàniques de l'any 1955, de Pere Font. Foto: Família Font.

ha d'ocupar aquest article la relació d'aquella, malgrat l'innegable interès de cadascun dels títols, perquè darrere de cada un d'ells evoquem imatges de persones, de fets, d'esdeveniments, de racons de Terrassa i de Catalunya...

Pere Font filma tota mena d'escenes familiars. Des de l'any 1944 fins al 1971, enregistra tot el que fa la seva família: els avis passejant pel jardí, casament a Montserrat, l'any 1946, i batejos dels seus fills; a la diada de Reis, el petit muntant el seu cavall de cartró; les primeres comunions; els infants menjant la mona de pasqua; les vacances de la família a diversos llocs de Catalunya, els diumenges de rams; les jures de bandera dels nois, i els seus casaments, a més de les defuncions dels seus éssers estimats: la mort de l'àvia i el seu funeral (1950). Sense cap mena de dubte, el recull d'aquestes escenes confegirien una magna pel·lícula que podria portar per títol: «*La vida d'una família catalana: els Font, de Terrassa*», on veuríem reflectides imatges que, per la seva quotidianitat, podrien prendre's com a mirall de moltes de les que succeeixen a les famílies de casa nostra. Però amb una diferència substancial: avui, amb la popularització del vídeo, hom es veu capaç d'enregistrar qualsevol succés, particular o col·lectiu. La qualitat de les imatges, fetes amb el sol desig de captar aquell moment, amb il·luminació i so, per altra part, però sense coneixements cinematogràfics, donen un producte sovint molt migrat, cinematogràficament parlant.

En canvi, l'enregistrament d'un cineasta, pel tipus de pel·lícula emprada (normalment, 16 mm), per familiar i casolana que sigui l'escena, té una qualitat, fruit de l'experiència, dels coneixements tècnics i artístics, conseqüència de fer servir les «tisores» quan ha calgut, el resultat del qual són unes imatges que mereixen, sens dubte,



l'acreditació de valuos document visual i històric.

Al marge dels enregistraments familiars, Font filmà un nombre important de documents i reportatges, i es convertí en cronista dels esdeveniments rellevants de Terrassa i de Catalunya, la vàlua dels quals es posa de manifest tot just en esmentar-ne el títol: el 1944, s'organitza una visita dels cineastes amateurs als Estudis Orphea Films a Barcelona, que és enregistrat pel cineasta. El valor d'aquesta pel·lícula és indiscutible, ja que, com és sabut, els Estudis Orphea varen sucumbir sota les flames l'any 1962.

Els Font, propietaris d'una empresa tèxtil de Terrassa, van començar les obres de la fàbrica (avui, monument artístic) l'any 1910 i les finalitzaren el 1914, projecte encarregat al prestigiós arquitecte Moncunill, així com els habitatges dels obrers.

Les imatges de l'ampliació de la fàbrica estan recollides en sengles reportatges de l'anys 1944, on es veuen els telers en ple funcionament, i de les obres, els anys 1946 i 1949.

L'octubre de 1950, Font és testimoni d'un esdeveniment excepcional a la seva ciutat, i la seva càmera, atenta, ho enregistra: la comitiva del general Franco, pel carrer Major.

Un altre succés important, de l'any 1955, fou l'enregistrament del Solemne Pontifical amb motiu de la reconstruc-

ció de les esglésies preromàniques de Sant Pere, que fou presidit pel bisbe de Barcelona i Sogorb, i al qual assistí el ministre de Educación Nacional.

Com a testimoni del món dels mateixos cineastes amateurs, Font recull nombrosos esdeveniments: el viatge «cinematogràfic» organitzat pel Centre Excursionista de Catalunya a Saragossa i Madrid, l'any 1948, on veiem el matrimoni Caralt, Llobet-Gràcia, Enric Fité, i la presentació de la pel·lícula d'aquest cineasta *Fantasia trágica* al cinema Catalunya, l'any 1950. L'any 1949 enregistra una excursió amb el cineasta Domènec Giménez i la seva muller a Montserrat, on filma la processó de Corpus Christi.

La seva darrera filmació, no la va poder fer ell: fidels a l'anhel cinematogràfic que ocupà la vida de Pere Font i Marcet, la família encarregà a Joan Casamades la filmació del seu darrer adéu, l'any 1989, cloenda de tota una vida dedicada al cinema.

Tant de bo que amb aquest article aconseguís conscienciar els cineastes amateurs del valor que tenen per a la història de Catalunya, la nostra història, les imatges —documentals o familiars— que han anat filmant al llarg de la seva vida, testimonis de transformacions i canvis de la societat, i que reivindicuem, pel seu interès i per la seva qualitat, com a part del patrimoni cinematogràfic català.

Els certàmens de films i vídeos amateurs d'excursions i reportatges

Francesc Gurri i Serra

En un dels exemplars de la revista *Otro Cine* de l'any 1969 –publicació que fou de la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya– un cineasta sabadellenc, Jordi Vall Escriu, analitzava amb un puntet de crueltat i una certa ironia, tots els tipus de personatges que hom podia trobar com a jurats en els concursos de cinema amateur. Una relació tan llarga com aparentment exhaustiva, tot i que, malgrat el que podia semblar, no hi he trobat la figura que em correspondria a mi, que, si fa no fa des del 1973, vaig formant part dels jurats que, any rere any, emeten el seu veredict sobre el Certamen de films amateurs d'excursions i reportatges que convoca amb regularitat la Secció esmentada.

Vall Escriu parla dels jurats llestos, traïdors, optimistes, caparruts, parcials, sords, miniaturistes, pedants, i un llarguíssim etcètera, però s'oblida dels jurats ignorants, els que jutgen sense pràcticament tenir cap mena de coneixement específic de les arts i tècniques del cinema amateur, com és el meu

lamentable cas. Perquè, confessem-ho, l'única relació directa que puc trobar entre la meua tasca de jurat i el cinema és potser el fet que cada any, quan em poso a judicar pel·lícules, la primera cosa que em ve al pensament és, tot parodiant-la, una popular frase molt cinematogràfica: «Què hi fa, un home com jo, en un lloc com aquest?».

Com que no es tracta de dubtar de la capacitat dels qui convoquen els membres del jurat, he arribat a la conclusió que la meua presència deu estar justificada per la necessitat que, al costat d'uns quants experts en el setè art de reconeguda vàlua, capaços d'avaluar com cal si els enquadraments són efectistes o no, si el muntatge de les seqüències és correcte, si els moviments de la càmera són els convenients, si predomina l'estatisme o el dinamisme, si el ritme és l'adequat i les angulacions valen la

pena, si els plans picats o contrapicats estan ben resolts, si la unitat conceptual i el desenvolupament discursiu és el necessari, i moltes altres «virgueries», hi hagi algú que, com a contrapès, es limiti a fer servir el sentit comú despullat de coneixements i tecnicismes cinematogràfics.

D'aquesta manera, el jurat ignorant –un servidor– pot horroritzar-se ràpidament, sense complexos, per una música que desentona amb el contingut del film, per unes imatges que canvien tan de pressa que no es té ni temps d'adonar-se de què tracten, per una veu en off que vol ficar amb calçador, en una pel·lícula de deu minuts sobre Egipte, la història de tots els faraons del vell imperi del Nil, o sentir-se aclaparat per la presència constant i abusiva davant de cada monument, de la família i els amics del cineasta. Contràriament, i malgrat la seva manca de coneixements de tècniques cinematogràfiques, el jurat ignorant –un servidor– sap gaudir davant del film aconseguit en una excursió, sense pretensions, però amb una fotografia impecable i una càmera expressiva, amb una música de fons moderada i apropiada, i amb comentari breu, suficient, deixant que les imatges parlin soles, i encara més si aquest comentari és fet per una veu adequada. El film que més que reproduir d'un país o d'una ciutat l'estatisme dels paisatges i els monuments de sempre, com si fossin postals, sap presentar-ne aspectes petits i inèdits, barrejats amb l'element humà indispensable, copsant els moments vius, sovint irrepetibles, el film, en resum, que no presenta, per exemple, una visió del París estereotipat, sinó la visió

*El jurat del XVII Certamen de Films d'Excursions i Reportatges (desembre de 1974). D'esquerra a dreta: Jordi Serrano, Antoni Campaña, Francesc Gurri, Francesc Comas i Carles Peix.
Foto: J. J. Queraltó.*



*Foto rodatge de Gran canal,
de F. i M. Umbert, film guardonat
en el Certamen de 1974.
Arxiu J. J. Queraltó.*

personal de París del cineasta viatger.

Si se'm permet ara exagerar una mica amb bonhomia, confessaria que durant els primers anys de la meua actuació com a jurat vaig témer que tots els films presentats a concurs farien referència al Monasterio de Piedra o a Venècia, i la sonorització musical aniria sempre a càrrec de la Simfonia del Nou Món. Després, i sortosament, la cosa s'ha anat diversificant, i tot i que el recurs de l'aigua és tan agraït que continua essent ben aprofitat per tothom, de mica en mica m'he pogut anar refent de tant líquid dolç o salat, i tants canals, torrentets, estanyols i cascades. Tot i la qualitat intrínseca del monestir i la ciutat dels ducs, aviat es va veure que no sempre era fàcil aconseguir-hi uns excel·lents resultats, potser perquè amb les coses més conegudes és on resulta més difícil obtenir un producte original i de vàlua. Però tampoc no és impossible, perquè encara recordo amb un autèntic plaer l'excel·lent factura de *Aguas del Monasterio* del cineasta murcià Medina Bardón i, pel que fa a Venècia, l'extraordinària qualitat de *Gran Canal* de les barcelonines germanes Umbert, fent un film autènticament diferent d'un tema força gastat.

Una de les coses que he après en aquests anys fent de jurat és que, quan una pel·lícula és dolenta els primers minuts, seguirà essent-ho o encara empitjorarà en els següents. Aquesta llei, que podríem denominar «lleï de la filmomés pitjor», ha estat llargament contrastada i, malgrat la seva vigència, durant anys s'ha obligat els membres del jurat del Certamen d'excursions i reportatges a la cruel penitència d'haver de contemplar, a la sala d'actes del Centre, la pel·lícula sencera, ja que era projectada amb la presència habitual de l'autor del «filmocidi», familiars i amics. Darrerament això ha millorat. El jurat es reuneix ara privadament, visiona les pel·lícules i quan no són acceptables, pot cridar impunement: prou!, i tallar la pro-



jecció. És una nova fórmula que s'agraeix, ja que s'havia observat, abans d'aplicar-la —segons persones potser una mica exagerades—, que alguns jurats es resistien àdhuc amb violència a ser portats a la sala, altres intentaven fugir de la ciutat pocs dies abans de les projeccions, i uns quants presentaven sovint, a posteriori, tics nerviosos una mica alarmants.

No tot han estat desgràcies, però, perquè he de cuitar a dir que els films presentats a concurs m'han permès recordar molts indrets i paisatges bells i sovint exòtics, i també, més d'una vegada, he d'agrair al cineasta el seu interès per fer-me conèixer tan bé la seva muller que, quan filma un monument o un paisatge i ella no hi és, sento com un buit que em desassossega.

Bé; bromes a part, enguany, coincidint amb el centenari del cinema, s'ha assolit la trenta-vuitena edició del Certamen anual de films (i darrerament ví-

deos) amateurs d'excursions, reportatges i documentals organitzat per la Secció de Cinema i Vídeo Amateur del Centre Excursionista de Catalunya, xifra quelcom inferior als quaranta anys transcorreguts des de la primera convocatòria de l'any 1957, ja que, pel que sembla, el certamen no fou convocat temporalment en el pas del 1969 al 1970 per manca de participants, cosa que no deixa de sorprendre, si hom pensa que aquest sembla el concurs més genuïnament amateur de tots, i la modalitat en què pràcticament tothom comença quan li arriba una càmera a les mans, després de passar primer, és clar, per les escenes de la comunió del nen, uns quants animals del zoo i la tieta regant les hortensies a la casa de fora.

Crec que el film amateur és, a fi de comptes, aquell que podrà obrir la porta, més endavant, al documental, al film d'argument o de fantasia, però de moment la seva vàlua i la seva senzillesa



*Assistència a una de les projeccions
(9 d'abril de 1970). Foto: J. J. Queraltó.*

està en el fet que és una obra sense guió previ, d'imatges instantànies pescades al vol, recollint impressions personals i vives, que ja és molt.

Durant els anys que he fet de jurat n'he vist de totes: coses molt bones i coses poc passadores; colors rutilants i foscors incomprensibles; imatges sedants i tranquil·les i altres de trontolladores i nervioses, mancades d'una tassa de til·la; comentaris breus i amables i discursos aclaparadors amb veu de xanguet; músiques acompanyant les imatges con un guant de seda a la mà, i estridèn-

cies sonores barallant-se amb les imatges; personatges secundaris complementant els enquadraments i clatells de turistes perjudicant els segons termes, etc., etc.

Hi he vist també com, de mica en mica, el 8 s'ha vist superat pel super 8, i aquest, sovint, ha quedat ofegat pel 16, mentre que el vídeo ha anat imposant la seva llei i fent la seva presència més nombrosa en el Certamen, malgrat que íntimament enyori, davant del vídeo triomfant, la millor definició del film cinematogràfic.

Total: amb totes les seves virtuts i defectes, el Certamen de films i vídeos amateurs d'excursions, reportatges i documentals ha de continuar obligadament perquè, a fi de comptes, és una permanent i apassionant finestra oberta al món i, com s'ha dit, el primer pas dels cineastes que comencen i la consagració de molts en aquesta especialitat. Nosaltres —llevat miracles extraordinaris de la medicina— no ho veurem, però segur que altres aficionats i altres jurats faran camí perquè aquest concurs pugui celebrar també en un futur el seu centenari, com ara ho ha fet el seu germà gran, el Cinema amb majúscula.



*Port de Torshavn, capital de les illes
Fèroe, de Tres postals nòrdiques, de
Margarida Umbert, film guardonat en el
Certamen de 1972. Arxiu J. J. Queraltó.*

PRE-TEMPORADA
D'ESQUÍ 96/97



REBAIXES EN MATERIAL D'ESQUÍ

Del 20 al 50% de descompte
(Ofertes vàlides fins el 15 de Novembre)

PREPARA EL TEU MATERIAL

Soles, caires i encerar
per **2.450** Ptes. (abans del 31 d'Octubre)

esports
/// Duixans

Consell de Cent, 9.
Hostafrancs.
Tels. 432 22 19 - 431 45 90

MATERIAL D'OCASIÓ

Esquís, fixacions, botes i bastons
per **9.950** Ptes.

MATERIAL DE LLOGUER, ESQUÍS DE PISTA I DE MUNTANYA.
BOTES I MATERIALS PER A TREKKING.
ROBA, INSTRUMENTS I ACCESORIS PARAPENT.

Hipólito Lázaro, 34 - (Metro Joanic) - Telèfon 219 14 16 - 08025 Barcelona



**EL VOSTRE
ESPECIALISTA EN
ALPINISME i ESQUÍ**

QUI CONEIX BÉ ACONSELLA BÉ

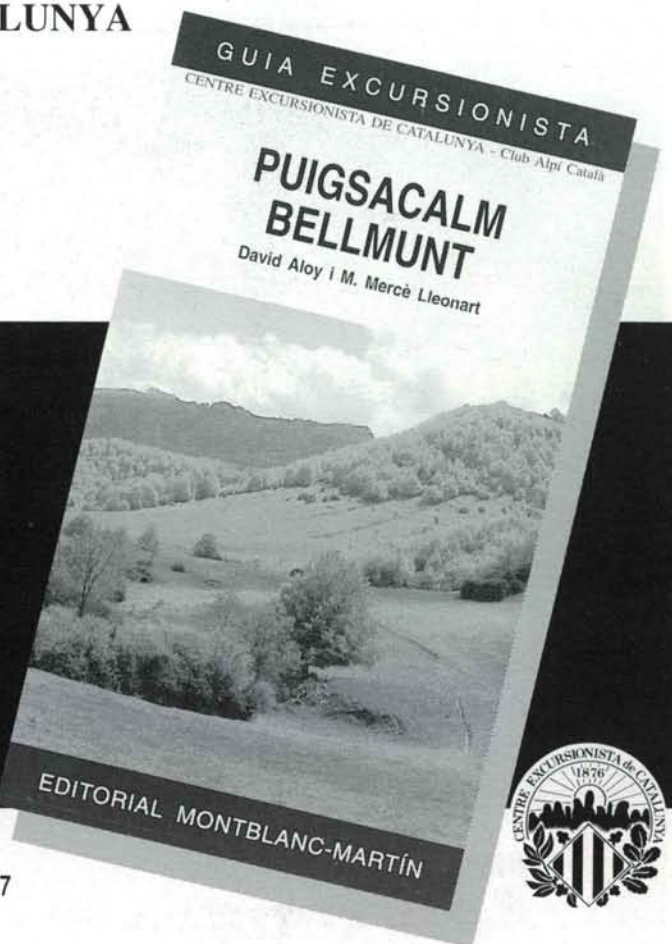
PUIGSACALM BELLMUNT

David Aloy i M. Mercè Lleonart

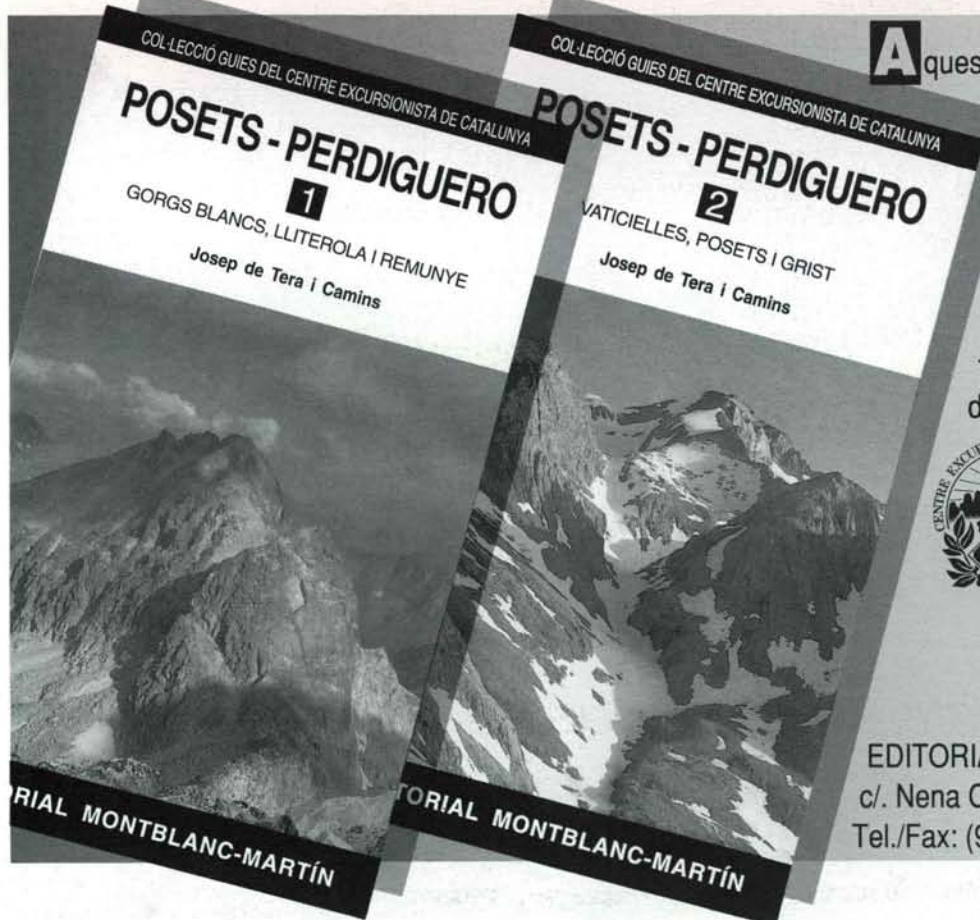
- Aquesta guia de les muntanyes del Puigsacalm, Bellmunt i Milany us ofereix un repertori de 41 itineraris per a recórrer aquesta regió del Pre-pirineu, amb tants al·licients paisatgístics i cromàtics.
- Els itineraris d'aquesta guia es divideixen en quatre grans apartats: Bellmunt i la serra de Curull, Puigsacalm, serres de Milany i de Santa Magdalena de Cambrils, i rodalies de Ripoll i de Sant Joan de les Abadesses.
- Es tracta d'una guia que us permetrà redescobrir bells i entranyables paisatges i gaudir de la llum i el color d'indrets inoblidables.

EDITORIAL MONTBLANC-MARTÍN

c/. Nena Casas, 73-75 - 08017 Barcelona - Tel./Fax: (93) 204 43 97



COL·LECCIÓ GUIES DEL CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA



Aquesta guia en dos volums del massís de Posets i del sector fronterer de Perdiguero us ofereix un gran repertori de 240 itineraris, de diferents graus de dificultat, per a recórrer aquest massís del Pirineu, en la qual hi ha el segon cim més alt: el pic de Posets. També hi trobareu una selecció de les millors escalades.



EDITORIAL MONTBLANC-MARTÍN

c/. Nena Casas, 73-75 - 08017 Barcelona
Tel./Fax: (93) 204 43 97

CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA

Club Alpí Català

AIGÜESTORTES I SANT MAURICI

EL PARC NACIONAL I EL SEU ENTORN

Manel Broch i Francesc X. Gregori

- Aquesta guia d'esquí de muntanya de l'àrea del parc nacional d'Aigüestortes i de Sant Maurici us proposa una selecció d'itineraris per a recórrer aquest sector del Pirineu entre la Vall d'Aran, el Pallars i la Ribagorça.
- Els itineraris es divideixen en tres grans apartats: els accessos als refugis, que a l'hivern ja són una bona excursió, ascensions des dels refugis i l'Alta Ruta del Pallars, un itinerari de travessia de refugi en refugi d'una setmana de durada.
- En total són una cinquantena d'itineraris perquè pugueu gaudir de la muntanya hivernal en un marc excepcional del Pirineu.

EDITORIAL MONTBLANC-MARTÍN

c/ Nena Casas, 73-75 · 08017 Barcelona · Tel./Fax: (93) 204 43 97



CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA

Club Alpí Català

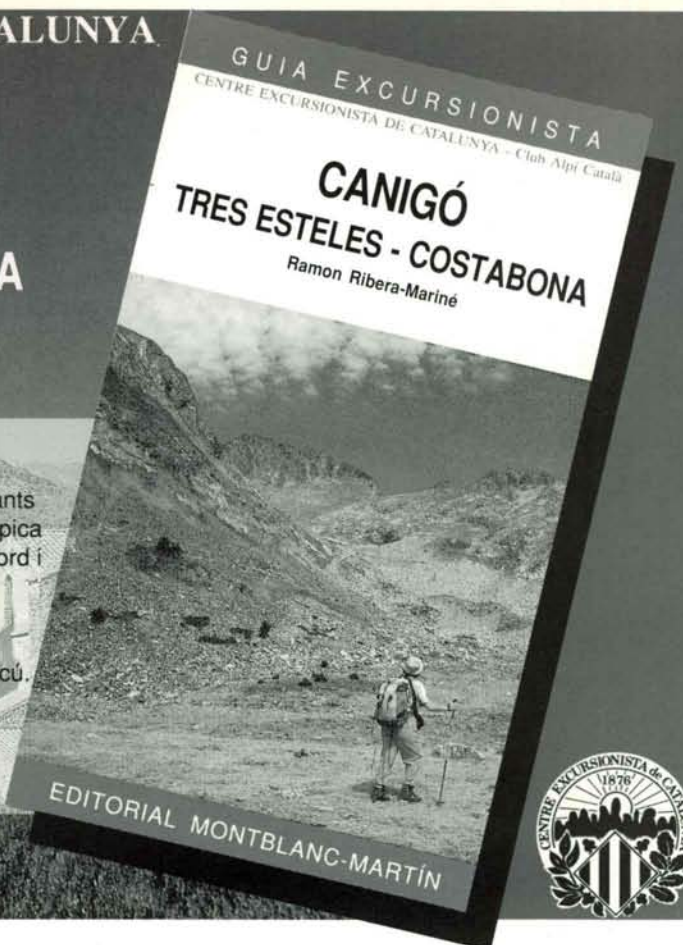
CANIGÓ TRES ESTELES - COSTABONA

Ramon Ribera-Mariné

- Aquesta guia del Canigó, Tres Esteles i Costabona, conté 28 itineraris per a recórrer l'extrem est del Pirineu oriental, amb tants al·licients muntanyencs i paisatgístics, entre els quals hi ha la pica del Canigó, una muntanya emblemàtica per als catalans del nord i del sud del Pirineu.
- A més, aquesta guia us ofereix una sèrie de 26 variants dels itineraris, de manera que podreu configurar una infinitat de recorreguts d'acord amb els gustos i les possibilitats de cadascú.
- Es tracta d'una guia que us permetrà descobrir aquestes muntanyes pirinenques tan boniques i alhora tan carregades d'història i de significació.

EDITORIAL MONTBLANC-MARTÍN

c/ Nena Casas, 73-75 · 08017 Barcelona · Tel./Fax: (93) 204 43 97



Adquiriu i divulgueu l'obra del CENTRE

