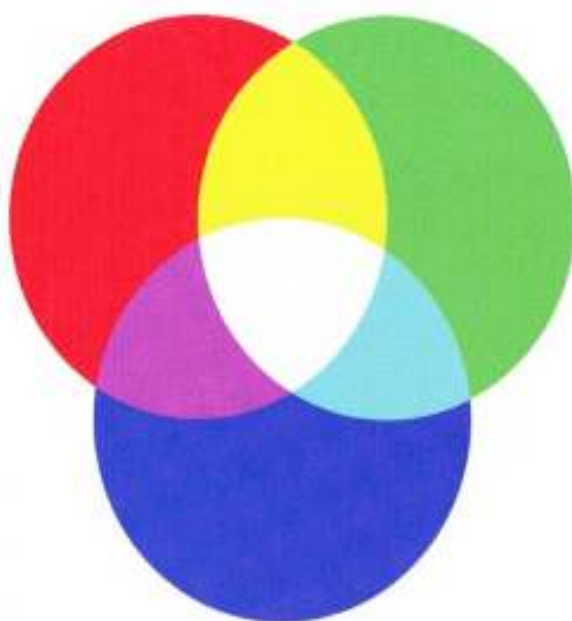


HISTÒRIES DE L'ETALONATGE I ELS LABORATORIS CINEMATogrÀFICS

per Àngel Santacreu, etalonador

en conversa amb Tomàs Pladevall, director de fotografia



Introducció

- 01^a **I.F. Iquino**, director i productor. Facturació
- 02^a **Juan de Orduña**, director. **Bohemios**
- 03^a **Luis Cuadrado**, director de fotografia. **Memoria**
- 04^a **Aurelio i Federico Larraya**, directors de fotografia. **Larga noche de Julio**
- 05^a **Néstor Almendros**, director de fotografia. **Cambio de sexo**
- 06^a **Guillermo Granillo**, director de fotografia. **Aro Tolbukhin**
- 07^a **Luis Cuadrado**, director de fotografia. **Condenados a vivir**
- 08^a Pel·lícules requisades. **Surcos**
- 09^a **Daniel Aragonès**, director i copropietari de Fotofilm. **No es bueno que el hombre esté solo. Guerra y paz**
- 10^a Laboratori, remuneració dels tècnics. Sous i "sobres"
- 11^a Processat de pel·lícules clandestines i de cinema pornogràfic. **La torna**
- 12^a **José M. Nunes**, director. **Ikonockaut**
- 13^a **Joan Xiol Marchal**, director. **El precio del aborto**
- 14^a **Juan Antonio Bardem**, director. **Los pianos mecánicos**
- 15^a **Tonino delli Colli**, director de fotografia. Copions etalonats
- 16^a **Daniel Aragonès**, director i copropietari de Fotofilm. **La aventura del Poseidón**
- 17^a **Ramon Martos Vivar** (senior, el pare), director tècnic de laboratori. Control d'entonació
- 18^a **Joan Fortuny**, director. **Las ratas no duermen de noche**
- 19^a Etalonatge i censura. **La trastienda**
- 20^a **Joan Gelpí**, director de fotografia. **La corrupción de Chris Miller**
- 21^a Homenatges: **Baltasar Abadal**, director pioner. **Isidoro Goldberger**, director de fotografia; i **José Luis Sáenz de Heredia**, director. **Franco: ese hombre**
- 22^a **José Luis Alcaine**, director de fotografia. **La puta y la ballena**
- 23^a **Ramón Martos** (senior), director tècnic de laboratori. **Tirant lo Blanc**
- 24^a **Jaime Camino**, director. **Un invierno en Mallorca**
- 25^a **Ricardo Aronovich**, director de fotografia. **Stranded**
- 26^a Positiu Gevacolor
- 27^a Ray-Ban
- 28^a **Marisa Mell**, actriu. **Mark Damon**, productor
- 29^a Camisa-Lily
- 30^a **La dolce vita**. Prohibida
- 31^a Color Reversal Intermediate
- 32^a **Arthur Kaps**, realitzador de televisió. Còpies vermelles
- 33^a Positiu Fujicolor
- 34^a **Ciril Vojta**, director de fotografia
- 35^a **José F. Aguayo**, director de fotografia. Censura
- 36^a **J.A. Pérez-Giner**, productor. **La Araucana**
- 37^a Etalonadores
- 38^a **Conrado Laparra, Manel Reyes, Victoriano Comajuan, Rosendo de Riquer, Sergio Martínez**. Tècnics de laboratori
- 39^a **Joan Amorós**, director de fotografia. Leiques
- 40^a **Enric Daví**, director de fotografia. **Jaizkibel**
- 41^a Cinema bèl·lic i censura. **Y Dios está con nosotros.**
- 42^a Fidel Castro
- 43^a Josemaría Escrivá de Balaguer
- 44^a Bromes pesades
- 45^a Pornos suecs
- 46^a **Carlos Pérez de Rozas**, periodista
- 47^a Techniscope

- 48^a **Antonio Ribas**, director. *La otra imagen*
- 49^a **Estudis Orphea**. Incendi
- 50^a Pel·lícula d'estraperlo
- 51^a **Javier Aguirresarobe**, director de fotografia. *Soldados de Salamina*
- 52^a **José Luis Garci**, director. *Ninette*
- 53^a **Elsó Roque**, director de fotografia. *A Raiz do Coração*
- 54^a La Clave, el programa de Balbin. Telecinats
- 55^a *Un hombre llamado Caballo* i *Pequeño gran hombre*. Censura
- 56^a *La gran muralla china*. Censura
- 57^a Filmoteques. Restauracions
- 58^a **Lluís-Josep Comeron**, director. *Una familia decente* i *Larga noche de Julio*
- 59^a *Tren de sombras*. Re-etalonatge.
- 60^a **Antonio Isasi-Isasmendi**, director. *Rafael en Raphael*
- 61^a **Miquel Iglesias Bonns**, director. *Primavera mortal*
- 62^a Restauracions. *Nocturno 29*
- 63^a **Gonzalo Suárez**, director
- 64^a **Ramon Quadreny**, muntador
- 65^a **Andreu Rebés**, director de fotografia. *En la ciudad*
- 66^a **Antón Reixa**, director. *El lápiz del carpintero*
- 67^a **Josep M. Civit**, director de fotografia. **Susan Seidelman**, directora. *Tardes de Gaudí*
- 68^a Preses muntades al revés. *Hechizo de luna* i *Camarón*
- 69^a **Tomàs Pladevall**, director de fotografia. *Robin Hood nunca muere*
- 70^a **Ángel Luis Fernández**, director de fotografia. *Joves*
- 71^a **Jordi REDIU**, productor. *Tatawo*
- 72^a **Federico Ribes**, director de fotografia. *Mi dulce*
- 73^a **Pedro del Rey**, director de fotografia. *Fausto 5.0*
- 74^a Internegatius. *Piaf*
- 75^a **Marc Recha**, director. **Hélène Louvart**, directora de fotografia. *Pau i el seu germà*
- 76^a **Manuel Rodjana**, dibuixos animats. *Alí Babá, el tesoro*
- 77^a Reemulsionament de la banda de so
- 78^a Nitrats. *La Voz de España*
- 79^a **David Carretero**, director de fotografia. *Entre vivir y soñar*
- 80^a **Joan Benet**, director de fotografia
- 81^a Directors i directors de fotografia. **Tinieblas González** i **Unax Mendia**
- 82^a **Entonacions**. Prefiltres
- 83^a *Viridiana*
- 84^a **Josep M. Huertas**, periodista i escriptor
- 85^a **Fotofilm**, sense aire condicionat
- 86^a **Pornos primitius**, encarregats per Alfonso XIII
- 87^a **Vicente Aranda**, director. *Clara es el precio*
- 88^a **Gilberto Soriano**, operador de truca. *Memoria*
- 89^a Festival de San Sebastián. *Octavia*
- 90^a Censura i apertura. **Fuerza Nueva**
- 91^a Tres d'Alfredo Landa. *Cateto a Babor*, *Simon, contamos contigo* i *Los días de Cabirio*
- 92^a Positivadores contínues Bell & Howell (BH) i Debie
- 93^a Tècniques històriques de positiu i etalonatge: els filtres neutres de Fotofilm. **Rosendo de Riquer**
- 94^a Tècniques històriques de positiu i etalonatge: les modernes positivadores
- 95^a Còpies de l'estranger. *Quiero ser como Beckham*
- 96^a **Javier Salmones**, director de fotografia. *Vivancos 3* i *Morir en San Hilario*
- 97^a Ensenyament. **Quique Cañadas**, **Laura Gil**, **Víctor Martos**, etc
- 98^a Tancada a Montserrat

4

INTRODUCCIÓ

L'Àngel Santacreu és un dels pocs tècnics de laboratori que, amb la seva personalitat extravertida, ha volgut comunicar les seves vivències professionals acumulades durant quatre dècades treballant en diferents laboratoris cinematogràfics, sobretot com a **etalonador**¹. Després de quaranta anys d'haver-nos conegut i d'haver coincidit en nombrosos etalonatges, a principis de l'any 2014 vaig proposar-li la gravació d'una llarga conversa, quasi un monòleg, on l'Àngel m'expliqués les històries viscudes al laboratori, ja que li costava comunicar-les per escrit. Ha estat així com, després de més de deu hores de gravació d'àudio transcrites a continuació, ha pogut deixar constància d'un centenar d'HISTÒRIES o anècdotes relatades amb un llenguatge col·loquial molt directe, amb la franquesa i convicció amb que ell sap expressar-se.

Aquí descriu tant els aspectes professionals i tècnics de la seva feina, com singulars situacions de la seva relació principalment amb directors, directors de fotografia i productors de les pel·lícules que ell ha etalonat. A més aporta detalls d'aspectes poc coneguts com són la intervenció de la censura, el processament de metratge clandestí, o la permissivitat en el pornogràfic en l'àmbit del laboratori.

L'any 1970, a l'Escola Oficial de Cinematografia, a Madrid, vaig descobrir la sensitometria, que estudia els efectes de la llum sobre les emulsions i el seu revelat. A través de pràctiques de laboratori de la mateixa EOC, concertades amb Fotofilm Madrid, sucursal del laboratori Fotofilm de Barcelona, vaig poder conèixer i valorar els processos fotoquímics del laboratori i, especialment, l'etalonatge. Quan a partir de 1972 vaig començar a treballar com a director de fotografia, en Daniel Aragonès, copropietari i director tècnic de Fotofilm, em va permetre sempre ser present en les operacions del laboratori fent el seguiment d'una fase fonamental de la postproducció, i travant amistat i bona relació professional amb el personal, especialment en la secció d'etalonatge, com va ser el cas amb l'Àngel Santacreu. Per això he col·laborat en la plasmació dels seus interessants relats, que recomano a tota mena de crítics, estudiosos i professionals de la indústria cinematogràfica, tant els que han viscut l'etapa fotoquímica que a Barcelona desapareixia pel gener de l'any 2015, amb el tancament d'Image Film - Deluxe, com pels més joves que ja s'han format amb procediments híbrids o totalment digitals, com els estudiants de la ESCAC, que segueixen fent algunes pràctiques en fotoquímica.

A les històries de l'Àngel hi he afegit unes imatges adjunts, i uns ÍNDEX ONOMÀSTIC i FILMOGRÀFIC. A més d'informació històrica i tècnica complementària a peu de plana, per respectar en el text principal transcrit la personalitat de l'Àngel Santacreu, amb algunes llicències per mantenir el seu llenguatge espontani i l'argot de l'ofici, amb mínimes adequacions lingüístiques, i entre claudàtors he completat alguns noms o cognoms per identificar millor les persones que l'Àngel va citant. Des de la seva jubilació l'any 2006, molt merescudament s'ha guanyat els premis i honors que podeu veure en les corresponents NOTES BIOGRÀFIQUES. En aquestes HISTÒRIES

¹ Els **etalonadors** i les **etalonadores**, són professionals d'un laboratori cinematogràfic responsables de l'etalonatge dels diferents plans d'un film. L'etalonatge fotoquímica és el procés d'ajust del color i de la densitat del conjunt de fotogrames de cada pla a fi de que en el visionat de les còpies d'exhibició s'aconsegueixi una percepció de continuïtat en cada seqüència, i els colors i brillantor que el director (o la directora) de fotografia han previst durant el rodatge, d'acord amb qui ha dirigit el film. És per això que l'etalonador d'un film concret es converteix, en la darrera etapa de la postproducció, en l'artífex de l'aparença visual final de les imatges contingudes en la pel·lícula, tant de les provinents del rodatge com de les obtingudes durant la pròpia postproducció (trucatges, crèdits, imatges virtuals, etc). Habitualment a partir dels criteris de direcció de fotografia i/o de direcció, quan són presents en el laboratori durant alguna de les etapes del procés, i sovint aportant les seves pròpies propostes, d'acord amb els seus gustos i la seva perícia professional basada en el coneixement pràctic, qualitatiu i quantitatiu, dels paràmetres que afecten el color i la brillantor de les escenes etalonades. En els processos digitals, la figura equivalent a l'**etalonador** és la del (o de la) **colorista**, i el procés passa a anomenar-se **correcció de color**.

teniu una bona mostra de la seva cordial relació amb tots els que hem pogut admirar la seva feina des de primera fila, i podreu comprendre els reconeixements que se li han atorgat pel seu interès en donar a conèixer, amb humor i freqüents ironies, les seves filosofies de treball en l'etalonatge.

Amb agraïment també pels qui han ajudat a acabar aquesta obra, com Ramon Martos júnior, i a Isabel Sala per efectuar una bona part de la laboriosa transcripció dels arxius digitals d'àudio. I a Esteve Riambau, com a director de la Filmoteca de Catalunya, pel seu interès en fer-ne difusió a partir del suport digital. També com a homenatge a tot el personal que des dels laboratoris cinematogràfics ha col·laborat en la postproducció de les pel·lícules, des dels primitius laboratoris manuals de principis del segle XX fins als darrers equipaments pel tiratge en sèrie de còpies fotoquímiques, com la planta d'Image Film - Deluxe, a la que l'Àngel, en una conversa amb el seu director tècnic Ramon Martos júnior, irònicament anomenà "Burgerfilm".

Tomàs Pladevall, director de fotografia - Roda de Ter, setembre de 2019



Ignacio F. Iquino

La primera és una història de l'**Iquino**², un director que ja sabem que era molt prolífic. En una de les seves pel·lícules em va correspondre fer-hi l'etalonatge. Després de donar el procés per acabat, va voler enfosquir un parell o tres de planos.

—Tres o quatre diafragmes.

Deia ell, en comptes de punts³. Perquè tinguessin un altre ambient. La còpia ja estava acabada, més que acabada i tot, però vaig fer aquella rectificació, d'uns dotze punts més de densitat, i vaig tirar una altra còpia. Inclús vaig demanar fer una repe⁴ d'aquell tros per substituir aquells planos a la còpia anterior. Evidentment que això va representar tocar també el color, perquè si no s'escapava.

Llavors l'Iquino va venir a veure la còpia ja amb aquells planos, i em va dir:

—Oye Ángel, sobre todo no se lo digas a Daniel Aragonés⁵.

—¡Ah! Bueno, no se ha enterado, pero...

—No, no. Mejor no se lo digas.

—¿Es que hay algún problema, con Daniel Aragonés?

—Mira, sí. Si sabe que se ha hecho este arreglo, me lo va a cobrar.

Sí, sí. Així era aquell home.

² El director Ignacio F.(Ferrés) Iquino (Valls 1910 – Barcelona 1994), que també va ser productor (IFI) i distribuïdor (IFISA), a més de disposar d'estudis propis i d'una discogràfica. Tenia fama, i moltes anècdotes, de que no malbaratava ni una pesseta en les seves produccions.

³ Les modernes positivadores tenen una escala de 51 "punts" (de -25 a +25). Anteriorment la intensitat de la llum que arribava a la finestreta de la positivadora es mesurava en "llums", en una escala de 21 "llums". Una "llum" equivalia a dos "punts". L'equivalència entre "punts" i diferències entre dos diafragmes que aconseguïssin el mateix efecte de densitat és de més de 6 "punts" de positivadora per una variació d'1 stop en l'exposició.

⁴ Repetició del tiratge i revelat d'un o més planos d'un rotlló, per substituir-los en una còpia, millorant l'anterior etalonatge o per qualsevol altre variació en la imatge o el so, evitant així l'haver de repetir tot el rotlló i el sobrecost que comportaria.

⁵ Daniel Aragonès i Puig (Barcelona, 1907–1996). Enginyer industrial, empresari i inventor. L'any 1929 s'associà amb Antoni Pujol i Pascual per constituir Aragonès y Pujol i crear el laboratori cinematogràfic Cinefoto, que als anys quaranta n'absorbí d'altres de Barcelona, com l'italià Fotofilm l'any 1942. Ja com a Fotofilm SAE, l'any 1956 també compraren els laboratoris Quimiflex de Madrid, convertits en Fotofilm Madrid. Daniel Aragonès fou un pioner en la introducció d'importants novetats i d'invents propis en el processat de les pel·lícules, inclòs el procediment Cinefotocolor. També fou un capdavanter en la utilització dels analitzadors de color electrònics per a l'etalonatge del negatiu. Fou igualment el primer a utilitzar positivadores amb un sistema substractiu de font de llum. Aconseguí pel laboratori de Barcelona una positivadora en format Techniscope, i emprà per primera vegada a l'Estat la neteja ultrasònica del negatiu. El 1987 li fou concedit, juntament amb el seu germà Ramiro, el Premi Extraordinari de cinematografia de la Generalitat de Catalunya com a creadors i directors durant més de seixanta anys dels laboratoris Fotofilm SAE i Fotofilm Madrid.

02^a HISTÒRIA: Juan de Orduña, director. *Bohemios*



Juan de Orduña



Àngel Santacreu etalonant una còpia

A **Juan de Orduña**⁶, li havia etalonat algunes pel·lícules el Requena⁷, una d'elles *La tonta del bote*⁸. I un dia, el Bonet⁹, que era el jefe del laboratori, em diu:

—La setmana vinent vindrà en Juan de Orduña, a fer una sarsuela.

—Molt bé, d'acord.

N'arribaria a fer tres, d'etalonatges, amb Juan de Orduña. *Bohemios*¹⁰, *El huésped del sevillano*¹¹ i *El caserío*¹², amb Federico Larraya de director de fotografia.

Bé, hi havia aquell programa. Jo el que he fet sempre és, primer, informar-me de com és la persona que haig de tractar. A tu mateix t'he preguntat, i també a l'Andreu Rebés, en confiança, com era la gent que he hagut de tractar de nou. Perquè això és important, sapiguer qui és la persona que tindràs al davant. El Requena, de Juan de Orduña em va dir:

—És una persona molt tractable. Ara bé, has de tenir en compte una cosa a la tauleta d'etalonatge.

Hi havia el projectoret i els dos rotllos amb les manetes, un a dalt i l'altre a baix, recordes? i la pantalla de projecció al davant.

—Tu has de tenir la cama aquesta (assenyalant-me la cama esquerra) sortida, perquè de tant en tant et dirà, donant-te un cop a la cama amb el palmell de la mà: "*¡Muy bien, muy bien!*". Si la tens massa amagada l'haurà de buscar. Ara bé, no et preocupis, eh?

—No, no em preocupa això.

Sabíem lo que era ell. Sí, sí, efectivament va venir.

—*Hola, encantado de conocerte.*

Total, la salutació habitual. Venia amb un seu amic, actor, que me'l va presentar com el seu hereu i al cap d'una estona se'n va anar. Vam començar l'etalonatge. Tot ho anava trobant bé. Jo tenia la cama aquesta (l'esquerra) a fora. Era incòmode, perquè aquí (a tocar de la cama) hi havia lo dels rotllos aquells, però de tant en tant:

—*¡Sí, sí! ¡Muy bien, muy bien!*

I els copets a la cama. Perfecte, tu. Collonut. Així anem bé. Vam fer l'etalonatge normal. Era un home que com que tenia molta amistat amb el Daniel Aragonès, s'hi havia d'anar amb compte, no fos cas que les coses es podessin torçar. Però tot va anar molt bé. I quan vam tenir la tercera còpia es presenta ell pel laboratori i la veiem a projecció, que ja estava ben acabada, no sé si encara vaig tocar algun plano però no tenia importància. I llavors em diu:

—*Pues bien, ésta que me la preparen. Ahora hablaré con Daniel y ya me la llevo a Madrid, a ver si mañana me la veo con el Caudillo.*

Hòstia! *Con el Caudillo!* Sobretot que no digui res, sinó es repeteix immediatament una còpia. Era molt amic d'Ell. Recordo que vaig arribar a casa i ho vaig explicar al meu pare.

⁶ Juan Orduña y Fernández-Shaw.

⁷ Joan Requena, un altre etalonador de Fotofilm SAE.

⁸ *La tonta del bote*, dir. Juan de Orduña, fot. Antonio L. Ballesteros, Eastmancolor, 1970.

⁹ Josep M. Bonet, a qui el mateix Daniel Aragonès anomenà "el Viu", que li quedà com a malnom.

¹⁰ *Bohemios*, dir. Juan de Orduña, fot. Federico G. Larraya, Eastmancolor, 1969.

¹¹ *El huésped del sevillano*, dir. Juan de Orduña, fot. Federico G. Larraya, Eastmancolor, 1970.

¹² *El caserío*, dir. Juan de Orduña, fot. Federico G. Larraya, Eastmancolor, 1972.

—Mira, m'ha passat això. He tingut un sobresalt que no vegis!

—Escolta'm. Primer t'acomiares de la família, perquè si no et surt bé hauràs d'agafar un tren i fugir cap a la frontera. Perquè entre els antecedents que tenim tant jo com ta mare... (la meva mare va ser infermera, inclús va operar moltes vegades durant la guerra als hospitals militars de campanya; la van depurar, li van treure el títol, va haver de tornar a estudiar-ho tot; i mon pare va estar a camps de concentració i tot això, com era habitual) ...i per tant, amb tot aquest historial, a tu et tanquen més aviat del que et penses.

El meu pare a vegades tenia aquest tipus d'humor negre. El que sí haig de dir és que Orduña era una de les persones més amables que he conegut. T'ajudava. Recordo que a la projecció hi baixava a vegades en Daniel [Aragonès], perquè era amic seu de feia molts anys, i em deia:

—Aquest planet faci'l una mica més calent.

I l'Orduña replicava:

—*No, oye Dani, oye Daniel, tu déjalo estar, que nosotros ya nos apañaremos.*

I aquell plano s'havia de fer una mica més calent. I quan arribàvem a rectificar, jo li deia:

—*Hay que hacerlo más caliente.*

—*Sí, sí, claro. Ya sé que tienes razón. Pero aquí lo estamos haciendo tu y yo, ¿sabes?*

I ell em defensava. Una vegada va dir:

—*Es que yo he dicho que lo quería así.*

No era veritat, però així en Daniel callava. I mira que era difícil que callés. I qualsevol desajust que hi podés haver, l'Orduña davant de la gent deia que el culpable era ell, que era ell que t'havia forçat a fer allò, saps? Per això n'he guardat sempre un bon record, d'aquest home.

La tercera pel·lícula que vaig fer amb ell, la darrere poc abans de que morís a mitjans dels setanta¹³, també era una sarsuela. A la segona vegada que va venir al laboratori, li vaig preguntar, ja amb més confiança, com era que venia a etalonar a Barcelona quan li seria més còmode fer-ho a Fotofilm Madrid. I em va contestar que aquí s'hi sentia molt bé, que hi havia un ambient diferent del de Madrid i li agradava passar uns dies a Barcelona etalonant i gaudint de la ciutat.

Era important que, en aquells temps tancats, quan Barcelona era més oberta, gent de Madrid digués això i ho apreciés. I no va ser l'únic! També Fernando Trueba, José Luis Garci i d'altres ho van dir després d'una manera clara.

¹³ 1974, amb 74 anys.



Luis Cuadrado

Potser és el capítol més trist de la meua vida laboral, fins i tot encara m'emociono al recordar-ho. Francesc Macián va fer una pel·lícula que es deia *Memoria*¹⁴. Francesc Macián era un geni, un dels genis dels dibuixos animats que hi ha hagut aquí a Catalunya. *Memoria* la va fotografiar **Luis Cuadrado**, que no va poder assistir a l'etalonatge de la primera còpia, i va dir que vindria a visionar la segona.

Em va avisar en Vicenç Martínez, que ha estat una persona molt important en la meua vida al laboratori; va ser qui em va ajudar a entrar en el tema d'etalonatge i sempre estava molt a sobre meu, amb bronques si calia perquè arribés a saber-ne alguna cosa, de tot això. En tinc un molt bon record i un gran agraïment.

Bé, arriba el Cuadrado. Pugem a la sala de projecció, la nova, a la quarta planta de Fotofilm, i parlem del que es comenta normalment en aquests cassos, fins que ens asseiem i dic al projeccionista:

—Va, vinga, engega!

I vaig començar amb el que sempre he fet: vas comentant la pel·lícula, per exemple, això podria ser una mica més calent, que et sembla a tu? Doncs sí, doncs no... Quan encara no s'havia acabat el primer rotllo, no portàvem els deu minuts que durava una bobina (que llavors eren de 300 metres, encara no es feien rotllos de 600) el Cuadrado em diu:

—*Ángel, para la proyección.*

Això em va espantar molt. Que un director de fotografia et digui "para la projecció" és horrorós, vol dir que està passant alguna cosa greu. Una cosa que no li agradava. I tu no ho sabies veure, perquè si tu ho veus, ho expliques, però si no ho veus et quedes amb una incògnita, amb una incertesa, durant uns segons, francament desagradable. I el Vicenç també es va quedar molt parat.

Parem. Encenc la llum, i el Cuadrado em diu:

—*Mira Ángel, yo no veo, tengo un tumor en la cabeza. No puedo ver las imágenes; no hace falta que me las expliques. Yo oigo la película y me la voy imaginando, tu haz lo que creas conveniente.*

I es va posar a plorar. I jo també. I el Vicenç Martínez també. Van ser uns moments, minuts... jo ho recordaré tota la vida. Això ho explico com un homenatge a ell, perquè era molt bo treballant, i molt bona persona de tracte. Tot i que era molt nerviós i vital, que a vegades et feia por, però no, no, ho recordo perquè vaig fer varies pel·lícules d'ell.

Llavors vam apagar els llums i vam continuar la projecció. I jo vaig seguir fent el mateix paper. Li vaig anar explicant el que anava veient i el que jo li faria. I ell ho comentava com si no hagués passat res.

Aquesta és una història que no l'he oblidada mai ni la oblidaré. Se'm va obrir una altra finestra. T'adones que estar veient una pel·lícula amb l'autor al costat teu, et procura unes emocions que potser en altres oficis no les trobaries.

Al cap de poc, no va arribar ni a un any, va morir¹⁵. Després d'aquella pel·lícula crec que

¹⁴ 1978.

¹⁵ A Madrid, el 18 de gener de 1980, a l'edat de 46 anys.

encara en va fer una altra, ja cec total i en cadira de rodes, donant instruccions a un altre director de fotografia.

Era una persona jove, entre quaranta i cinquanta anys, suposo. Luis Cuadrado va ser un canvi de frontera, un canvi de fotografia respecte la generació anterior.

////////////////////////////////////

04^a HISTÒRIA: Aurelio i Federico Larraya¹⁶, directors de fotografia. *Larga noche de Julio*



Aurelio G. Larraya a *Noche de verano* amb Jordi Grau Cartell



Federico G. Larraya

A Barcelona l'**Aurelio Larraya** feia una fotografia molt bona en Blanc i Negre. Per haver etalonat pel·lícules amb altres operadors d'aquella època i dins el que en aquells moments jo podia discernir, em va semblar que aquell home feia un canvi, diríem que feia una fotografia diferent, més moderna, no?

—(T. Pladevall) Sobretot en algun curtmetratge "*underground*" barceloní de finals dels seixanta o principis dels setanta.

Era un autèntic mestre en el Blanc i Negre! Etalonant amb ell *Larga noche de Julio*¹⁷, sobre una carrera de motos a Montjuïc, recordo que hi havia un passadís, que no estava il·luminat del tot, amb un personatge que venia cap a nosaltres. L'Aurelio Larraya em va dir:

—*Ésto es iluminación Blanco y Negro.*

La pel·lícula era en color, eh? Era fantàstica, aquella il·luminació. I tenia fama de ser un dels grans fotògrafs del Blanc i Negre.

Gràcies al seu germà Federico vam posar refrigeració a la sala de projecció de Fotofilm. Quan va fotografiar *La saga de los Rius*¹⁸, una sèrie per televisió rodada en 16 mm, portava l'etalonatge un company que es deia Miguel Gómez. Però un dia es va posar malalt, potser per una grip, i al no poder venir li vaig etalonar jo un capítol. A la sala de projecció, en **Federico Larraya** no parava de dir-me:

—*Es que me ahogo.*

I al final li vaig dir:

—*Ya lo sé, yo también, que quieres que te diga.*

—*Pues díselo a Daniel*¹⁹.

Bueno! Quan vam acabar de veure aquell copió, un copió molt llarg, va anar a veure al Daniel Aragonès, que després em va cridar al seu despatx.

—Què ha passat?

—Res, senyor Daniel. És que a dalt hi fa calor i l'home s'ha queixat.

¹⁶ Aurelio G. Larraya (1921–1992) i el seu germà Federico G. Larraya (1919–2004), eren fills de Tomàs Gutiérrez-Larraya i Díaz de la Campa, professor d'Art de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, i d'Ana Planas Codonyés. El pare va estar a punt de rebre els títols de Grandesa d'Espanya i comte de Larraya de mans del rei Alfonso XIII, que per circumstàncies històriques no li van arribar a ser atorgats definitivament.

¹⁷ De l'any 1974, dirigida per Lluís-Josep Comerón.

¹⁸ Sèrie de TVE de la temporada 1976-1977, dirigida per Pedro Amalio López, basada en dues novel·les d'Ignacio Agustí, *Mariona Rebull* i *El viudo Rius*.

¹⁹ Daniel Aragonès, director tècnic i copropietari, amb el seu germà Ramiro, del laboratori Fotofilm SAE situat a la Travessera de Dalt de Barcelona, un edifici de cinc plantes a prop d'on llavors hi havia la clínica Quirón.

05ª HISTÒRIA: Néstor Almendros, director de fotografia. *Cambio de sexo*



Néstor Almendros



Cartell



Fotograma de *Cambio de sexo*

Quan el director del laboratori Fotofilm ja era en Ramon Martos (el pare), ell i el Vicenç Martínez un dia em van dir:

–Etalonaràs *Cambio de sexo*²⁰, la pel·lícula dirigida per Vicente Aranda amb fotografia de **Néstor Almendros**.

Amb l'Aranda he fet tres pel·lícules. Era molt intel·ligent, en sabia molt de colors. Podria rivalitzar amb tu a l'hora d'etalonar. Sabia com ho volia i com ho havies de fer. A més era molt amè, i una de les persones més cultes que he conegut en la meua vida.

Doncs molt bé, amb *Cambio de sexo* la feina seria fàcil perquè sabia tant d'etalonatge que et facilitava el procés. És el que sempre passa amb gent que en sap, que mai no et compliquen la vida.

Em van dir que vindria el Néstor Almendros (no havia guanyat l'Òscar, encara). Recordo que llavors et vaig preguntar a tu què tal era, el Néstor Almendros, dins el món de la fotografia, i tu em vas dir que era "el millor". A mi no m'havia espantat mai, mai, treballar amb qui fos. Per això procurava informar-me sempre sobre la persona amb qui havia d'etalonar: quines pel·lícules havia fet, quin tipus de caràcter tenia... Però treballar amb Néstor Almendros, que venia de rodar a Amèrica... en fi, tot allò em creava un excés, inclús, de responsabilitat. De vegades no saps com poden acabar, aquestes coses...

Vam fer l'etalonatge a Fotofilm Barcelona. Primer amb arrencades, de tres fotogrames per cada plano (ja saps tu com anava tot allò) i quan ell va venir vam començar a corregir. M'anava comentant les seqüències, traslladant-me les idees sobre el que ell realment volia, i de cop i volta, quan devíem haver fet un parell de rotllos, el Néstor Almendros em diu:

–Per cert, en quina màquina es positivarà això?

–En una Bell & Howell.

Una positivadora que ja la teníem, nova.

–Saps el model?

–No. T'interessa?

–Sí.

–Ho vaig a preguntar.

Vaig a baix.

–Ramon, dame el modelo de la Bell & Howell. Me lo ha pedido Néstor Almendros.

Mirem les dades i les apuntem. BH, etc. Me'n vaig a dalt i li ho ensenyo.

–Mira, és aquest model.

–Ah! Molt bé, molt bé. Saps perquè t'ho demano? Et demano excuses, però, segons quin model sigui jo sé el resultat que farà el cian-magenta-yellow.

Això no m'ho havia dit ningú!

–(T. Pladevall) És curiós perquè el Néstor presumia de poc tècnic.

–Això era modèstia! Era molt modest!

No vaig fer el gest, però era per treure's el barret! Així va ser. Entenia el què eren dos punts

²⁰ *Cambio de sexo*, dir. Vicente Aranda, fot. Néstor Almendros, color, 1977.

...ho entenia perfectament tot. Va quedar molt bé! En un article que em van publicar ho explicava: "Ningú no m'havia fet aquestes observacions, ni mai més ningú no me les va tornar a fer, excepte Tomàs Pladevall." Aquí està posat, eh? En el nº 1 de la revista *Cameraman*²¹.

Amb el Néstor estàvem etalonant la segona còpia, quasi definitiva perquè quan les coses estan ben rodades en etalonatge els planos surten sols. Tu veus un cinc i és un cinc. En algun plano li havia preguntat:

–Com l'has fet, aquest? Quina llum hi has posat?

–No hi he posat res, d'il·luminació; solament he jugat amb el diafragma.

Era molt bo. Aquell dia havia vingut al laboratori amb un seu amic francès, que me'l va presentar com un jove director de cinema (no en puc recordar el nom).

A mig matí truquen al Néstor. Surt a parlar pel telèfon del passadís, i al cap d'una estona torna i em diu:

–Santacreu, me'n hauré d'anar. He de marxar volant cap els Estats Units.

Em va dir que l'havia trucat en Terrence Malick per començar ja les proves per *Days of Heaven*²², rodatge en el que per cert havia d'utilitzar una càmera nova de Panavision per unes escenes de nit amb càmera a mà en uns camps de blat, o de blat de moro, en flames.

–Acaba tu mateix l'etalonatge. Estàs seguint la línia que volia. Ja li diré al Vicente si vol venir, però està ficat en una altra història i no sé si et vindrà.

–M'estranya, perquè és dels que els hi agrada controlar l'etalonatge (finalment vindria).

–Tu continues, i ja ens tornarem a veure.

I se'n va anar.

Per *Días del cielo* li van donar l'Òscar a la Millor Fotografia. Me'n vaig alegrar molt. Durant l'etalonatge de *Cambio de sexo* m'havia explicat el procés de la seva vida: la sortida de Barcelona amb els seus pares; l'arribada a Cuba i la creació de l'escola de cinema, en la que hi va participar; les desavinences amb el règim, potser per qüestions del seu tarannà, com si diguéssim ...sexual; de quan va anar a Nova York a fer de mestre. Fins que va arribar on va arribar.

Al cap de dos o tres mesos de l'Òscar, va venir a Barcelona. Em va costar trobar alguna pista, algun telèfon, però finalment ho vaig aconseguir i vaig poder parlar amb ell. L'home es va posar contentíssim de que el truqués, que guardava molt bon record del laboratori, de tota la feina que vaig fer, de la pel·lícula, del Vicente Aranda. Li vaig demanar si ens podriem tornar a veure.

–Serà difícil, perquè venir a Barcelona és complicat. La meua vida està feta allà (a Nova York) i allí no hi pots perdre corda. Tinc una bona situació dins el cine americà i haig d'aprofitar aquesta bona ratxa i reconeixement.

Després va estar nominat tres vegades. Fins que un dia vaig saber que havia mort de sida a Nova York. M'havia explicat que hi tenia un apartament gran.

Em va saber molt greu. Hi ha gent amb la que tens un tracte curt però intens. I el que voldria destacar, de tota aquesta gent que he tractat, és que són molt intel·ligents. Perquè el cinema solament el pot fer gent intel·ligent. Explicar una pel·lícula és molt difícil. Jo he explicat contes a les meves filles quan se'n anaven a dormir, inventant-me cada dia la continuació de la història sense un guió; encara se'n recorden dels personatges d'aquelles històries improvisades sobre la marxa. No era fàcil, però més difícil és fer una pel·lícula, crear imatges que a més es van rodant a trossos (ara rodem el que va al final, ara rodem el que va al mig, etc). I que tot plegat sigui comprensible pels que no estan preparats per entendre el llenguatge cinematogràfic. Això té molt mèrit, solament ho pot fer gent que tingui el cap molt ben posat.

²¹ Retitulada *Camera & Light* des del nº 98, setembre de 2018

²² *Days of Heaven (Dies del cel)*, dir. Terrence Malick, fot. Néstor Almendros, Eastmancolor, 1978.

06^a HISTÒRIA: **Guillermo Granillo**, director de fotografia. **Aro Tolbukhin**



Guillermo Granillo



Cartell



Fotograma d'**Aro Tolbukhin**



John Malkovich



"Televisor" analitzador de color Hazeltine

Aro Tolbukhin. En la mente del asesino²³, de l'Agustí Villaronga, va ser una pel·lícula molt especial. Ha estat l'única pel·lícula que he etalonat en la que hagin estat presents tots els formats, no solament cinematogràfics sinó també de vídeo, tot tipus de materials: 8 mm, Super8, vídeo, 35 mm, 16 mm, Blanc i Negre, color, ...hi havia de tot. La pel·lícula era sobre la història d'un assassí, però explicada de tal manera que semblava el documental del Jordi Évole del 23-F o *La guerra dels mons* de l'Orson Welles. Parlant amb una de les directores, la Lydia Zimmermann, no em vaig atrevir mai a preguntar-li si allò era veritat o no. Vaig entendre que era una ficció. Però no em vaig atrevir mai a preguntar-ho. Si més no per no trencar l'encant que tenia aquella pel·lícula. Combinar-ho tot, el Blanc i Negre positiu en pel·lícula de color... calia transformar tots aquells negatius, i era jo mateix qui ho estava fent. M'hi va ajudar el Ramon Martos [el pare], perquè ja era un veterà. Efectivament va ser una pel·lícula molt especial. Mira, la mostra està en que fa un mes en va escriure un article el **Guillermo Granillo**, que era el fotògraf de la pel·lícula, des de Mèxic. No, no havia arribat a Mèxic encara, estava rodant a la Índia, crec. Havia escrit un article tornant a parlar d'aquesta pel·lícula. Ell l'havia presentada també en una acadèmia de cinema de Mèxic. Em va dir que aquella gent, que hi entenia de tot això, havien trobat l'etalonatge fantàstic. I que va ser nominada, per Mèxic, per presentar-se a l'Òscar a la millor pel·lícula estrangera. No li van donar el premi, però va ser una pel·lícula que marcava; va donar molta feina, però quan veus que tot i que a vegades has d'anar enrere i fent proves ho vas solucionant tot, no se't fa mai pesat.

Mentre estava en el "televisor"²⁴, el Guillermo Granillo un dia hi va venir. Jo ja hi havia visionat el negatiu amb antelació, ja ho tenia molt preparat. Això no era habitual; perquè era jo, que a un

²³ *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino*, dirs. Agustí Villaronga & Isaac Pierre Racine & Lydia Zimmermann, fot. Guillermo Granillo, color, 2002.

²⁴ En la secció d'etalonatge de qualsevol laboratori cinematogràfic, hi ha un aparell oficialment anomenat **analitzador de color**. No és altra cosa que un circuit tancat de vídeo en color que permet visionar en la pantalla d'un monitor els fotogrames d'un rotlló de pel·lícula que es fa passar per un escàner. Aquest artilugi, semblant a un telecinema, permet visionar com a positives les imatges d'un negatiu, i a més porta un control en el que l'etalonador ajusta la lluminositat, i la tricromia de cada pla en el cas de negatius en color, amb valors RGB que queden enregistrats, en tires de paper perforades o en un disc dur, perquè puguin ser utilitzats per la positivadora. Aquest analitzador de color, habitualment de la marca Hazeltine, va ser un dels primers artilugis electrònics introduïts en el laboratori fotoquímic, conegut en l'argot dels professionals com el "televisor".

Un dia, doncs, va venir el Guillermo Granillo al "televisor". S'asseu en una cadira darrere meu i comencem a treballar. El truquen per telèfon de la secció, i vaig veure que començava una conversa que per discreció no havia de sentir, i quan vaig anar per sortir el Guillermo em va dir:

—Ángel, perdona, pero es que estoy enamorado.

Vaig fer tres pel·lícules, amb el Guillermo Granillo. Una gran persona, una grandíssima persona. Tinc molt bon record d'ell, i ell de mi també. Quan vam acabar de fer la tercera còpia i ens vam acomiadar, a ell li queien les llàgrimes. Quin tipus més collonut! M'havia explicat històries dels seus rodatges. De lo malament que s'ho havia passat rodant amb Arturo Ripstein, amb aquell actor americà, que em sembla que era John Malkovich. Que va enganxar el Guillermo pel coll, i el volia atonyinar a cops de puny. Tenia molt mala baba, però no va fer-ho, i es veu que es van trobar en una altra pel·lícula i, bé!, el va abraçar només veure'l, i es veu que encara l'està abraçant... i en aquella pel·lícula no va passar res. Devia haver estat en un d'aquells moments que tenen aquesta gent. Total per res, perquè l'actor no havia ni vist les imatges que s'havien filmat.



Luis Cuadrado; amb l'Arri IIC Cartell



Fotograma de **Condenados a vivir**

Una de les genialitats del Cuadrado. Un dia arribo al laboratori a les tres, havent dinat, i m'avisen que vindrà el **Luis Cuadrado** a veure un plano en el "televisor", del rodatge de **Condenados a vivir**²⁵, que és urgent. En aquell moment qui estava en el "televisor" era Ramon Martos [el pare], però com que se'n havia anat a dinar, el Vicenç [Martínez] em diu:

–Posat-t'hi tu.

I a les tres i pico, quan ja tenia el plano preparat, arriba el Cuadrado directament des del rodatge. I em diu:

–Mira, este plano etalónalo exclusivamente para el nervio²⁶.

Un nervi ample, en el format panoràmic 1.66:1.

–Que quede negro, y neutro. Un negro bonito, neutro.

–¿Pero no hago caso de la imagen?

–No, no, en absoluto. Tu etalona exclusivamente para el nervio.

–Lo que tu digas.

Ja tenia experiències amb ell, i el que deia el Cuadrado anava a missa!

Vaig etalonar amb el nervi al mig de la pantalla del "televisor"²⁷. Tenia la temptació d'enquadrar la imatge, però no, no fos cas que em contaminés. Ho havia de fer com ell m'havia dit. I quan va sortir el copió, al cap de poc més d'una hora, el Cuadrado va venir i el va veure. Escolta'm, allò era una nit americana! Una nit americana impressionant, de bona. Boníssima. Tot era al seu lloc. Ell havia deixat la imatge clareta, i a l'etalonar pel nervi tot allò s'anava arreglant. Va quedar una nit americana freda, no massa freda, i amb la densitat adequada i tot. Suposo que quan ja vam etalonar la pel·lícula acabada, deuria haver-hi alguna modificació, perquè ja saps que una cosa és que un copió el vegis fantàstic a la projecció, i l'altre és que allò, com un insert en la pel·lícula, ho has d'adaptar a l'ambient que tens dins la seqüència.

²⁵ *Condenados a vivir*, dir. Joaquín Luis Romero Marchent, fot. Luis Cuadrado, color, 1972.

²⁶ El nervi és la part dels fotogrames no impressionada, entre dues àrees consecutives cobertes per la finestrella de la càmera. Com més panoràmica és la imatge, més ample és el nervi.

²⁷ L'analitzador de color, de la marca Hazeltine a Fotofilm.

08^a HISTÒRIA: Pel·lícules requisades. **Surcos**

Fotogramas de *Surcos*

²⁸ *Surcos*, dir. José Antonio Nieves Conde, fot. Sebastián Perera, B/N, 1951.

²⁹ Un duplicat, positiu o negatiu, en B/N.

³⁰ Un duplicat positiu en color.

³¹ Televisió Espanyola, pel seu segon canal i durant 3 anys a partir del 2015, programa a *Historia de nuestro cine* una pel·lícula espanyola cada nit, de dilluns a divendres, quasi 690 títols del fons de l'Enrique Cerezo. Moltes d'aquestes pel·lícules, en Blanc i Negre o en color, etalonades per l'Àngel Santacreu.

09ª HISTÒRIA: Daniel Aragonès, director i copropietari de Fotofilm. *No es bueno que el hombre esté solo. Guerra y paz.*



Cartell



Fotograma de *No es bueno que el hombre esté solo*



Fotograma de *Guerra y paz*



"Televisor" Color Master de FilmLab; llistat de llums, i controls de l'etalonatge



Ramon Martos Vivar (el pare)

En **Daniel Aragonès** no era un home tancat. Quan Franco ja s'havia mort, un dia vaig entrar al seu despatx a ensenyar-li unes retícules de totes les positivadores de 8 i de 16 mm, i li vaig dir:

—Escolti, senyor Daniel. Vostè que té influències...

Va posar cara d'interessat i de "a veure per on em surt aquest, ara".

— ...podria fer que aixequessin la censura, perquè aquí faríem moltes mes còpies, eh? Si aconseguíssim negatius que vinguessin de fora, i els negatius d'aquí que se'n van a fora, treballaríem molt més, vostè ja ho sap.

—Sí. Però s'ha de deixar passar el temps, perquè jo no hi puc fer res.

Era un home molt català, amb els seus defectes i les seves virtuts. Anava a Madrid gairebé cada mes. Quan en tornava, Madrid era una joia, era fantàstic, aquí ho fèiem tot malament. Sempre hi havia bronca quan tornava de Madrid. Tinc una història d'una pel·lícula que es deia ***No es bueno que el hombre esté solo***³², de l'any 1973. El director era Pedro Olea. Es va fer en Techniscope, un procés de la Technicolor italiana que requeria una positivadora especial que a Espanya solament la tenia Fotofilm a Barcelona. Aquí es va fer tot el procés d'arrencades³³ habitual i tot l'etalonatge. Tenia en Pedro Olea al meu costat. Quan estàs hores i hores amb algú a etalonatge, mentre vas fent la teva feina has d'entretenir aquella persona que no està acostumada com tu a passar tantes hores asseguda a les fosques, i per tant s'avorreix. Amb en José Luis Garci, per exemple, m'he fet tips de parlar de futbol. Es que si no s'adormen. Fas alguna consulta i vas conversant amb l'altre perquè s'avorreixi el menys possible. I amb Pedro Olea va sortir el tema polític. Em deia que estava empenyadíssim perquè els seus pares li volien posar Peyo i no els ho van permetre perquè estava prohibit, i es va haver de dir Pedro. I mentre tant jo li anava comentant el que pensava dels plans que anàvem venint, fins que va arribar un moment en que em va dir:

³² *No es bueno que el hombre esté solo*, dir. Pedro Olea, fot. Antonio L. Ballesteros, Techniscope, Eastmancolor, 1973.

³³ Proves prèvies de copiat, positivant i revelant uns metres del principi o el final d'un rotlló, per avaluar l'etalonatge abans de tirar tota la còpia.

—Mira, Ángel, si tu me dices que en este plano tu te vas a mear, y va a quedar bien, yo te diré: ¡méate!

Ja, ja. Era molt tractable, com a director. Amb ell solament vaig fer aquella pel·lícula, que tenia una molt bona fotografia d'Antonio Ballesteros. L'estrena de *No es bueno que el hombre esté solo* es va fer a Madrid, i com que va coincidir amb que el Daniel hi era, hi va anar amb el director tècnic de Fotofilm Madrid, Eduardo Pérez García, i amb el director comercial Víctor Zapata³⁴. La pel·lícula havia quedat molt bé i la van veure estupendament. Quan el Daniel va tornar a Barcelona, li va dir al Ramon Martos [al pare]:

—He vist una pel·lícula, escolti'm, que estava fantàstica.

—Com es titulava?

—*Un hombre está solo*, alguna cosa així.

—Esperi's un moment.

I em fa cridar pels altaveus: "*Ángel Santacreu, acuda al despacho del señor Martos.*" Hi vaig anar i en Ramon Martos [pare] em va preguntar:

—Ángel, que película hiciste tu en Techniscope?

—*No es bueno que el hombre esté solo, la de Pedro Olea. La etaloné aquí con él.*

El Daniel es va quedar...

—Així, s'ha fet aquí?

—Sí.

I se'n va anar. Aquest era el Daniel.

Una altra vegada, ve de Rússia feta amb Orwo la pel·lícula ***Guerra y paz***³⁵. El Vicenç [Martínez] em diu que s'han de fer còpies, i ens ho mirem. Estava magnífica de tècnica fotogràfica i de color. Pensaves que semblava americà, però era rus, sí. I començo l'etalonatge: arrencades, primera còpia, la segona... i el Daniel ho va saber i li diu al Vicenç que vol veure un rotllo de la pel·lícula russa. Em fa posar un rotllo 1 en un projector i un rotllo 2 en el segon projector, per projectar-los en *interlock*. No era la primera vegada que m'ho feia. I se'ls mira. Sense so.

Jo sempre que he pogut he etalonat sense so, perquè em posa nerviós i no em deixa concentrar. Tan és així que la meitat de les pel·lícules jo no sé de que van, encara que m'ho pugui imaginar. Alguna la he vista després per televisió, i quan ja he comprovat que la passaven tal com jo l'havia deixada, llavors ja m'he centrat, però han pogut passar molts anys des de que es va etalonar.

Quan ja portàvem cinc minuts de visionat de *Guerra y paz*, en Daniel va dir que paréssim.

—Aquesta còpia és la que han enviat de mostra. Jo vull veure la que hem tirat nosaltres.

I el Vicenç li replicà, enfrontant-s'hi, amb un geni que el caracteritzava:

—Senyor Daniel! Aquesta és la pel·lícula que ha fet aquí aquest senyor. Que l'hem feta nosaltres aquí al laboratori, no és la de mostra!

—Ah, ah! Carai! Bé, bé! Me l'embeino.

Era una expressió característica de Daniel Aragonès, quan considerava que la feina era ben feta i no hi tenia res a dir. Perquè si no ho deixava anar. A mi m'havia arribat a recomanar que anés a Cotet³⁶ a revisar-me la vista, perquè havia trobat una mica groc un documental de 16 mm que havia etalonat.

Així era aquell home. Era molt català: Tot lo d'aquí era molt pitjor comparat amb el que ve de fora. Avui en dia també s'està vivint aquesta sensació.

—(T. Pladevall) L'any 1989 vaig haver d'anar al laboratori Image Transform de Los Angeles per controlar un trànsfer de vídeo d'una polzada a pel·lícula de 35 mm, d'un reportatge de promoció

³⁴ Víctor Zapata, a més de director comercial de Fotofilm Madrid, era coproductor de pel·lícules del laboratori, fins i tot estrangeres, que així s'asseguraven tot el procés i l'exportació dels corresponents internegatius per tirar còpies fora d'Espanya.

³⁵ *Voyna i mir* (*Guerra y paz*), dir. Sergey Bondarchuk, fots. Yu-ban Chen, Anatoliy Petritskiy, Aleksandr Shelenkov, Sovscope 70, 70 mm 2.2:1, Sovcolor, 1966.

³⁶ Òptica de Barcelona.

de Barcelona per les Olimpíades del 92. Li vaig demanar, al senyor Daniel, que em facilités la visita a alguns grans estudis. I em va fer una carta de presentació per Jorge Cañizares, Vicepresident per Europa de la Twentieth Century Fox, que als estudis de Beverly Hills em va rebre molt amablement i parlant molt bé d'en Daniel Aragonès. Hi era molt ben considerat.

Efectivament, en Daniel tenia molt prestigi als Estats Units, i la prova és que, a l'any 1963, quan jo vaig entrar a Fotofilm, ja hi va arribar un "televisor"³⁷, quan encara no l'utilitzava cap altre laboratori espanyol i a Europa molt pocs. Es feien tires de 16 i primàries. La meua dona se'n va fer un tip de positivar tires primàries i d'afinació.

—(T. Pladevall) Jo hi vaig aprendre a etalonar, amb les tires primàries i les d'afinació.

Era un bon sistema, perquè sempre trobaves un fotograma bo. L'ajust amb els altres planos ja l'arreglaves en la còpia. Era molt pesat, perquè, a les fosques, havies de treure el positiu de la finestrella, canviar els filtres, deixar córrer el negatiu fins el següent plano, tornar a muntar el positiu, fer-lo córrer, canviar de prefiltre, tornar a posar un altre prefiltre i fer una altra vegada la mateixa tira... era molt pesat. El "televisor" va ser un gran què, malgrat la seva poca fiabilitat. Durant molt temps un enginyer de Televisió Espanyola va estar ajustant-lo i millorant-lo. Hi havia centenars de làmpares. S'escalfava, i si s'escalfava molt allò petava. En Daniel es va veure obligat a posar un aparell de refrigeració en aquell quartet tan petit (tu ja hi havies estat), on de tant en tant tothom hi anava a refrescar-se, perquè no hi havia aire fred al laboratori.

Però sí que aquell laboratori de Barcelona, igual que el de Madrid, en Daniel el va tenir sempre molt modernitzat. Així que es va poder va comprar la positivadora Bell & Howell. Després en va comprar una de 16 mm, que a Madrid no van voler; solament la de 35 mm. Els gràfics que feia jo de l'evolució dels filtres de color de la Bell & Howell eren absolutament perfectes. En les altres positivadores, quan veies que hi havia una caiguda d'un valor determinat —d'un cinc, o d'un deu, el que fos—, havies de canviar tot el joc de filtres. Aquest control el feia jo. A mi em van oferir ser, dues vegades, cap de secció. Quan al Vicenç Martínez el van traslladar a la subdirecció del laboratori, a mi en Daniel em va oferir ser jefe d'etalonatge, que era la secció d'etalonatge més la de filtres, també molt complexa, hi havia molta gent, ja ho saps; allí numeraven negatius, feien totes les tires de filtratge (en tinc, a casa), etc. I vaig dir que no:

—Escolti, prefereixo seguir a l'etalonatge. Jo sóc tècnic; em considero molt tècnic i entraré en un món de burocràcia que m'apartarà de la tècnica. Prefereixo estar a l'etalonatge i morir a l'etalonatge.

—I qui em recomana vostè?

—Al Ramón Martos. És la persona adequada.

I mentre pujo cap dalt, sento que el criden per la megafonia. I quan em trobo amb el Ramón, li dic:

—*Esto es que te van a nombrar.*

En Ramon Martos [el pare] ho ha recordat sempre, això. Ell va ser el millor director de laboratori que hi ha haver a Fotofilm. Perquè a més ha tingut amb en Daniel una relació diferent. Pels demés feia por en Daniel, feia por en Ramiro, hi havia una relació més, com ho diria, "entreguista". I el Ramón no tenia complexos d'aquest tipus, hi va estar encantat com a cap de laboratori durant tota la "vida útil" de Fotofilm.

³⁷ Un analitzador de color Hazeltine.

10^a HISTÒRIA: Laboratori, remuneració dels tècnics. Sous i "sobres"



Primer edifici de Fotofilm SAE



Els famosos "sobres" del premi o sobresou



La positivadora Isabel Ordi a Fotofilm SAE (1954)

En aquella època jo no vaig demanar mai cap augment de **sou**, mai de la vida. Estant-hi el Ramon [Martos pare], m'ha vingut per si sol. Inclús unes primes extres que es pagaven cada mes.

–(T. Pladevall) En aquella època s'entregaven "sobres"...

Efectivament. A part del sou cada mes rebia un sobre amb 15 000 pessetes. Escolta... Jo tenia quatre filles. Amb allò pagava el col·legi, pagava la lletra del pis, i segurament la lletra del cotxe.

–(T. Pladevall) Crec que llavors els sous del laboratori eren més aviat baixos...

Però jo recordo haver viscut molt bé, perquè a més a més fèiem hores. Tot i que no era dels que feien moltes hores, perquè a vegades fins i tot havia anat a buscar les meves filles al col·legi a les 6 de la tarda, que era una cosa d'agrair. Hi havia gent que amb les hores guanyava molts diners. Quan van sortir els "600"³⁸ tothom en tenia, i jo vaig ser l'últim, i de segona mà. L'horari era de set hores, no de vuit hores, en torn continu, i sempre tenies hores extres. S'estava bé. Els salaris bons explicaven que van ser pels anys cinquanta, o cinquanta i pico. Es veu que eren tan bons que una repassadora, que es deia Paquita [Avellana], comentava que anava i venia en taxi cada dia des de Sants, i que no deia el que guanyava perquè no es pensessin que fos una puta. Es pagava molt bé, fins que amb el Pla d'Estabilització es va pagar pel cost de la vida i tot això... i ens vam quedar endarrerits. Però tingues en compte que teníem, crec, tres pagues extres. A doblatge en tenien quatre. O potser era al revés. I com que podies fer les hores que volguessis... Les meves filles anaven a un col·legi privat, i hi dinaven i tot, molts dies. I només treballava jo. I tenia el pis nou. Quan em vaig casar en vaig comprar un, i al cap de tres anys me'l vaig vendre i en vaig comprar un altre, a prop de Fotofilm, al carrer Verge de Montserrat. I tenia cotxe, i una casa llogada a La Llacuna. O sigui que no estàvem tan malament ni de bon tros, sempre que podessis fer hores extres...

Per corroborar els bons sous dels anys cinquanta a Fotofilm SAE, afegixo el que la positivadora Isabel Ordi Dalmau explicava al redactor d'un article sobre les dones i les seves obligacions envers l'estat franquista:

"Aquesta era una feina que realitzaven temps abans els homes, però progressivament cada vegada hi havia més dones, probablement perquè teníem més habilitat, més pulcritud, més cura. Jo vaig entrar a treballar-hi l'any 1947 o 1948, i vaig fer l'aprenentatge del funcionament de la màquina gràcies a una dona que tenia experiència, tal com jo després vaig fer amb d'altres dones."

La jornada laboral era llarguíssima, oficialment de vuit hores, però arribava a les dotze o catorze hores diàries.

"A Fotofilm hi havia dos torns: a les 7 del matí i a les 3 de la tarda. Però com que ens trobàvem en el context de la postguerra hi havia restriccions d'electricitat i no donaven la llum fins a les set de la tarda; per això l'empresa canviava l'horari de les treballadores i les traslladava a un

³⁸ Els populars primers cotxes utilitaris Seat 600.

altre laboratori (Cinefoto) del carrer València on treballaven a partir de les 7 de la tarda al llarg de tota la nit."

"El sou, però, era alt amb tantes i tantes hores extres: cobràvem unes 400 o 500 pessetes a la setmana, quan el sou mitjà de l'època eren entre 80 i 100 pessetes."

"Era l'any 1954 i el reglament interior de treball fixava el descans setmanal en un sol dia, el diumenge, i les vacances en deu dies feiners per al *personal obrero y subalterno* i de vint-i-cinc a trenta dies per al *personal restante*."

"Vaig treballar a l'empresa fins al 1961. Quan em vaig casar em vaig veure obligada a deixar la feina."

El reglament de l'empresa, i no era una excepció, era taxatiu respecte la continuïtat laboral de les dones casades: *El personal femenino ingresado después del 31 de diciembre de 1948 que contraiga matrimonio quedará en situación de excedencia forzosa*. Només es considerava una excepció quan la dona era vídua. L'expulsió del lloc de treball es "compensava" amb una dot. Les dones, segons l'estat franquista, tenien un deure social: cuidar marits, parir criatures i cuidar-les.

11^a HISTÒRIA: Processat de pel·lícules clandestines i de cinema pornogràfic. *La torna*



Cartell



Careta simbòlica



Els grisos en plena actuació



La mítica pornografia sueca

—(T. Pladevall) M'agradaria que parlessis sobre quin tracte es donava a Fotofilm, durant la dictadura franquista i a l'inici de la transició, al processat de pel·lícules clandestines de caire polític i a les pornogràfiques. Recordo quan els Joglars van tenir greus problemes amb els militars espanyols, amb un Consell de Guerra, per la representació de *La torna*. En formar-se l'Assemblea de l'Espectacle per la llibertat d'expressió, amb direcció de Francesc Bellmunt i l'ajut econòmic d'en Josep-Antoni Pérez Giner pel febrer de 1978 vam rodar *La torna*³⁹ clandestinament al plató de Profilmes en poc més de 24 hores seguides, en 16 mm, abans no els fotessin a la presó. A les 4 de la matinada hi va haver un cert pànic a l'equip quan ens vàrem adonar que havíem disparat un tret de fogueig, tal com l'obra demanava, i el plató, que no estava aïllat pel so, era al mig d'una illa de cases; afortunadament el veïnat no va alertar la policia. En aquell rodatge llampec de *La torna*, jo hi feia la fotografia i operava una càmera, i el Juanito Minguell una altra. Vam portar el negatiu a revelar a Fotofilm, amb el títol tapadora de *La mesa*, sense cap problema per part dels germans Aragonès. Es va fer tot el procés amb una discreció absoluta.

Efectivament. Recordo haver vist processar a Fotofilm filmacions en 16 mm de manifestacions a les Rambles, amb la policia repartint hòsties a *tutti pleni*. S'havien fet còpies de manera clandestina, que s'havien passat a Madrid i Barcelona i a fora, no vegis...

—(T. Pladevall) El Manel Esteban, el Pere-Joan Ventura i d'altres cineastes, eren els que rodaven d'amagat aquestes manifestacions.

Del Manel Esteban jo havia fet alguna pel·lícula de l'Oest. Està viu?

—(T. Pladevall) Sí [any 2014]. Però el va atropellar un cotxe i està una mica fotudot⁴⁰

Jo li havia fet varies pel·lícules, en una hi treballava la Mònica Randall. Les havia vistes sense censura.

Quant al cinema pornogràfic, jo havia positiu copions de pel·lícules porno quan era a la Techniscope. Hi feia torns de dia i de nit, ens tornàvem cada quinze dies; no va arribar a l'any, perquè el Vicenç [Martínez] va ser el més interessat en que jo anés a etalonatge. Fèiem copions porno de pel·lícules de gent de fora, produccions estrangeres. Però sé que existia un document, del Ministerio de Educación y Descanso, que presidia el Fraga [Manuel Fraga Iribarne], autoritzant tot això. Es rodava i es processava al laboratori, i es feia copió en Blanc i Negre, de pel·lícules estrangeres. En el moment que va entrar el Fraga, això funcionava així.

³⁹ *La torna*, versió cinematogràfica, dir. Francesc Bellmunt, fot. Tomàs Pladevall, 16 mm, color, 1978.

⁴⁰ En Manel Esteban va morir l'any 2015. El vaig conèixer l'any 1968, quan a través d'en Francesc Bellmunt vaig poder col·laborar en curtmetratges "underground". I quan ja estudiava a la Escuela Oficial de Cinematografia, que vaig conèixer precisament a través del Manel, li vaig fer d'ajudant de càmera en algun d'aquells curtmetratges rodats en 16 o en 35 mm. També a través d'ell vaig conèixer en Pere Portabella, i li vaig rodar algunes imatges documentals clandestines a principis dels setanta. Li he tingut, al Manel, sempre una gran estima i agraïment.

12^a HISTÒRIA: José M. Nunes, director. *IkonoKaut*.



José M. Nunes



T.Pladevall i J.M. Nunes; rodatge d' *IkonoKaut*



Jaume Deu Casas



Cartell

Jo havia fet varies pel·lícules amb el [José M.] **Nunes**, com *Sexperiencias*, i més cap aquí *Amigogima*. Recordo que a *IkonoKaut*⁴¹ hi havia un plano en que el protagonista obria un llibre i la càmera n'enfocava la portada, que deia *Y después de Franco, ¿qué?*, un llibre de Santiago Carrillo. Jo li vaig comentar, amb un somriure:

—Ésto no va a pasar [censura].

—Me da lo mismo.

Era així, era un paio valent. Al final la van agafar i la van censurar tota. Tota. Això formava part ja de la vida del Nunes i del laboratori, que ja sabíem què podia passar o no podia passar censura.

—(T. Pladevall) Jo li vaig fer la fotografia dels interiors.

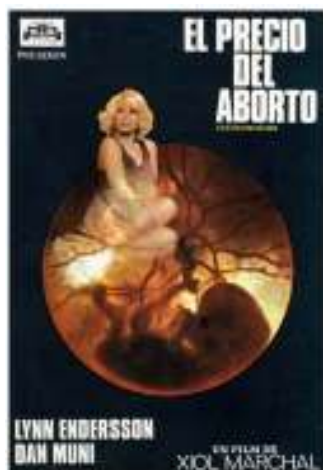
—Doncs el plano del llibre el devies rodar tu.

—(T. Pladevall) Segurament. Em vaig barallar amb el Nunes a mitja pel·lícula. Una nit havíem de rodar a Barcelona en un bar del raval i per problemes del grup electrogen no vam poder connectar uns quarsos que portàvem. Per la forma volgutament caòtica de treballar que tenia el Nunes, em vaig equivocar fent una fotografia massa elaborada, amb diferents *flashings*⁴² fets en càmera cada final de jornada, i aquella nit em va dir que utilitzés els fluorescents del bar, cosa que em trencava el raccord amb tot el tractament dels plans ja rodats. Vam parar el rodatge. I a l'endemà va aparèixer un director de fotografia de Madrid, que va cridar en Jaume Deu Casas, molt amic i operador d'anteriors films del Nunes.

⁴¹ Rodada a la primavera de l'any 1975, amb fotografia dels interiors de Tomàs Pladevall (els exteriors eren del Jaume Deu Casas i d'un altre operador que va venir des de Madrid).

⁴² El *flashing*, o prevelat o postvelat, és una tècnica que consisteix en donar un nivell de vel general a cada fotograma, per agrisar més o menys els negres i les baixes llums, segons el percentatge de la veladura controlada, i aconseguir així una imatge amb poc contrast.

13^a HISTÒRIA: Joan Xiol Marchal, director. *El precio del aborto*



Cartell



Cartell

–(T. Pladevall) Respecte l'erotisme dels anys setanta, amb les primeres produccions de llargmetratge amb escenes eròtiques encara en època franquista, en pots comentar alguna cosa?

Et puc explicar un cas, d'una còpia que vaig fer amb un director simpatiquíssim, **Joan Xiol**, d'ascendència francesa.

–(T. Pladevall) Jo vaig fer-li la fotografia d'una pel·lícula.

–Com es deia?

–(T. Pladevall) *Sexy..., amor y fantasía*⁴³.

–La que vaig etalonar jo es titulava *El precio del aborto*⁴⁴. Hi sortia una dona que anava a abortar, i se la veia despullada i tot això. Hi havia primers plans en que la càmera enfocava el pit i unes mans que l'anaven tocant, i ell em deia:

–Aquestes mans són meves, eh! No són de l'actor, són meves. A veure si li deixaré fotre això a ell!

Era un "catxondo"!

–(T. Pladevall) Perquè era la seva dona, una actriu del porno. Es deia Lynn Endersson. En tinc anècdotes molt divertides rodant *Sexy..., amor y fantasía*, en la que la Lynn Endersson, ja d'una certa edat, tenia alguna escena dialogant amb l'Ágata Lys o la Susana Estrada, com a protagonistes i en plena forma. En Joan Xiol ens feia rodar un dia els plans d'una i un altre dia els contraplans de l'altra, per separat. La Lynn Endersson era molt diva i no suportava que cap actriu li robés protagonisme en el plató.

–Crec que era catalana, o francesa, tot i el nom artístic en anglès.

–(T. Pladevall) Una altra de bona. Ja saps que un llargmetratge en 35 mm, d'aproximadament una hora i mitja de durada, té uns 2 700 metres. Doncs vàrem fer la pel·lícula amb menys de 4 000 metres de negatiu. Rodàvem a presa única, i a més en Joan Xiol donava la veu d'acció abans de donar motor (al revés de com es fa habitualment), per no malgastar pel·lícula. Quan es va muntar va caldre incloure plans que començaven amb una veladura perquè la càmera just acabava d'arrencar.

–Aquestes pel·lícules gairebé totes s'estrenaven a França. En Xiol era de mare francesa.

Era una època de picaresca cinematogràfica. Hi havia pel·lícules de les que es presentava un guió i es rodava una altra cosa. Jo ho he viscut moltes vegades.

⁴³ *Sexy..., amor y fantasía*. Rodatge abril del 1976. Eastmancolor. Fotografia de Tomàs Pladevall. Els interiors es van il·luminar amb solament cinc Photofloods (bombetes sobrevoltades, de 500 Watts).

⁴⁴ *El precio del aborto*, dir. Joan Xiol Marchal (Bilbao 1921 –Barcelona 1977), fot. Francisco Marín (senior, Barcelona 1920 –1983), Eastmancolor, 1975.

14^a HISTÒRIA: Juan Antonio Bardem, director. *Los pianos mecánicos*



Juan Antonio Bardem Cartell



Fotograma de *Los pianos mecánicos*

Experiències que tinc de censures. Per exemple, *Los pianos mecánicos*⁴⁵, de Bardem, pel·lícula que es va processar aquí, a Fotofilm. Si no recordo malament es van fer: versió espanyola; versió francesa, molt més oberta; versió italiana, perquè, segons m'havien explicat, a Itàlia no hi havia tanta censura com a Espanya però el Vaticà tenia molt pes en la censura, això és gros, però era així, un entremig entre l'espanyola i la francesa; finalment hi havia una versió americana, perquè als Estats Units també introduïen censures. Cada versió amb els seus rotllos: rotllo tal, versió tal. La versió francesa era la més oberta de totes. En la versió espanyola algunes seqüències no hi eren, o en alguns plans les dones anaven més vestides.

////////////////////////////////////

⁴⁵ *Los pianos mecánicos*, dir. Juan Antonio Bardem, fot. Gábor Pogány, Eastmancolor, 1965.



Va estar rodant aquí el director de fotografia **Tonino delli Colli**. El vaig conèixer. Un paio simpàtic, italià. Rodaven a Almeria, amb l'actor **Giuliano Gemma**. I també per aquí; venien al laboratori a visionar copions. Era l'època en que venien a veure els copions amb els actors. Recordo al Giuliano Gemma amb un abric de pell, d'astracan, que li arribava fins els peus. Aquell abric valia quasi tant com una pel·lícula.

Tonino delli Colli devia estar acostumat a copions tirats amb encoix fixe, tal com es feia a fora. Aquí els etalonàvem. A vegades fèiem arrencades abans de tirar el copiò. Parlant amb ell em va dir que mai no li havien fet uns copions tan macos com els de Fotofilm Barcelona. Jo li vaig explicar que aquí etalonàvem plano a plano. I em va dir que ja es notava. Hi entenia, de fotografia, sabia que hi havia unes diferències de llum entre planos i que amb un bon etalonatge a projecció tot lligava.

16^a HISTÒRIA: **Daniel Aragonès**, director i copropietari de Fotofilm. ***La aventura del Poseidón***



Cartell



Fotograma de *La aventura del Poseidón*

Un dia el Vicenç [Martínez] em diu:

—Escolta, hi ha una pel·lícula delicada, ***La aventura del Poseidón***⁴⁶, que l'han d'estrenar a Madrid.

Era la primera de la sèrie sobre el transatlàntic Poseidón. Gene Hackman, hi feia de capellà; l'Ernest Borgnine, que li havien donat un Òscar a *Marty*⁴⁷, un home gros, lleig, però molt bon actor, sempre treballava, i aquí era un dels protagonistes; i l'actriu cantant Shelley Winters, també molt coneguda. *La aventura del Poseidón* va ser de les primeres pel·lícules sobre catàstrofes. Un transatlàntic, amb gent de vacances. Ve una gran onada que el tomba i queda cap per avall, i a partir d'aquí, amb tots els decorats al revés, es desenvolupa l'acció, amb incendis i de tot allí dins. A l'estrena de Madrid⁴⁸ hi havia de venir el director i algun dels protagonistes, a més de l'Ernest Borgnine. Sortíem d'un internegatiu en scope Panavision, molt bo. Ja teníem una segona còpia ben etalonada. Quan l'internegatiu és bo, aquestes còpies surten soles.

Llavors en **Daniel** [Aragonès] ens diu que vol veure els rotllos 1 i 2, l'un al costat de l'altre, en doble projecció *interlock*. Al laboratori ens havíem preocupat sempre de tenir les dues projeccions el més igualades possible, per no falsejar les comparacions. Mai no s'havia arribat a igualar-les totalment, però ens hi havíem acostat força. Perquè en Daniel sempre hi havia tingut molt interès en aquestes comparacions.

Comencem la projecció, a marxa normal. Eren rotllos d'uns 300 metres, amb 10 o 12 minuts de durada, durant els quals t'ho passes malament, perquè encara que tu et diguis que allò està de conya, també et dius que davant d'aquell senyor no hi pintes res. I en el cas de *La aventura del Poseidón* es tractava d'una estrena delicada, amb la presència d'una petita plana major de la distribuïdora, de personal de la productora, el director de la pel·lícula, l'Ernest Borgnine, etc. La còpia per l'estrena a Madrid havia d'estar molt bé. Faltava poc per acabar la projecció i en Daniel no havia dit res! Bon senyal. Però quan quedaven un parell de planos pel final, salta en Daniel:

—A aquest plano li falta una miqueta de vermell.

Va ser tot el que va dir. A l'acabar, en Ramon Martos [el pare] li va dir:

—¿Qué? ¿Le ha gustado, no? Solo ha encontrado un plano, de un dos y medio.

—¡De un cinco!

En Daniel havia de dir sempre l'última paraula. Em sembla que li vaig fer un cinc. Potser més per influència que per convicció. Un puntet en un bon negatiu t'asseguro que no es nota. No eren puntets, eh?, eren filtres. Un puntet era un dos i mig, un cinc ratllat. La correcció mínima.

⁴⁶ *The Poseidon Adventure*, dir. Ronald Neame, fot. Harold E. Stine, color, 1972.

⁴⁷ *Marty*, dir. Delbert Mann, fot. Joseph LaShelle, B/N, 1955.

⁴⁸ Estrena el dia 1 de març de 1973.

17ª HISTÒRIA: Ramon Martos Vivar (sènior, el pare), director tècnic de laboratori. Control d'entonació



Ramon Martos (sènior) Referència de Kodak; positiu

T'explicaré una altra cosa, no pas positiva. Jo havia rebutjat ser jefe d'etalonatge i també, més endavant, ser jefe de secció, que encara era pitjor: anar al despatx a rebre unes bronques descomunals del Ramiro [Aragonès]... Perquè la positivadora s'havia espatllat i no s'havia arreglat a temps per fer tota la comanda, a un veterà com el Bonet l'havia vist sortir plorant d'aquell despatx. No hi podien fer res, en Bonet i en Requena, i jo encara menys. Vaig dir que no, evidentment!

Va passar el temps, i un dia em crida el **Ramon** [Martos pare], quan ja era cap suprem de Fotofilm.

—Escolta, tu. Última oportunitat.

—A veure que t'has inventat...

—Mira. Anem a establir un **control d'entonació**, perquè és d'on venen els problemes, de totes les màquines de positivar de l'empresa. De 35 mm, de 16 mm, de Super 8, ...totes.

N'hi havia més de vint!

—Volem una persona que es cuidi d'això. I hem pensat en tu. Ens has de dir que sí.

—I jo que faria?

—Les proves de totes les seccions pels encarregats, cada dia. Tu estaràs per sobre d'ells. Te les mires, i decideixes quina correcció cal fer. Cada dia baixes, o puges, a cada secció determinada, i corregeixes tu mateix el prefiltre. Prohibit pels encarregats el tocar un prefiltre.

Finalment vaig acceptar. Se'm va pagar bé; ja se'm pagava bé. Havia de deixar etalonatge, i li vaig dir al Ramon que això em sabia greu.

—No et preocupis, que algun dia hi hauràs de pujar, a etalonatge.

El mateix em va dir el Vicenç [Martínez]. Efectivament, va passar diverses vegades.

18^a HISTÒRIA: **Joan Fortuny**, director. *Las ratas no duermen de noche*



Cartell

Va haver-hi una pel·lícula, *Las ratas no duermen de noche*⁴⁹, de l'any 1973. El director era **Joan Fortuny**. Tres etalonadors vam passar per aquesta pel·lícula. Anàvem ja per la còpia 9 i el Fortuny deia que no, i que no, o per la 10, no ho sé. Em crida el Ramon i em diu:

—Aquí hi ha un problema. No ens en sortim. Deixa les entonacions, ja me'n cuidaré jo els dies que facin falta, i tu puja a etalonar això, a veure si ho solucionem.

I el Vicenç ho corroborava:

—Sí, perquè de moment el Daniel no se'n ha assabentat, però si sabés que anem per la novena còpia i encara no li agrada, hi haurà un escàndol que no vegis... perquè a més és amic d'ell, es coneixen ja d'abans de la guerra. Això pot acabar molt malament.

Al Fortuny cal agrair-li la discreció, perquè l'escàndol hauria estat majúscul. En Daniel era geniut. Bé, ja ho saps tu.

—(T. Pladevall) **Efectivament!**

Primer vaig veure la pel·lícula i després va venir en Fortuny, que em va dir que la volia molt més freda, i no sé què més. Jo llavors li vaig dir:

—Miri, som a la còpia nou (o deu) i no ens en sortim. Quedis amb mi a l'etalonatge, i la fem tots dos. Jo que no la conec, la veuré per primera vegada.

De fet un etalonador ha d'estar acostumat a veure una pel·lícula per primera vegada i ràpidament integrar-s'hi per estar en condicions d'etalonar-la, sinó no és etalonador ni res. Això t'ho dic a tu com a comentari, però a ell no li ho vaig dir.

—Vostè s'està amb mi i després tirem una altra còpia i a veure si li agrada.

Em va dir que no. No ho va voler. M'ho vaig haver d'apanyar jo sol. Va ser una mica violent, perquè jo veia coses que estaven força bé i no obstant aquell home ho rebutjava. Una pel·lícula que es va fer freda. Després va quedar bonica, la punyetera! Fins a la còpia catorze no la vam donar com a bona. No m'ha passat mai més; no ha passat mai més, això!⁵⁰ **Fins a la catorze!** Semblava la pel·lícula sobre l'espai d'aquell director anglès...

—(T. Pladevall) **Kubrick.**

—Efectivament. Stanley Kubrick va etalonar *2001* fins a la còpia vint-i-cinc! Jo ho he sapigut, eh? En les seves pel·lícules anava retocant...

—(T. Pladevall) **Rectificava a Technicolor de Londres.**

Rectificant fins més o menys la còpia vint-i-cinc, a Technicolor de Londres. També controlava les estrenes (en diferents idiomes), i si la còpia no li agradava no s'estrenava.

Amb *Las ratas no duermen de noche* vàrem arribar a la còpia catorze, que la vam donar com a bona. La veritat és que vista després, amb un estat d'ànim més assossegat, va quedar molt bé. El director de fotografia era estranger, Raymond Heil; no el vaig arribar a veure mai.

⁴⁹ *Las ratas no duermen de noche* (*Crimson. The Color of Blood*), dir. Juan Fortuny, fot. Raymond Heil, color, 1973.

⁵⁰ A l'època no s'acostumava a passar d'una cinquena o sisena còpies.

19^a HISTÒRIA: Etalonatge i censura. *La trastienda*



Cartell



Fotograma del pla amb nu integral de la Cantudo



Jordi Grau

–(T. Pladevall) Parla'm de l'etalonatge de *La trastienda*⁵¹. Tinc entès que perquè facilités el passar censura el primer nu integral de la Transició Espanyola, es va etalonar molt dens aquell pla amb la María José Cantudo, i un cop acceptat es va aclarir en les còpies estàndard.

De *La trastienda* al laboratori jo n'havia vist alguna projecció, però l'etalonatge el va fer el Requena. Amb el [Joan] Requena havíem fet algunes pel·lícules a mitges. Si corrien pressa ell n'agafava una meitat i jo l'altra. No va ser el cas de *La trastienda*. Era un plano d'un passadís amb la Cantudo.

–(T. Pladevall) Però és veritat que, dos anys abans de la desaparició de la censura, es va enfosquir aquell pla on se la veu nua reflectida en un mirall?

Era una pràctica habitual abans de l'època del *destape*. Et puc comentar altres cassos de pel·lícules que tenen alguna cosa a veure amb això. Per exemple, *Los enemigos*⁵², de l'any 1962, que era en Blanc i Negre. A l'època de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo. La va etalonar el Vicenç Macián, o potser el Guillermo Oña, un sevillano molt simpàtic que portava ulleres i anava sempre amb trajo i corbata, fins i tot amb barret a l'hivern. A la pel·lícula hi havia un plano amb una noia al llit, i el protagonista, el francès Roger Hanin, dret al costat. Llavors ella s'aixecava i se li veien els pits. I no es va censurar. Jo després la vaig veure al Palacio del Cinema, a la Via Laietana, i efectivament se li veien els pits. S'havia enfosquit una miqueta, però se li veien perfectament. Vaig sentir a dir que era com una mena de prova del Ministeri per veure com reaccionava la gent. Que jo sàpiga no va passar res. Si alguna associació catòlica va protestar, no en vaig tenir notícia.

–(T. Pladevall) No van pas cremar el cinema...

No, no. Que va!

⁵¹ *La trastienda*, dir. Jordi Grau, fot. Fernando Arribas, Techniscope, Eastmancolor, 1975.

⁵² *Les ennemis*, dir. Édouard Molinaro, fot. Louis Miallie, B/N, 1962.

20^a HISTÒRIA: Joan Gelpí, director de fotografia. *La corrupción de Chris Miller*



Del pressbook anglès



Cartell



Fotograma de *La corrupción de Chris Miller*



Fotograma de *La corrupción de Chris Miller* (pla censurat)

Juan Antonio Bardem i Joan Gelpí havien estat rodant a Barcelona *La corrupción de Chris Miller*⁵³, la primera pel·lícula rodada a Espanya amb objectius Panavision anamòrfics autèntics. La va etalonar al "televisor" el Ramon Martos [pare]. Després jo vaig etalonar arrencades i ja vam fer la primera, segona i tercera còpies. Estava molt bé, aquesta pel·lícula; era d'una gran qualitat. Mira, dues de les repassadores, la Pietat, de cabell ros, i la Paquita Avellana, em van dir que era la millor pel·lícula que s'havia processat a Fotofilm. Escolta, era Panavision i negatiu original, i li vam treure un suc que no vegis... és de les pel·lícules de les que més satisfet he quedat. La protagonitzaven Jean Seberg, l'actor anglès Barry Stokes, i la Marisol, que un moment donat baixava per unes escales nua. El consell del director de fotografia, i també del Bardem, era que enfosquíssim el plano, que passés discretament, per temes de censura. Era força normal procedir així. Li van censurar diferents finals, i el Bardem no va tenir altre remei que retocar-la. Un dia vaig parlar amb ell a través d'un programa de ràdio. Em va reconèixer i vam comentar com es va censurar el final. Al final elles dues maten a un noi; la Jean Seberg té gelos de la Marisol per aquest noi que han contractat com a jardiner, i finalment el pelen. Aprofitant unes obres a la carretera l'enterren en un forat, i el tapen. Després ve l'asfaltat, tot normal, fins que un dia surten unes plantes, uns pèsols, que trenquen l'asfalt. Unes llavors de pèsol que el noi portava a la butxaca, germinen i fan que es descobreixi el crim. Aquell final es va canviar una o dues vegades, no recordo el perquè (segurament per la censura). Si es rodés ara, aquesta pel·lícula es vendria a tot el món, amb un final sorprenent i una gran qualitat fotogràfica, això es nota en l'etalonatge. Posteriorment he tingut ocasió d'etalonar Panavision original, com en aquesta pel·lícula de Bardem, diverses vegades.

⁵³ *La corrupción de Chris Miller*, dir. Juan Antonio Bardem, fot. Joan Gelpí, color, 1973.

21^a HISTÒRIA: Homenatges: **Baltasar Abadal**, director pioner
Isidoro Goldberger, director de fotografia; i
José Luis Sáenz de Heredia, director. **Franco: ese hombre**



Baltasar Abadal

José Luis Saenz de Heredia, director de *Franco ...ese hombre*

Cartell i fotograma

Voldria fer alguns petits homenatges:

A **Baltasar Abadal** [que va morir l'any 1937]. Em mereix un gran respecte perquè havia sigut un pioner, amb laboratori propi. Un seu fill havia treballat a Fotofilm.

També vaig conèixer en **Ramon Baños**.

—(T. Pladevall) Caram!

Vull dir el fill del pioner, si mal no recordo. Tenia una productora de publicitat que es deia Royal Films, al Guinardó, a les cotxeres de la Verneda, i el seu net va treballar a Fotofilm, molt guapet, va tenir molts problemes fins que va plegar. Dels germans Baños pioners jo n'havia restaurat algunes pel·lícules, a Polisistem.

Una vegada, a Fotofilm, etalonant en Blanc i Negre el Guillermo Oña, vaig conèixer al director de fotografia **Isidoro Goldberger** (crec que va estar en actiu fins l'any 1965), jueu que fugint de l'Alemanya nazi es va establir a Espanya. Un home molt interessant. Era molt bo, i si un dia continuava una escena començada un altre dia i la llum no era igual, parava el rodatge fins que no hi hagués la mateixa llum.

Cap els anys setanta vaig etalonar un documental de Mallorca, un llargmetratge de 16 mm, amb un alemany, que algú em va dir (jo sóc molt aficionat a la història) que era un nazi fugit d'Alemanya i establert a Mallorca. Sembla ser, tot i que jo no ho he pogut constatar, clar, que el seu protector era un coronel alemany, Otto SKorzeny, que vivia a Mallorca, protegit per Franco (jo he vist fotografies de la casa on vivia); havia assaltat una fortalesa on tenien presoner Il Duce, Benito Mussolini; i era un dels que portaven el control de l'or i de les obres d'art del 3r Reich de moltes de les quals no se'n ha sabut res més. Va morir de càncer, i sembla que era protector de molts nazis refugiats a l'Espanya franquista.

Un altre personatge, **José Luis Sáenz de Heredia**. Li vaig etalonar una pel·lícula amb fotografia de Cecilio Paniagua. Abans s'havien de fer els trucatges d'una altra pel·lícula seva, **Franco: ese hombre**⁵⁴, i com que hi havia molts metres a fer en la truca de Fotofilm, em van dir que pugés a ajudar en Llopis durant una temporada. Un dia estava a la màquina expenedora de cafè (d'on jo hi prenia xocolata) i va aparèixer en Sáenz de Heredia amb Conchita Velasco, molt guapa, i amb minifaldilla. Va estar parlant amb el Daniel, que era molt amic d'aquesta gent, pel negoci, lògic, i després va pujar a parlar amb en Llopis, comentant el guió dels trucatges (que si tal foto això, que si tal altre foto allò altre, que si tants fotogrames, que si aquí un fos, etc).

—Atención sobre todo a ésta.

Era una fotografia amb tot l'Estat Major de l'exèrcit d'Àfrica (amb Millán-Astray, etc) amb el que Franco va passar a la península. Dins la foto s'havia de fer una panoràmica, agafant diferents

⁵⁴ *Franco: ese hombre*, dir. José Luis Sáenz de Heredia, fot. Vicente Minaya, Godofredo Pacheco y Alejandro Ulloa, color, scope, 1964.

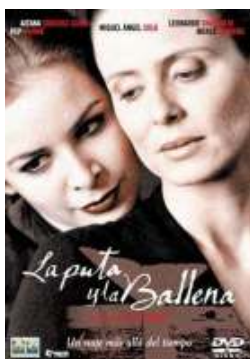
Uns anys més tard se'n va fer un internegatiu, per tota l'Amèrica llatina, i el vaig etalonar jo, per deixar-lo igual que l'original.

Efectivament, m'ho va dir el Requena, el Caudillo es veia totes aquestes pel·lícules, també les de Juan de Orduña, a la saleta de projecció de El Pardo.

22^a HISTÒRIA: José Luis Alcaine, director de fotografia. *La puta y la ballena*



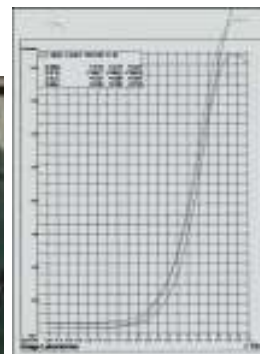
José Luis Alcaine



Cartell



Fotograma de *La puta y la ballena*



Curves del Premier

José Luis Alcaine havia fotografiat una coproducció hispano-argentina, *La puta y la ballena*⁵⁵. Per fer l'etalonatge l'Alcaine havia demanat que jo anés a Madrid, perquè en aquell moment ja estava rodant una altra pel·lícula (llavors sempre estava rodant, no sé si actualment també). Que anés un dia a casa seva, que m'explicaria el que volia, visionant un vídeo de la pel·lícula, en el que hi havia de tot (Blanc i Negre, i color). Amb la meua dona vam anar a Madrid amb l'AVE.

—(T. Pladevall) *Amb l'AVE?*⁵⁶

Doncs no, em confonia. Amb l'AVE va ser quan vaig anar a recollir el premi Prisma de l'AEC. Vam anar a Madrid en avió, que a mi no m'agrada gens, encara que m'hi he anat acostumat. Amb la meua dona ens vam instal·lar en un hotel i a la nit vaig anar en taxi a casa d'ell, a Majadaonda, a visionar el vídeo de la pel·lícula. Jo portava una **gravadora** que ja feia temps que tenia. Amb la tecnologia actual no es pot estar visionant i prenent notes en un paper. Jo, a Fotofilm, havia intentat prendre notes molt reduïdes perquè havia estudiat taquigrafia, però ja la tenia molt oblidada. Llavors em van comprar la gravadora, a Image Film, l'Enric Pareto.

Vaig arribar a casa de l'Alcaine, que em va rebre molt amablement, i molt sorprès em va dir:

—*Por fin, ya es hora que alguien utilice una grabadora, mira que hace tiempo que lo tengo dicho.*

—*Sí, ya hace bastante tiempo que la tengo.*

És l'única manera de no perdre de vista la pantalla. Graves la veu i després, a etalonatge, vas engegant i parant per escoltar els comentaris. Em va alabar molt aquest sistema.

Munta el televisor i comencem a visionar la pel·lícula. Jo anava gravant la meua veu i alguns comentaris que ell em feia. Fantàstic, sense llapis, sense res més per apuntar. Però de cop i volta veig que les llumetes de l'aparell no s'encenen. Ostres! ...faig veure que gravo i continuem.

Jo portava les piles noves, havia fet proves abans de marxar. Em dono compte, de fet ja ho sabia, que la gravadora té tres posicions: molta qualitat, qualitat mitjana i baixa qualitat. Al laboratori posava sempre qualitat màxima o mitjana, perquè amb qualitat baixa no m'entenia ni jo mateix. Com que si podia etalonava rotllo a rotllo, amb la màxima qualitat et senties perfectament bé, i si tenies l'operador al costat el senties a ell perfectament també.

Com que la tenia a qualitat màxima, al cap de 20 minuts s'havia esgotat l'espai de gravació. Tot va passar en qüestió de segons. Si jo li dic que són les piles, no és veritat, en porto de recanvi, em diu que les canviï i ja estic perdut. Si li dic que em poso a escriure, em dirà que això no és això. Si li dic el que m'ha passat, després de com m'ha alabat, quedaré amb aquest home molt malament. Haig d'aguantar el tipo! Fins al final de les quasi dues hores que va durar el visionat vaig fer veure que gravava i vaig estar memoritzant-ho tot, tot el que em deia, amb atenció màxima ("atenció", no tensió). Fent el paripé, dissimulant, per no fer el ridícul posant-me a escriure després de com ho havia valorat. De fet era lo més pràctic que havia tocat. I ja està. L'Alcaine no es va adonar de res. Algun dia li ho haig d'explicar. Vaig telefonar un dia però era fora. Segurament el

⁵⁵ *La puta y la ballena*, dir. Luis Puenzo, fot. José Luis Alcaine, color y Blanco y Negro, scope, 2004.

⁵⁶ El trajecte complet amb AVE entre Madrid i Barcelona no va ser possible fins el 20 de febrer de 2008.

trucaré aquest cap de setmana perquè li ho vull explicar.

Per aquella pel·lícula, que jo sàpiga li van donar el "*premio a la mejor fotografía argentina*".

—(T. Pladevall) *L'he vista i està molt bé, la fotografia d'aquesta pel·lícula.*

Quan va venir a Barcelona a veure l'etalonatge de la primera còpia, va trobar que els colors quedaven una mica apagats. Li vaig dir que hi havia una bona solució, si es podia esperar. Fer-ho amb positiu Premier⁵⁷. Va venir l'11-M, el dia dels atemptats als trens de Madrid, i amb prou feines va poder agafar l'avió. Li dic al Ramon [Martos fill] que ràpidament hem de fer una prova amb Premier, per treure-li a la còpia una qualitat que ara mateix no té. Doncs vinga, anem al Manrique per fer el rotllo 1 en Premier. En poc més d'una hora ja el teníem a dalt. L'Alcaine va veure allò i va dir:

—*Vale. Definitivo. Haz toda la copia así y rectifícala.*

Ja no va venir més. En va tenir prou amb veure aquella prova. Llavors vaig fer els etalonatges amb Premier, i la còpia final va quedar estupenda. Hi havia una de les seqüències més maques que he etalonat en ma vida. Era en una taberna argentina, del poble on hi ha les balenes. Hi actuava assegut el Miguel Ángel Solá, argentí, fent de cec. I l'actor, també argentí, molt bo, molt complet, Leonardo Sbaraglia fent de fotògraf, que surt del bar. Una bona actriu catalana. Mercè Llorens, que actua a la pel·lícula junt a l'Aitana Sánchez-Gijón, es posa sobre el personatge cec. Amb tot això la llum que entra per la finestra va canviant, molt a poc a poc durant tots els plans fins arribar a fer-se de nit. Mentre tant el fotògraf, el xicot d'ella, veu per la finestra com estan fent l'amor. Per etalonatge el vaig anar enfosquint perquè lligués amb tot el que estava passant a baix. Tota la seqüència va quedar bé a la primera! Fixa't tu si vaig quedar emocionat, que vaig cridar al Ramon [Martos pare]:

—*Ramon, tienes que bajar a ver una cosa. Baja y verás.*

I vam visionar l'escena, també amb la Marina Crespo, la repassadora. Moltes altres escenes de la pel·lícula van sortir bé. Hi ha un moment en que una balena queda varada a la platja, i els habitants del poble li van tirant aigua perquè quan pugi la marea se'n pugui anar. En els plans d'inici de la seqüència el fons del penya-segat es veia vermell. Li vaig preguntar a l'Alcaine si era una posta de sol.

—*No. Hay un incendio, de unos bosques cercanos.*

Com que això el va preocupar, em va demanar d'anar etalonant tots els plans cada cop més càlids fins a fer-se fosc a l'arribar a l'hotel. I efectivament, vaig anar enfosquint progressivament tots els plans, potser un centenar. Era llarg, allò. Es mengien uns entrepans. Quan arriben al poble, amb la posta de sol fosca i vermellosa, ja hi han llums obertes. Van a l'hotel i s'alliten, es fiquen al llit. La llum que entra per la finestra la vaig deixar ataronjada, també, perquè lligués amb tot lo anterior. Com que tenia temps, durant dos dies vaig fer l'etalonatge al "televisor"⁵⁸ mentre esperava que arribés l'Alcaine. Aquella seqüència tant maca de la posta de sol, en el "televisor" em donava llums 15, molt baixes. Ostres, et feia posar els cabells de punta, aquella densitat tant baixa. Però ja sobre positiu, a la primera còpia va quedar molt bé. Cosa que una vegada més demostrava que en principi un negatiu poc dens però suficient (tu en saps més que jo de tot això), amb tot a lloc, pot donar un positiu magnífic; no cal que vagi a 25-25-25. Allò em va impactar molt. I li ho vaig explicar al pare [Ramon Martos senyor]. Era l'únic amb qui podia parlar d'aquestes coses. Amb la Marina podia parlar de la qualitat visual, però no de llums, ja que no havia passat pel "televisor", perquè en Daniel (Aragonès) volia que fes de repassadora i prou. El Ramon [Martos pare] s'ho havia mamat i sabia el valor que tenia tot això. M'ho vaig passar molt bé, amb aquesta pel·lícula. Tenia molt bona qualitat, en Panavision.

—(T. Pladevall) *Recordo la fotografia amb molta simpatia.*

El Premier li va anar molt bé. Però clar, el tiratge de còpies pels cinemes no es va fer amb

⁵⁷ Pel·lícula Kodak Vision Premier Color Print Film 2393, amb suport polièster, comercialitzada des de 1999. En una època en que està de moda la fotografia contrastada, dura, Kodak facilita aquesta variant de positiu color que respecte el Vision normal presenta negres més densos, augmentant així la sensació de contrast.

⁵⁸ L'analitzador de color.

10



Martos (sènior i júnior) Fotogrames de *Tirant lo Blanc*

Per ***Tirant lo Blanc***⁶⁰, fotografiada per l'Alcaine, ell havia especificat per contracte que l'etalonés jo, a Image Film. Ja hi vaig ser durant el rodatge, que era en scope. Ho vaig veure tant bo, que vaig escollir una sèrie de planos, 200 o 300 metres, per tirar un copió del negatiu original, d'exterior i d'alguns interiors, i vaig avisar el Ramon [Martos], el pare:

–*Baja a proyección, que vas a ver...*

I en veure el copió va exclamar:

–*¡Ésto es cine, ésto es cine!*

Li va agradar molt. Tant que, ja veuràs... En aquell moment estàvem revelant dues o tres pel·lícules de Filmax, no recordo els noms, de terror, van fer molts calers, amb allò.

–(T. Pladevall) *La Fantastic Factory*.

–Això.

Al cap d'uns dies en vam haver de fer un copió. Jo no les portava, aquelles pel·lícules. O les feia el Manolo [Millán], o el Manel [Fontes]. I el Ramon em va avisar que baixaria a veure el copió amb el director. I llavors em diu:

–Baixa tu. Quan jo t'ho digui, baixa. I comença a projectar el copió de *Tirant lo Blanc*.

Nosaltres entrarem, i dius que en tenim per cinc minuts.

Efectivament. Entren, el Ramon i un dels directors de Filmax, no recordo el nom.

–Passeu, passeu. *Ésto es un copión de Tirant lo Blanc*.

I el Ramon exclama:

–*¡Ostras! ¡Que calidad!*

L'havia fet en Premier⁶¹. Són pel·lícules que s'hi poden fer, en Premier. I quan es va acabar, el Ramon em diu que em quedi. I al començar la projecció del seu copió, li comenta:

–*¿Te das cuenta de lo que has visto? ¡Aquello es cine, ésto no es cine! ¡Donde vas con ésto! ¡Fotografía como aquello!*

Li va fotre una bronca...

–(T. Pladevall) *Al fotògraf?*

–No, no. El Ramon al director!

Tenia nassos per fer això, el Ramon pare. Clar, una pel·lícula freda... Bé, era el que ells volien, no? Però li va fúmer una bronca... Em vaig fer un tip de riure. Ara aquest paio marxarà, em deia jo. Però no se'n va anar. Quina bronca! Perquè havia de ser allò altre, el cine era allò altre!

Durant el rodatge de *Tirant lo Blanc* jo vaig estar-ne pendent i després ja me'n vaig oblidar. Es van fer molts trucatges en digital i finalment es van tirar les còpies des d'un internegatiu, però jo no les vaig poder etalonar perquè ja m'havia jubilat.

⁶⁰ *Tirant lo Blanc* (*Tirante el Blanco*), a partir de la novel·la de Joanot Martorell. Dir. Vicente Aranda, fot. José Luis Alcaine, color, 2006, S35 scope, Zeiss Variable Prime Lenses.

⁶¹ El positiu Kodak Vision Premier, respecte els habituals positius en color de Kodak, Fuji o Agfa, presentava negres més densos, augmentant així la sensació de contrast.

24^a HISTÒRIA: Jaime Camino, director. *Un invierno en Mallorca, Mi profesora particular i Las largas vacaciones del 36*



Jaime Camino



Cartell



Fotograma de *Un invierno en Mallorca*



Cartell



Jaime Camino i Joan Manuel Serrat



Fotograma de *Las largas vacaciones del 36*

Jaime Camino. Sempre m'ha caigut bé aquest home, vaig fer tres pel·lícules amb ell: *Mi profesora particular*, amb l'Analia Gadé i en Serrat, *Las largas vacaciones del 36* i *Un invierno en Mallorca*.

Parlem ara de *Un invierno en Mallorca*⁶².

—(T. Pladevall) Amb fotografia de Luis Cuadrado.

Efectivament. Era una pel·lícula especial on dominava la llum d'espelmes, que era la que hi havia a Valldemossa a l'època de Chopin. Aquell poble és molt fred. Per cert, en un dels viatges que vàrem fer amb la meva dona vàrem aconseguir veure el piano original. La segona vegada hi havia hagut un plet entre hereus i ja havia desaparegut el piano.

Un invierno en Mallorca tractava de l'estada a Mallorca de Chopin i l'escriptora George Sand. Aquesta pel·lícula l'havíem etalonat entre el Requena i jo, perquè corria pressa. Recordo que quan passava alguna cosa, el [Manel] Treig baixava tot seguit. No hi va poder dir mai res, perquè pràcticament no hi havia diferències. El Requena agafava, per exemple, els rotllos de l'1 al 5 i jo del 6 al 10, o al revés. Però ves per on un dia, poc abans de jubilar-me i quan ja havien passat 35 anys des de l'etalonatge de *Un invierno en Mallorca*, em crida el Ramon [Martos, pare] i em diu:

—Hi ha un homenatge a Mallorca en honor d'en Jaime Camino i s'ha de projectar aquesta còpia. Tenim el negatiu.

Vàrem tirar dues còpies, amb el positiu nou normal, amb el Premier no m'hi vaig atrevir perquè la imatge ja tenia molt contrast. Bé, no és que el Premier tingui més contrast, sinó que té uns negres molt densos, que no li calien als interiors amb espelmes. La llum d'espelmes tu saps que és molt difícil d'ajustar en els plans foscos. Es tractava d'un negatiu Kodak. Deurien haver passat quaranta anys i estava genial.

⁶² *Un invierno en Mallorca*, dir. Jaime Camino, fot. Luis Cuadrado, Eastmancolor, 1969.

–(T. Pladevall) El negatiu quaranta anys els aguanta molt bé.

Ell va venir dues vegades a veure-la i va quedar contentíssim. La projecció nostra cada dia la miràvem amb el fotòmetre, perquè la llum estigués perfecte. No sabíem què passaria a Mallorca. Un temps després el vaig tornar a veure i va dir que havia estat un èxit.

Aquesta pel·lícula per segona vegada em donava una satisfacció.

Amb en Jaime Camino vam coincidir a l'Acadèmia del Cinema Català, quan ens van fer Membres d'Honor, la primera tongada, junt al Manel Esteban, el Josep M. Nunes i la magnífica actriu Julieta Serrano.

En Jaime Camino tenia fama de tenir un caràcter fort, però amb mi sempre havia sigut una bassa d'oli.

Mi profesora particular⁶³ va estar censurada. Aquesta pel·lícula era molt ben feta, aquí no s'ha sabut vendre el cine. L'**Analia Gadé** sortia despullada, per això es va censurar. La història es la d'una dona de mitjana edat que feia de professora amb en **Serrat**. Al final ella s'està banyant en una banyera i hi ha un curtcircuit i es mort.

A **Las largas vacaciones del 36**⁶⁴ hi van haver problemes; en Jaime Camino volia un to determinat que al final es va aconseguir. L'últim plano de la pel·lícula, que el va fotografiar en **Fernando Arribas**, és l'entrada del general Franco amb la columna de marroquins del general Yagüe. Primer entraven els moros a cavall i després es veu un plano d'un carrer i al fons es veia una plaça que era la de Gelida difuminada. En Jaime Camino era de la burgesia catalana i tenien casa a Gelida; des d'allà es veien tots els bombardejos sobre Barcelona. El so dels cavalls se sentia molt bé, hi havia el plano difuminat on es veien uns moviments, i a poc a poc al final veies clarament les gorres i les capes que portaven els de l'exèrcit moro, que va ser el primer que va entrar a Catalunya. Aquest plano va ser censurat.

Aquesta pel·lícula va ser seleccionada per anar al Festival de Cannes. Per censura, es va treure aquest últim plano i al cap d'un o dos dies, abans de la projecció, ve en Camino corrents i em demana:

–Fes-me una repe de l'últim plano. Jo la vindré a buscar, que aquesta tarda agafo l'avió cap a Cannes.

–I que faràs?– li vaig preguntar.

–Jo l'empalmaré allà, i que em vinguin a buscar, si volen.

Vam fer còpia d'aquell plano a corre-cuita i ell mateix va venir a buscar-lo a les quatre. Va agafar el rotllet amb el plano, sense llauna; se'l va posar a la butxaca, i a Cannes el van empalmar i van passar la pel·lícula amb el plano aquell al final, fet que lògicament va tenir repercussió. Quan vam fer la restauració de *Un invierno en Mallorca* (l'any 2007, aproximadament), li vam parlar d'això però no en recordava els detalls.

Aquesta gent eren molt arriscats i se la jugaven. Feien molts invents, per exemple, a mi m'havien explicat que alguna vegada rodaven la pel·lícula amb un guió diferent del que havien presentat a censura. Altres vegades havien colat tant imatges com so. Si era que no, hi havia la possibilitat que alguna cosa d'allò quedés, o res, i a sobre bronca i no sé si hi havia multes, i a la propera la desconfiança absoluta, perquè primer s'havia d'entregar el guió. Això la gent ho ha de saber. Sobre aquest guió, tatlaven o no permetien alguna sèrie de seqüències, i una formula que es va trobar va ser el presentar un guió blanc eclesial i després, un cop aprovat, s'hi afegien les coses que no haurien passat censura. Els planos amb aquests afegits, en les còpies que anaven a l'estranger doncs s'empalmaven i ja està. En les d'aquí podria haver-hi problemes.

⁶³ *Mi profesora particular*, dir. Jaime Camino, fot. Luis Cuadrado, Eastmancolor, 1973.

⁶⁴ *Las largas vacaciones del 36*, dir. Jaime Camino, fot. Fernando Arribas, Eastmancolor, 1969.

25ª HISTÒRIA: Ricardo Aronovich, director de fotografia. *Stranded*



Ricardo Aronovich



Fotograma d'*Stranded*



Cartell



Fotograma de *Yo puta*



Negatiu Fujicolor

Parlem ara de **Ricardo Aronovich**, director de fotografia de *Stranded*⁶⁵ i de *Yo puta*⁶⁶, que no havia treballat mai a Espanya. Va venir amb uns certs complexos, però se li van passar, jo me'n vaig cuidar d'aquest tema, i se li van passar ràpidament. Vam tenir molt bona relació a partir de llavors, durant anys i anys, sobretot parlant de política. Ell venia de l'Argentina, on havia estat membre del partit comunista. Tot això explicat per ell. Quan el Videla, anaven per ell i va haver de fugir, amb la família, deixant-ho tot. Primer a l'Uruguai i després cap a Europa, a França. Doncs va passar una cosa insòlita. Era un home que treballava sempre amb Fuji. Per conviccions ideològiques. Perquè Kodak era nord-americana i tenia vetat el règim de Fidel Castro a Cuba. Per això no utilitzava pel·lícula Eastmancolor, i sí la Fujicolor, perquè la Fuji no tenia inconvenient en vendre negatiu i positiu als cubans. Quan van restaurar el iot *Granma*, Ricardo Aronovich hi va contribuir amb diners com a padrí, i hi va ser, amb el Fidel, quan el van inaugurar com a símbol de la revolució cubana. Tot això dit per ell. Un home molt polititzat.

Hi van haver pressions de Kodak, també a mi, perquè utilitzés el seu negatiu a *Yo puta*, de la directora i actriu valenciana María Lidón, i del productor José Magán, per qui jo ja havia etalonat una altra pel·lícula l'any 2001, *Stranded*, també fotografiada per Ricardo Aronovich. A *Yo puta*, hi havia una seqüència en l'habitació d'un *meublè* o d'una mena de casa de barrets, en fi, d'una empresa del sexe. I el Ricardo Aronovich em diu:

—Mira, ¿sabes qué? Voy a rodar aquel interior con Eastman y con Fuji. La mitad con Eastman y la otra mitad con Fuji, los dos negativos en la misma secuencia.

Això et posa els cabells de punta, perquè, et dius, aquí què passarà? Efectivament, va rodar-ho d'aquella manera, meitat i meitat. Vaig fer unes lectures [al densitòmetre] del negatiu, i resultaven molt igualades. Quan s'anava a fer la còpia, ja quedava clar com era el muntatge a l'habitació, amb els dos personatges, l'entrada, la sortida... i els plans amb els dos materials. No ho hauria dit mai: les dues lectures eren iguals! Ho vaig anar a ensenyar al Ramon [Martos] pare.

—Mira, Ramón! Hasta aquí Eastman, i de aquí al final Fuji, en la misma secuencia. ¡Y con las mismas lecturas! Lo cual quiere decir que, si están bien calibradas las luces y todo lo que haga falta, se pueden etalonar igual.

⁶⁵ *Stranded* (Náufragos), dir. María Lidón Ibáñez (Luna), fot. Ricardo Aronovich, color, 2001.

⁶⁶ *Yo puta*, dir. María Lidón Ibáñez (Luna), fot. Ricardo Aronovich, color, 2004.

45

26^a HISTÒRIA: Positiu Gevacolor



Procediment Gevacolor als anys 50

27^a HISTÒRIA: Ray-Ban

Una de còmica. Al laboratori Polisistem⁶⁷ el Josep [Vilafranca] un dia va acceptar fer spots publicitaris. Amb dificultats, perquè no teníem el sistema de so adequat. Bé, en vam fer un i arriba el dia de veure les còpies. Ve l'interessat, el productor, i visionem l'spot. Un plano del què s'anunciava, amb un cel estrellat i uns objectes que anaven volant per allà. I el paio veu allò i diu:

—Ui, que fosc!

Passem una altra de les còpies i novament es queixa:

—Ui, que fosc! Això no pot ser, tant fosc!

Jo per mi pensava, "Josep, li ho dius? Li ho dius tu o li ho dic jo? Jo no tinc perquè aguantar que em digui que això és fosc!" Fins que no vaig poder més. Tanco el projector i ja passant del Josep, que era l'amo, li dic:

—Escolti'm, procuri veure això sense les ulleres de sol que porta vostè! A veure si sense les Ray-Ban ho troba bé.

—Ah!

I es treu aquelles ulleres de sol, de vidre fosc que fa mirall. I torno a passar l'spot.

—Ah! Això ja és una altra cosa! No?

—No. Això és el mateix, però vist amb els ulls, no amb les ulleres Ray-Ban que vostè porta!

El Josep es sentia fins i tot violent.

—Sí, està clar, és veritat!

Ja ho va veure bé. Després de treure's les Ray-Ban...



⁶⁷ Polisistem, laboratori fotoquímic situat al carrer de la Riera Basté, 52, a Sant Boi del Llobregat, es dedicava especialment al tiratge i revelat de diapositives (filmines), còpies de Super 8, i també treballs de restauració, en Blanc i Negre i color. El propietari de Polisistem era Josep Vilafranca (mor el maig de 2019).

28^a HISTÒRIA: Marisa Mell, actriu. Mark Damon, productor



Marisa Mell



Mark Damon

El Vicenç [Martínez] un dia em diu que a les tres de la tarda vindran a veure el copió d'una pel·lícula (ara no recordo el títol) que s'estava rodant a Barcelona, el seu director i productor, **Mark Damon**, un nord-americà, i l'actriu **Marisa Mell** (desgraciadament per ella, ja morta, segons vaig llegir ja fa uns quants anys⁶⁸).

Es tractava d'un plano d'aquella actriu masturbant-se, al llit, però tapada amb un llençol. Bé. Arriben al laboratori, el Vicenç els rep, i arrenquem la projecció. Ells estaven a la primera fila, i el Vicenç i jo érem a la del darrere de tot. Venien a veure solament aquella seqüència. Al cap d'una estona ella li diu al director:

—Si aquesta escena dura massa, aquests d'aquí al darrere **ens esquitxaran!**

El Vicenç, que ho va entendre perfectament, em va comentar, en veu alta:

—Està preocupada perquè els esquitxarem!

I tots ens vam posar a riure. Crec que rient, rient, el Vicenç, al sortir, els va dir:

—Res. No ha passat res, eh?

—(T. Pladevall) **El Vicenç? Tan seriós com semblava!**

Tenia sentit de l'humor, i sabia contestar el que convenia a aquesta gent que venien a dir tonteries.

⁶⁸ De càncer, a Àustria, l'any 1992.

29^a HISTÒRIA: Camisa-Lily



Lily d'Agfa



Lily de l'Àngel Santacreu

Va ser a Image Film. Estava etalonant un curtmetratge, amb un xicot jove, de la darrera generació. No recordo ni el seu nom ni el títol del curt (potser millor...). Insistia en que un camp tingués un to verd, verd mar deia, però el ramat que hi pasturava, amb ovelles amb el pel brut, ja a punt de ser pelada la llana, havia de ser groc. Es va posar tan pesat, pobre noi, tampoc el podia jutjar, que el dia següent em vaig posar una **camisa**, que encara tinc, amb unes ratlles de tot una gamma de colors. Quan va començar a divagar sobre el color blau del plano, em trec la camisa, encenc el llum i li dic:

–Escull el color que vols.

–Doncs... com aquest (assenyalant una ratlla de color blau).

Ja anàvem bé. Em vaig posar la camisa de colors expressament perquè sinó no ens en sortíem. A més, com podies combinar per un cantó un prat amb un verd mar, que és un verd acianat, amb un groc brut en les ovelles? Gràcies a la camisa finalment ens en vam sortir.

Encara la tinc, aquesta camisa, eh? Té tot una gamma de colors.

–(T. Pladevall) És com una Lily⁶⁹...

Fa un munt d'anys que la tinc i no l'he llençada per això.

⁶⁹ En argot cinematogràfic, per una carta de colors, utilitzada com a referent de colors i/o de grisos.



Anita Ekberg i Marcello Mastroianni



Anita Ekberg



Federico Fellini

Era a Fotofilm, un dia baixo a repàs i li pregunto a la Piti [la repassadora Piedad Carretero]:

–Què fa aquí això?

Eren unes llaunes amb una còpia de *La dolce vita*⁷⁰. A l'època franquista aquesta pel·lícula a Espanya estava **prohibida**.

–Em sembla que se la passen aquesta nit– em digué la Piti.

–Ah! És que en farem còpies aquí, d'aquesta pel·lícula?

–Jo no ho sé.

Com anàvem a fer-ne còpies, si érem a principis dels anys setanta! Ho pregunto a l'operador de cabina (que després treballaria a la Fox).

–Sí, aquesta nit es projectarà. A les dotze. M'han dit que ve gent important.

Al dia següent encara hi havia la còpia a repàs. M'hauria agradat veure'n ni que fos un rotllo, de *La dolce vita*. Però no ho vaig fer per no comprometre les repassadores. Del que sí que em vaig adonar, mirant de reüll mentre donaven la volta als rotllos com era habitual després d'haver estat projectats, era que es tractava d'una pel·lícula en Blanc i Negre, si més no la còpia era en B/N⁷¹.

La nit anterior l'havien vingut a veure, a la sala de dalt, personatges molt importants de la política barcelonina i de l'Església local. Jo no ho vaig viure, però és el que em va dir l'operador de cabina.

⁷⁰ *La dolce vita*, dir. Federico Fellini, fot. Otello Martelli, B/N, Totalscope 2.35:1, 1960.

⁷¹ En aquella època d'alguns negatius en color se'n tiraven còpies en B/N, perquè el positiu en color era molt més car que el de B/N. Inclús alguns contratipus de negatius en color es tiraven en B/N per raons purament econòmiques. Fins que, cap a finals dels anys 80, va passar al revés, i el B/N, que porta molta plata, va resultar més car que el color.

31^a HISTÒRIA: Color Reversal Intermediate



Màquina de revelar negatiu color



Revisió manual d'un negatiu de 35 mm

Una de les coses que acostumava a fer, abans de tirar un interpositiu o còpies, era mirar el negatiu o l'internegatiu. Un dia vaig donar un cop d'ull a un internegatiu per veure quina pinta tenia. Caram, era fosquíssim. Amb un color marró estrany, raríssim. Vaig avisar el Ramon [Martos, el pare], llavors director tècnic de Fotofilm. I li vaig dir:

—*Ésto es un desastre, mira que color más raro, yo no sé que va a salir. Mira, mira.*

—*Tienes razón. Bueno, vamos a ver que pasa.*

Ho etalonom al "televisor"⁷². I pregunto:

—*¿Qué? ¿Como ha dado?*

—*Ah, bien. Muy bien.*

Però el "televisor" no era gaire fiable. Passo a tirar arrencades. Vaig haver d'etalonar, igual que per un negatiu original, perquè els internegatius no venien etalonats. I veig que, caram, allò tenia un bon aspecte impressionant. I me'n vaig corrents a veure el Ramon.

—*Ramon, jeso tiene una gran calidad!*

—*Avísame cuando tengas los rollos.*

Era una pel·lícula "de l'Oeste". Rectifico les arrencades i fem la còpia. Quina meravella! Sortien unes estampides, millor dit, uns moviments de ramats de vaques, a l'Oest, amb una polseguera que quasi et feia tossir. Una pols amb una qualitat extraordinària! El Ramon tampoc no havia vist mai uns resultats tant bons d'un internegatiu amb una pinta tant lletja. Com d'un negatiu original. Una còpia d'una qualitat boníssima.

Vam anar a veure el Daniel [Aragonès], que a l'explicar-li el cas es va posar a riure sornaguerament.

—Je, je, je (no parava de riure). Je, je. A veure, ensenyi'm l'internegatiu.

Anem a la secció de muntatge. Es posa els guants i es mira la pel·lícula, i ens diu:

—Es que això és un **CRI**⁷³.

—Què és un CRI?— li pregunta el Ramon.

—És un sistema nou per fer internegatius. Potser el posarem aquí.

—Ja el pot posar, ja.

—Bé, això requereix una nova màquina de revelar reversible. Als Estats Units és un procés que ja s'està fent servir, amb una sola pel·lícula per passar del negatiu original a l'internegatiu, en una sola generació, sense utilitzar l'actual sistema de pas per interpositiu per arribar a l'internegatiu, amb pel·lícula Intermediate força deficient, o amb una sola generació amb un Ektachrome⁷⁴.

Va ser el primer contacte, extraordinari, amb el CRI. Després ja es va muntar a Fotofilm la màquina pel·lícula reversible. I es va fer CRI a partir de negatius de 35, de 16 per Super 8, de 16 a 35. Va ser un salt qualitatiu importantíssim.

—(T. Pladevall) Però no va durar gaires anys...

⁷² L'analitzador de color.

⁷³ CRI, sigles de la pel·lícula Eastman Color Reversal Intermediate 5249 (35 mm)/ 7249 (16 mm), que es començà a fabricar l'any 1986 i es revelava en el procés reversible CRI-1.

⁷⁴ Excepcionalment arribaven des de laboratoris estrangers internegatius directes, contratipats del negatiu original en una sola generació, utilitzant pel·lícula reversible Ektachrome. Tant el seu aspecte visual com el de les còpies obtingudes, era molt deficient.

Efectivament. Perquè a Kodak es van espavilar per treure una nova pel·lícula Intermediate, per millorar els interpositius i internegatius. El CRI no deixava de ser una pel·lícula reversible molt cara i amb un processat també car, en una màquina que solament es dedicava a aquest procés, amb poca rendibilitat. Era un procediment que es feia pagar.

Posteriorment he llegit que un director nord-americà es va queixar de la mala qualitat dels colorants dels negatius i de l'Intermediate de l'època.

–(T. Pladevall) Va ser Martin Scorsese, interpellant a Kodak per la poca estabilitat dels colorants utilitzats en les emulsions cinematogràfiques.

Va redactar una carta⁷⁵, extensiva a tota la gent del cinema, en la que demanava a Kodak que investigués per millorar els colorants, perquè no podia ser que en els negatius i internegatius es perdés part del color en molt pocs anys. Allò va fer mal, eh?

Kodak es va espavilar i va treure negatius més bons.

Amb el Ramon, respecte el descobriment del CRI, vam lamentar que no haguéssim tingut informació de l'existència d'aquest Intermediate reversible per part del Daniel. Ens va fer patir, perquè després la sorpresa va ser total. Hi havia coses que en Daniel Aragonès se les guardava per ell.

⁷⁵ L'any 1980, el director Martin Scorsese dirigeix aquesta carta oberta a Kodak i a 700 directors, productors i directors de fotografia, denunciant que per especulació econòmica Kodak, aprofitant-se de la seva forta implantació mundial, "traeix" la indústria cinematogràfica utilitzant colorants que s'esvaeixen massa ràpidament, posant en perill la producció passada i la del moment. Des de Kodak responen que es normal que els colorants s'esvaeixin, però prometen estudiar-ho. També les condicions de conservació (sobretot la temperatura i la humitat) alteraran més o menys la intensitat dels colorants. L'any 1982 es produirà una millora important en l'estabilitat del color en les emulsions Eastmancolor, sobretot en les negatives i les Intermediate.

32^a HISTÒRIA: Arthur Kaps, realitzador de televisió. Còpies vermelles



Arthur Kaps a TVE



Arthur Kaps amb Herta Frankel

Una vegada vaig etalonar un documental en 35 mm titulat *Museo del Prado*. El director era Arthur Kaps⁷⁶, que ens va avisar que vindria tal dia a les 7 del matí a veure la còpia per emportar-se-la cap a la televisió alemanya. Uns dies abans ens havia arribat el negatiu, de poc més de 300 metres, i el Bonet, que llavors era el director tècnic de Fotofilm, em va encarregar que l'etalonés i així ho vaig fer. No sé qui havia fet la fotografia.

El dia previst, a les 7 del matí arriba l'Arthur Kaps, i en visionar la còpia va començar la bronca.

–*¡Esto es una mierda!... ¡Esto no me sirve!...*

Tota la bronca era pel Bonet, el responsable com a jefe, però clar, també anava per mi, que havia fet la feina.

–*¡¿Pero vosotros no sabéis que para la televisión se deben hacer las copias⁷⁷ más rojas?! Que ésto no sirve, ...se va a ver casi Blanco y Negro, desecho. ¡De aquí a una hora quiero una nueva copia!*

Jo li vaig posar un 10 de Cian, i el Bonet un 15 de prefiltre, perquè quedés tot ben vermell. I li va agradar, va quedar bé.

Durant un temps havíem de fer les còpies per a la televisió més vermelles -sobretot per les televisions estrangeres que eren molt primmirades- respecte el que etalonàvem per una pantalla de cine.

L'Arthur Kaps, de mala bava en tenia, eh? Ara bé, en sabia molt. Era un home molt respectat.

–(T. Pladevall) *Quin any era?...*

Devia ser a principis dels setanta...

⁷⁶ Arthur Kaps (Viena, 1912 - Barcelona, 1974), director teatral i realitzador de televisió austríac, establert a Espanya des de principis de la dècada dels anys quaranta. Des dels inicis de TVE hi dirigeix espectacles de varietats i d'entreteniment molt ben acceptats per l'audiència.

⁷⁷ En la primera època de la televisió en color, els telecines s'efectuaven exclusivament a partir de còpies, no es feien del negatiu.

33^a HISTÒRIA: Positiu Fujicolor



Etiqueta per còpies d'exhibició

A Fotofilm em diuen que uns japonesos que estan rodant per Espanya vindran a Barcelona, i que els hauré d'etalonar el copió. Venen i roden uns 300 metres de prova amb els tres diferents negatius: Fuji, Geva (Agfa Gevaert) i Kodak; de tots els planos de la prova, una presa igual de cada material. I ens porten al laboratori 600 metres de positiu **Fuji (Fujicolor)**. Ni el negatiu ni el positiu Fuji no els havíem vist mai aquí. S'estava fent l'autopista de Martorell, cap a Vilafranca. I els japonesos van rodar un dels planos de prova en una zona en que estaven posant quitrà als laterals perquè la muntanyeta no tingués desprendiments sobre l'autopista. Per protegir-se, els operaris portaven una bossa de plàstic sobre el cap, amb dos foradets per respirar.

Es van muntar els tres negatius de la prova, i els vaig etalonar per tenir un copió amb Fuji en que els tres materials s'assemblassin al màxim. Ho vam veure primer el Ramon [Martos] i jo, i llavors va baixar el Daniel [Aragonès]. La primera sorpresa va ser que entre els negatius Eastman i Fuji no ha havia cap diferència notable. Estàvem acostumats a comparar el Kodak amb l'Agfa, i hi havia molta diferència, perquè el Geva era molt diferent, tan en negatiu com en positiu; el copió Geva donava ala de mosca de color verd, que al corregir-lo podia anar cap a magenta.

Un dia venen els japonesos a veure copió. I quan surten els planos amb els operaris de l'autopista enquitranant les voreres perquè amb la pluja no es descarnessin, tots es posen a riure, al veure les bosses de plàstic que els protegien la cara inflar-se i desinflar-se amb la respiració, i també amb bosses de plàstic a les mans, lligades amb cordills. Totalment africà. Es van fotre un fart de riure. A mi em va empenyar, però era el que hi havia, allò era Espanya. Ho comentava amb el Vicenç:

—Aquests païos se'n estan enfotent d'aquest país. Quina imatge estem donant...

Amb el copió ja preparat a repàs, els vaig acompanyar a les oficines perquè l'anaven a pagar i ja s'ho emportaven tot plegat, amb el negatiu i alguns sobrants de positiu. Van comentar que ho trobaven molt car. Llavors marxaven cap a Madrid. Sembla que van intentar que Fotofilm comprés positiu Fuji, però Kodak manava i hi havien compromisos. Però més endavant entrava un milió de metres de Fuji cada any, i quan s'acabava calia esperar l'any següent. Fins que la situació es va normalitzar, tot i el poder de Kodak, perquè el Fuji era igual de bo, ja des del principi.

34^a HISTÒRIA: **Ciril Vojta**, director de fotografia



Ciril Vojta rodant les marionetes d'Herta Frankel a TVE

Herta Frankel, que era de la colla de Franz Joham i Arthur Kaps, va estar rodant per a la televisió una sèrie de marionetes, ***El país de la fantasía***. El que feia d'intermediari entre el rodatge i el laboratori era el muntador, que es deia Ramon Blázquez, un xicot amb el cabell molt ros. Van contractar un director de fotografia jugoslau. Es deia **Ciril Vojta**. No se m'oblidarà mai el seu nom! No se m'ha oblidat mai! Des del primer moment que va començar a rodar, va dir:

—Anem a buscar un encoix, un etalonatge.

Molt bé. Vam fer les proves.

—Aquest.

Anem a fer el copió.

—Potser una mica més Red?

—D'acord, una mica més Red. Un puntet. I s'ha acabat.

—Quant fa aquest etalonatge?

—Tant, tant, tant.

—Molt bé. Tots els copions amb aquest etalonatge!

Va estar rodant... no sé... un any. Tots, tots els copions del que va rodar cada dia, es feien amb aquell encoix. Eren esplèndids! Es feien amb un material de Kodak que es deia Gamma TV. Un positiu que vam demanar perquè deia que era el més adequat pel telecinat que es feia a la televisió. I sempre es tiraven aquells copions amb la mateixa llum. Quan hi havia un canvi d'estoc, es tocava per prefiltre.

—(T. Pladevall) Quin any devia ser?...

—Potser el 1969, o el 1970 ...o el 1971... o potser el 1968...

Quan es van acabar els rodatges, va venir a veure l'últim copió, i tapant-se la cara amb una mà... es va posar a plorar. Va plorar perquè... saps què passava? Ell venia a Espanya amb un permís diplomàtic, però havia de tornar allà (a la Iugoslàvia soviètica). Li havien posat una casa a Castelldefels, cotxe, col·legi per la canalla... Clar, estar en una caseta arran de mar, amb tots els medis, guanyant diners, amb les criatures perfectament a l'escola... La seva dona encantada, tota la família encantada, i al cap d'un any, aproximadament, han de marxar. Va fer passos per veure si es podia quedar, però es veu que allà van dir que no, que era un contracte diplomàtic entre dos països i que un cop acabada la feina se'n havia d'anar. I se'n va haver d'anar.

Jo per televisió he vist, després, dibuixos filmats per aquest home. Anys després. Perquè el seu nom, **Ciril Vojta**, no se m'havia oblidat, ja mai més se me'n ha anat del cap.

35^a HISTÒRIA: **José F. Aguayo**, director de fotografia. Censura



José F. Aguayo rodant amb Luis Buñuel.

Al darrera, entre els dos, l'operador de càmera José F. Aguayo (júnior)

Del **Pepe Aguayo** solament vaig etalonar una pel·lícula. No recordo el títol, però sí que era en format Techniscope. Quan la vam veure a Fotofilm vam dir:

–Ui! Aquesta no passarà censura.

Érem força sensibles a aquestes coses, perquè ja coneixíem el tema de la censura. Efectivament, la van censurar tota. Sí que em consta que la van estrenar a França.

–(T. Pladevall) Quin any era?

–Devia ser el 1970 o el 1971.

36^a HISTÒRIA: J.A. Pérez-Giner, productor. *La Araucana*



Josep-Antoni Pérez Giner Cartell



Vaig etalonar *La Araucana*⁷⁸, del productor [Josep-Antoni] Pérez-Giner. Fa poc, en llegir una notícia seva, li vaig enviar un correu electrònic recordant-li que li havia etalonat aquesta pel·lícula. És⁷⁹ un home molt amè i molt amable, un productor dels que deixa fer, sense ficar-se en la feina de ningú del laboratori. *La Araucana* va ser fotografiada per **Mario Pacheco**, que va venir a Fotofilm. Era un director de fotografia molt dialogant, amb molt bona tècnica, perquè recordo plans molt macos.

Se'n varen fer moltes còpies. Rodada en Techniscope, em deien que en algun plano es perdia foc, sobretot perquè hi havia mancances d'il·luminació.

–(T. Pladevall) Segurament es perdia profunditat de camp per diafragmes molt oberts.

–Sí, no es posava gaire llum. Això ja depenia dels pressupostos, tot i que crec que aquesta tenia un bon pressupost. Hi havia una diferència important respecte altres pel·lícules que també es rodaven en Techniscope, per exemple, *de l'Oeste* i *spaguetti-westerns*.

La Araucana era una pel·lícula històrica interessant, que potser s'ajustava més als moments que vivíem que als moments històrics reals. Recordo que tractava de la travessa d'uns espeleòlegs espanyols per la Cordillera dels Andes, on es trobaven tribus índies, que quan sortia algun petit despullat va patir la **censura**. Per la història del cinema al país, aquells anys, hauria estat extraordinàriament interessant que s'haguessin conservat els talls de censura, que eren moltíssims, perquè sempre hi havia coses a censurar, a les pel·lícules d'aquí i a les de fora. De *Los pianos mecánicos* en vam fer quatre versions, si es que no n'hi havia alguna més, per la subtileza de que a França deixaven passar una cosa que a Itàlia, per la influència absoluta del Vaticà, segons em van explicar, no podia passar. I als Estats Units una altra censura. I a cada país la seva, però aquí tenia característiques molt especials.

⁷⁸ *La Araucana*, dir. Julio Coll, fot. Mario Pacheco, Techniscope, Technicolor, 1971. Producció José Antonio Pérez-Giner.

⁷⁹ Malauradament en Pérez-Giner va morir el 13 d'abril de 1918.

37^a HISTÒRIA: Etalonadores



Eines de l'ofici: joc de filtres i projector per rectificar l'etalonatge de primeres còpies

Quan vaig començar a etalonar, en alguna cosa em va donar un cop de mà el [Joan] Requena. Però de fet la meva primera mestra va ser una molt bona etalonadora de color a Fotofilm, la Tere Agramunt, tu la vas conèixer? Jo vaig entrar a etalonar perquè ella se n'anava a Televisió Espanyola de muntadora, l'any 1969.

—(T. Pladevall) L'any que vaig entrar a estudiar a la EOC, encara no coneixia el laboratori.

Potser vas conèixer a la Lolita Serrano, que també era veterana. Crec que després va muntar una tenda de vestuari per cine i teatre, no l'he vista més.

—(T. Pladevall) Tampoc no la vaig conèixer. Però és curiós que en aquells anys ja hi haguessin dones etalonant, no?

Al Daniel [Aragonès] li va semblar que per l'etalonatge les dones valien més que els homes. Això va durar molts anys. Quan jo vaig anar a fer el servei militar, hi havia un químic que tu coneixes tant de Fotofilm com d'Image Film, en Manel Reyes, que en aquell moment se'l va proposar per anar a etalonatge, possiblement en substitució de la Lolín Pitarch, que va marxar al casar-se amb el Vicenç Martínez. El Daniel s'hi oposava.

—Que no, que no, que ho han de fer dones!

Com que el Vicenç hi va lluitar molt, i suposo que en Manel Treig també, en Manel Reyes va passar un temps a etalonatge, però finalment el Daniel el va fer tornar a química.

Sort que llavors jo estava fent el servei militar, sinó m'hauria passat la mateixa història. En aquell moment només volia dones, a etalonatge. Hi havia la Tere Llagostera, també. Els primers en trencar finalment aquella tendència vàrem ser el Jaume Albet, que es va dedicar al 16 mm, que no se li donava massa importància, i jo. Van ser coses d'aquell moment.

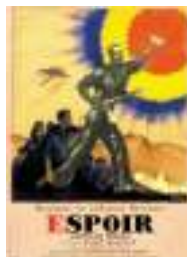
38ª HISTÒRIA: Conrado Laparra, Manel Reyes, Victoriano Comajuan, Rosendo de Riquer, Sergio Martínez. Tècnics de laboratori



Manel Reyes i Tomàs Pladevall



Rosendo de Riquer



Cartell



Rosendo de Riquer rodant *L'espoir*



Fotograma de *L'espoir*



Rodatge de *L'espoir*



Laboratori de química a Image Film

Quan vaig tornar de la mili vaig estar a la [màquina] Techniscope. Fèiem dos tornos: de les set del matí a les set de la tarda, i de les set de la tarda a les set del matí. Cada quinze canviàvem de torn de dia o de nit. A la Techniscope a l'estiu hi feia molta calor, era molt dur. Amb Jesús Martí, l'altre positivador, havíem demanat aire condicionat però el Daniel [Aragonès] deia que ell no en tenia al seu despatx, i ens ensenyava l'esquena mullada:

—Mireu. Veieu?

I a més la pudor del Clorotene [Tricloroetano]. Al que jo vaig substituir perquè va passar a ser l'encarregat del 16 mm i després va anar a Riera, un home molt franc, de Lleida, en **Conrado Laparra**, de nit treballava en calçotets.

—(T. Pladevall, rient) Ja, ja, ja.

Sí, sí. En calçotets. De nit, eh? I de dia, ara que hi penso, es posava un banyador. I un dia que el Daniel li va cridar l'atenció li va dir que si no li posava aire condicionat no s'hi podia estar, per la calor i la olor. I quan t'havies de tancar en un quartet per empalmar els rotllos, encara era més dramàtic. A Fotofilm la calor va ser un problema durant molts anys. Als quartos de positivar hi havia aire del carrer, però no aire fred.

En **Vicenç Martínez**, que tenia molt interès en que jo passés a etalonatge, mentre que el Daniel volia que jo passés a Titra, que era una secció de subtitulat. Llavors jo m'acabava de casar. I un dia en Vicenç Martínez puja i em diu:

—Àngel, el somni s'ha acomplert.

Jo em vaig quedar sorprès, i li vaig preguntar:

—Què passa?

—Passes a etalonatge!

—Que bé, perfecte!

En Reyes va passar a la [secció] química. Ja sempre hi va treballar de químic, tant a Fotofilm com després a Image Film. Primer amb en Comajuan, i després ja com a cap de secció. En **Manel Reyes** és molt bona persona, un home amb qui s'hi pot parlar de tot. També vull fer un homenatge a en **Victoriano Comajuan**: era un savi de la química, sempre pendent de les meves cuites. Si creies que hi podia haver algun problema amb els banys, amb ells dos mai no hi van haver inconvenients, perquè o ells ja ho havien detectat, i tu et quedaves tranquil, o anaven a buscar què passava i tu quedaves bé perquè efectivament havien trobat algun problema.

Parlant de químiques, voldria fer un homenatge a **Rosendo de Riquer**, de qui vaig aprendre moltes coses. Va muntar tot el sistema de filtres de Fotofilm, no amb els de Kodak, sinó amb filtres fabricats al laboratori; en combinació amb els químics, va fer tot una sèrie de filtres per les màquines de positivar. La coloració la feien en Comajuan i en Reyes, a la secció química, i els

filtres tenien una gran estabilitat. Tu agafaves un 10 de Cian, i en els filtres del laboratori es mantenia molt millor l'estabilitat que entre filtres de la Kodak. Encara en tinc un joc. Ho feien per raons econòmiques, però eren més equilibrats que els de Kodak (molt cars) i no es descolorien.

Rosendo de Riquer va resoldre un problema important, d'un tema que no era de la meua competència però ho vaig sentir a dir. Havien sortit uns rotllos de negatiu de 16 mm, més de 1.000 metres, una barbaritat, tots blavosos. El Ramon i el fill del Daniel discutien què podia ser. Quan li vaig preguntar què podia ser, en Riquer em va dir:

—Això és que el pH del fixador devia estar malament. Mira, agafa un trosset d'aquest negatiu, l'aguantes un minut dins el bany fixador, i veuràs com el color queda normal.

Vaig demanar un trosset del negatiu, i me'n vaig anar a la part fora del quarto fosc de la màquina de revelar, on hi ha el bany fixador. Vaig posar-hi uns quants fotogrames, i al cap d'un temps, ostres!, havia desaparegut la dominant blava. Me'n vaig anar a veure el Ramon:

—Això és el negatiu blavós, i aquest altre tros l'he tornat a posar en el fixador i s'ha arreglat.

—*¡Ostras, qué bien! ¿Y como lo has sabido?*

—Perquè m'ho ha explicat en Riquer.

Li ho vam anar a dir al Daniel, que després el va fer felicitar a través nostre, perquè ell directament no ho va fer, el punyetero. Es van tornar a passar tots aquells rotllos per la màquina i es va solucionar el problema.

Recordo que en Riquer, una excel·lentíssima persona, quan li ho vaig explicar em va dir:

—No els ho has dit, no?, que això t'ho he explicat jo?

—És clar que sí! I tant! Em faria vergonya no haver-ho dit.

I va quedar molt content i satisfet per aquell reconeixement. De Rosendo de Riquer jo vaig aprendre moltes coses. Durant la guerra civil havia estat al rodatge de *L'espoir*⁸⁰ [Sierra de Teruel] amb **André Malraux**, que va ser ministre de l'Interior a França, i després ministre de Cultura. Va passar la guerra civil treballant d'aquesta manera i no li va agafar gaires coses de camps de concentració, ni batalles. Era un amant de les Rambles, sempre havia somniat tenir un pis a les Rambles. Vivia en una caseta de planta baixa, al darrere de la plaça Lesseps, no tenien fills i guardava un munt de llibres, era parent del Riquer intel·lectual. Em va explicar que havia viscut a Madrid i que hi estava molt bé. Treballava en un laboratori, d'uns francesos o americans, no recordo. Va tenir una opció de venda i ell ràpidament va trucar en Daniel Aragonès i a raó d'això Fotofilm va comprar aquell laboratori i vam tenir representació a Madrid. Quan jo vaig marxar de Fotofilm en Riquer devia tenir més 70 anys i encara l'hi vaig deixar fent els horaris que ell volia.

No voldria oblidar el revelador de negatiu i positiu, B/N i color, que hi havia a Fotofilm, el **Sergio Martínez**. Tenia una gran tècnica i un coneixement extraordinari de tot el procés. Si hi havia algun problema de càmera que afectés el negatiu, i que apareixia en el telecine al fer el copió en vídeo, el Sergio d'un cop d'ull al negatiu, i al visionat del telecine si convenia, detectava el tipus de defecte i immediatament s'avisava el director de fotografia per informar-lo. Era fantàstic, no he conegut ningú tant expert com ell.

La veritat és que jo guardo molt bon record de tota la gent que he tractat al laboratori. Potser és el que vull guardar... ja m'està bé. Però jo no recordo haver-me malcarat mai amb ningú. Vaja, petites històries que hi poden haver... res important. La gent del cine és molt intel·ligent, sempre ho dic i ho repetiré sempre. Un tonto no s'hi pot posar. Són especials i molt intel·ligents, sinó aquest ofici no es pot fer, en cap de les seves facetes. Saben entendre en tot moment en la circumstància en que es troben. Igualment un etalonador ho ha de saber, evidentment. Has de saber amb qui tractes, i de què tractes. Això facilita la feina. Si tu t'identifiques amb aquesta gent, a poc a poc ells també s'identifiquen amb tu. A la que veuen que estàs en l'ona del que ells pretenen, s'estableix una confiança, sobretot perquè es veuen els resultats en la pantalla, i tot són flors i violes.

⁸⁰ *L'espoir* (Sierra de Teruel), André Malraux & Boris Peskine, fot. Louis Page, B/N, 1939. Rodada la major part a Espanya, fins que l'avanç de les tropes franquistes l'any 1939 obliga a acabar-la a França, a París. El segon i tercer operadors de càmera són Manuel Berenguer i Jaume Piquer. Amb l'ocupació nazi de París, les còpies són destruïdes, però una llauna amb el títol canviat (*Man's Hope*) fa que es salvi al laboratori de la Pathé a París.

39ª HISTÒRIA: Joan Amorós, director de fotografia. Leiques



Joan Amorós (Juanito Amorós)

–(T. Pladevall) Hi havies etalonat, amb el Juanito Amorós⁸¹?

Amb l'Amorós havia fet anuncis [publicitat]. Fa uns anys el vaig saludar en una convenció de la Kodak a Segovia. I em va donar un negatiu (una leica⁸²) per revelar. Això també ho fèiem, al laboratori. Posaven una cua de pel·lícula en un xassís de fotografia i l'impressionaven, gairebé sempre sense filtre⁸³. Recordo que vaig portar la leica a revelar al laboratori, quan vaig tornar de Segovia. I després la vam enviar a l'Amorós, a Madrid.

–(T. Pladevall) Era habitual que la gent del laboratori utilitzés leiques?

Sí, perquè teníem negatiu a l'abast, s'estalviaven haver de comprar carrets fotogràfics. Però com que no utilitzaven filtre (en exteriors), les havies de corregir per etalonatge. Havíem fet infinitat de diapositives, així. De tota manera, si el negatiu està ben equilibrat de color, hi ha més marge per etalonar i la qualitat del positiu és superior.

–(T. Pladevall) Jo també tinc aquesta teoria. Tota la informació que ja porti el negatiu, facilitarà el tiratge i permetrà més latitud a l'etalonatge.

És teoria i és pràctica. Com més equilibrat el negatiu, millor qualitat tindrà la còpia.

⁸¹ Joan Amorós (Barcelona 1936 – Madrid 2016), director de fotografia de l'avanguardia de la moderna fotografia europea a Barcelona, molt apreciat en la producció d'spots publicitaris i per alguns dels directors de l'Escola de Barcelona, com Jacinto Esteva i Vicente Aranda. Sobretot a partir dels anys vuitanta comença a treballar molt amb directors de Madrid, on hi va a viure, i hi roda fins a retirar-se a la meitat de la primera dècada dels anys 2000. Anomenat Juanito en els mitjans professionals, en els crèdits dels films que va rodar hi figura com a Juan, i en el dilema Barcelona-Madrid quan es va fundar una única associació espanyola de directors de fotografia, la AEC, ell deia que es decantava per un punt intermedi, que es considerava de Saragossa.

⁸² En l'argot dels laboratoris cinematogràfics de Barcelona i Madrid, una leica consistia en un fragment d'un metre i mig de pel·lícula, generalment extret d'una cua de sobrants de rotllo, bobinat a les fosques en un xassís o carret fotogràfic. La leica permetia impressionar en una càmera fotogràfica leica (va ser la primera en utilitzar carrets de 35 mm i una relació de quadre 2:3, 24 x 36 mm o pas universal) una sèrie d'unes 34 fotografies, que es revelaven en la màquina contínua com qualsevol altre material filmic. Es podien positivar amb els processos habituals, inclòs un etalonatge generalment a una sola llum, o per canvis amb un mínim de quatre quadres de 24 x 36 mm per cada canvi. Les leiques s'utilitzaven principalment, per part de gent dels equips de càmera i personal dels laboratoris, com a carrets fotogràfics amb fins familiars, positivant el negatiu sobre paper fotogràfic o muntant el corresponent fotograma de copió en un marquet de diapositiva. També podia ser utilitzat pels directors de fotografia per les seves proves de fotogènia, localitzacions, etc, amb l'avantatge d'economitzar en pel·lícula i processats de laboratori, i de disposar de referències fàcilment visionables en un projector de diapositives de pas universal. (T. Pladevall) Jo penso dipositar, potser l'any 2020, a les neveres de l'Arxiu de la Filmoteca de Catalunya, a disposició de qui la vulgui consultar, una col·lecció de més de 9 000 marquets de diapositiva. Amb fotogrames retallats de proves fetes amb pel·lícula en càmeres cinematogràfiques, o en leiques impressionades amb càmeres fotogràfiques. Aproximadament la meitat, les estic escanejant per afegir-les a la resta de documents analògics i digitals, de les produccions tant de llargmetratge com de curts que he fotografiat; documentació dipositada a la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya a l'abast de qui demani accedir-hi.

⁸³ Fins l'any 1989, les emulsions cinematogràfiques modernes eren equilibrades per la llum de tungstè de 3 200 K. En exteriors dia s'acostumava a utilitzar un filtre 85 o similar, molt càlid, per reduir a l'entorn dels 3 200 K la relativament elevada temperatura de color diurna. Si en exteriors dia no es posava aquest filtre en càmera, s'intentava reduir l'excés de dominants fredes amb un etalonatge que les compensés.

40^a HISTÒRIA: Enric Daví, director de fotografia. *Jaizkibel*



Cartell



Telecine URSA

La pel·lícula *Jaizkibel*⁸⁴ (nom de la muntanya basca més alta), la produïa i dirigia l'Ibon Comerzana, realment un noi d'aquests especials. Havia treballat en una empresa americana que feia anàlisi d'empreses i coses d'aquestes.

—(T. Pladevall) Devia fer auditories...

A l'Andersen, em sembla que treballava. Ell estava molt bé econòmicament, i ho va deixar tot. Per dedicar-se al cine.

Amb aquest noi vaig fer *Jaizkibel*, la seva primera pel·lícula. L'Enric Daví va ser el director de fotografia, una altra bona persona. Al començar em va dir si uns plans que anava a rodar volia que els filtrés o que els compensés durant l'etalonatge

Jo li vaig dir:

—Filtra el blau.

Perquè tot el que estigui al negatiu es perfecció per l'etalonatge. Si no filtres el blau, l'únic que faràs etalonant serà embrutar amb el groc. En canvi, amb un negatiu ben filtrat, la part blava serà blava i la verda serà verda i hi haurà una bona separació de color. I efectivament, ho va fer i els plans sortien sols.

Aquest noi, l'Ibon, és de molt bon tractar. Fa poc li van donar un Gaudí⁸⁵ per *Blancanieves*, on va ser el productor.

També vaig fer una pel·lícula produïda per ell, que va ser *The Birthday*, que la va rodar en color l'Unax Mendia, un director de fotografia de la nova generació que ara ja està aposentat... tinc molt bon tracte amb ell. He intentat trucar-lo per un documental que va fer però no hi ha forma que em contesti, potser ja no té el mateix telèfon.

—(T. Pladevall) Per cert, l'Enric Daví va deixar el seu ofici fa pocs anys per qüestions econòmiques. Em va dir "ho deixo, torno a fer de xofer de furgonetes", per la família, en un moment de crisi. Amb la seva dona, l'Elisenda Cardona, ajudant de càmera, s'ho anaven alternant; quan un treballava l'altre no, per estar amb les criatures (la Muna i el Jep), però va arribar un moment que l'Enric va estar tant malament de feina que ho va haver de deixar.

—I la seva dona?

—(T. Pladevall) Suposo que l'Elisenda continua.

La setmana que vaig fer *Jaizkibel* va ser una de les setmanes més fotudes per mi pel tema de l'etalonatge. Vaig fer la primera còpia un dilluns. Des del dilluns anterior, aquells set dies vaig portar cada dia cinc rodats, que si podia m'havia de mirar alguna cosa al telecine, per si hi havia algun problema. Si no me'l comunicaven em tenien de trucar. Cada dia llegia els rodats aquells i trucava als cinc directors de fotografia amb les lectures. I a més, aquella setmana vaig fer la

⁸⁴ *Jaizkibel*, dir. Ibon Cormenzana, fot. Enric Daví, color, 2001.

⁸⁵ Trofeu de l'Acadèmia del Cinema Català, equivalent als Oscars de Hollywood, però en aquest cas representant un grup de xemenies amb aspecte de cascs de guerrers, inspirades en les que Antoni Gaudí va situar al terrat de la Pedrera, a Barcelona.

primera i la segona còpies de *Plenilunio*⁸⁶, de l'**Imanol Uribe**; la primera i la segona còpies de *A Raiz do Coração*⁸⁷, pel·lícula portuguesa d'un director de fotografia extraordinari, **Elsó Roque**, del director **Paulo Rocha** que tenia 90 i pico d'anys⁸⁸. I a més a més la primera de *Jaizkibel* amb l'**Enric Daví**. Va ser una setmana que jo vaig dir al Ramon [Martos, el pare] que si allò continuava així no podia ser. El Miguel Ángel [Girón] va dir que m'ajudessin. Això cada dia, eh! Cada dia els 5 rodatges. Ells eren allà, van quedar unes còpies d'una qualitat collonuda, tant de *A Raiz do Coração* com de *Plenilunio*, que era en Panavision. Hi van haver 5 o 6 planos d'un pont de nit a Palència, amb les llums grogues i una nena despallada que no se li veia res, només el darrere travessant el pont, perseguida per un violador. Uns planos preciosos de nit. Aquell any *Plenilunio* va ser nominada a la Millor Fotografia, i en **Kalo Berridi** va tenir l'amabilitat de trucar-me i donar-me les gràcies. Va ser tot un detall per part d'ell, que t'agrada i sobretot quan t'entregues, i especialment aquella setmana, que va ser inhumana, que no tenia d'haver passat i ja està.

A vegades una cosa porta a una altra. Tu ja ho saps això.

⁸⁶ *Plenilunio*, dir. Imanol Uribe, fot. Gonzalo (Kalo) F. Berridi, color, 1999.

⁸⁷ Estrenada l'any 2000.

⁸⁸ Paulo Rocha (Porto, Portugal, 1935–2012).



Cartell alemany

No sé si es deia *Los inmortales* (?). La protagonitzava **Ben Gazzara**, que hi actuava molt bé. Es tractava d'una mena de guerrilles amb un cop d'estat. Van censurar el que no està escrit! Al ser un negatiu de fora, el costum de la censura d'aquí era tallar planos, i si es volia es conservava muntat per algun altre país i es tornava a posar. O un cop positivada la còpia es feia la censura apart, s'empalmava el negatiu i s'enviava tal qual.

—(T. Pladevall) Sobre còpia?

Sí, a les pel·lícules espanyoles els negatius es tallaven, però aquells planos es guardaven tal com estaven. Si era per exhibir a Espanya es projectava la còpia del negatiu tallat; si era per fora d'aquells planos censurats se'n feia còpia amb so, i a repàs s'empalmaven on li corresponia en la còpia censurada, i quedava tot d'una peça.

Una de les pel·lícules bèl·liques de la segona guerra mundial, de les que a mi més m'han agradat, vaig tenir la sort de veure-la sense censura; aquí es va dir *Y Dios está con nosotros*⁸⁹. Era italiana i la va dirigir un tal **Giuliano Montaldo**. La música era de l'Ennio Morricone, no era broma. Els protagonistes eren en **Franco Nero** i **Bud Spencer** en un paper que no tenia res a veure amb la seva trajectòria mig còmica i mig seria de cinema de l'oest, de cops de puny.

Vaig fer l'etalonatge de la primera còpia. L'actor era un tal **Richard Johnson**, un anglès d'una certa edat. Passava en un camp de concentració alemany on tenien presoners a tota una sèrie de soldats i oficials anglesos. Els aliats alliberen aquell camp i es canvien les tornes, els alemanys passen a ser presoners i els anglesos els jefes del camp. El jefe de camp ara era un coronel de l'exèrcit anglès, personatge interpretat per Richard Johnson. Em vaig veure tota la còpia. Es tractava de que dos soldats de l'exèrcit alemany que reencarnaven en Bud Spencer i en Franco Nero, es diuen que què hi fan ells en aquell camp, ara com a presoners, si tampoc són alemanys sinó italians. I van a parlar amb els aliats per dir-los que es volen canviar de bàndol. Els aliats ho accepten. Però els alemanys, com a militars consideren que allò és una alta traïció. El jefe dels presoners alemanys va a parlar amb el coronel anglès, i li diu que el que han fet és alta traïció i li demana que com a soldats que són de l'exèrcit alemany els puguin fer un consell de guerra. No accepten un consell de guerra estant ells presoners. Llavors sorgeix una conversa que, en resum, planteja que tenint en compte que els militars arreu del món tots són iguals, l'honor de la seva feina està per sobre de tot: és igual un nord-americà que un rus, per sobre de tot hi ha l'honor militar.

Tot això amb uns diàlegs boníssims. Consulten a un general anglès i aquest li diu al coronel del camp que és cert que per sobre de tot està l'ofici, la classe militar, i que els hi deixi fer un consell de guerra. Lògicament, per alta traïció els condemnen a pena de mort. El jefe dels alemanys torna anar a parlar amb el cap del camp i li comunica la decisió presa: pena de mort vol

⁸⁹ *Y Dios está con nosotros* (*Gott mit uns*) (*Dio è con noi*), dir. Giuliano Montaldo, fot. Silvano Ippoliti, color, 1970.

En uns 600 o 800 metres, hi havia tots els diàlegs als despatxos entre el general anglès i l'alemany, i entre l'alemany, l'anglès i el general anglès que hi va expressament per recolzar el camp nazi. Es va censurar tot el doblatge, tot el so, de punta a punta tota la conversa. Jo vaig tenir la sort de sentir-la, i la van fer tota nova. Ja no hi havia aquell punt d'antimilitarisme que era la sensació que et donava d'estar per sobre de tot l'honor militar, sobre de tot d'estar el codi militar per sobre de tot en temps de guerra, per sobre de tot l'alta traïció d'un soldat de l'exèrcit que sigui. Van tornar a doblar per suavitzar una mica tot allò i llavors ja es van fer còpies amb un so diferent. Poques vegades, poquíssimes, quan tenia una seqüència solucionada em permetia el luxe d'escoltar el so. Perquè he sigut incapaç d'etalar i veure la pel·lícula. Jo mirava els fotogrames però mai sabia de que anava la pel·lícula que havia fet. Després, un cop jubilat, he vist per la televisió pel·lícules que jo havia fet. La primera sensació és "a veure com la veig", que jo he vist coses molt ben fetes, molt ben passades per televisió un cop descensurada. M'he permès el luxe de començar a veure de que anava. Jo sempre he dit que un etalonador que es capaç d'etalar i a més a més assabentar-se de que va el diàleg i tot, és un mal etalonador. Potser m'equivoco... És impossible, sovint, portar les dues coses. Moltes vegades tancava el so, em concentrava en les imatges, i després el repassador ja controlava el so i ho repassava tot. En el cas d'aquesta pel·lícula italiana vaig tenir l'ocasió de poder sentir-la, perquè el negatiu estava molt bé. I em vaig poder assabentar i em va fer centrar en la qüestió político-militar. I mira per on van censurar aquella conversa tant interessant. En vam fer dues còpies, la primera va anar a Madrid a censura; vaig fer la segona i Madrid va donar ordre que es parés allò perquè censura anava a fer alguna cosa. Però la recordo sempre, sempre la recordo. Potser es l'única vegada que he baixat una pel·lícula per internet; solament s'hi troba en versió italiana, però és una gran pel·lícula bèl·lica.



Fidel Castro



Carlos Pérez de Rozas y Saenz de Tejada

Hi ha uns documentals de Cuba de 16 mm per unes eleccions cubanes, perquè potser la gent no sap, o no s'han volgut assabentar, o han estat manipulats, que a Cuba es feien eleccions estant en Fidel. A diputats, comunitats o regions, o el que fos.

Em va tocar fer 12 documentals de campanya electoral amb en **Fidel Castro** de protagonista. Eren unes eleccions, o al parlament o alguna institució governamental. Hi havia discursos, seqüències d'en Fidel jugant a basquet o a beisbol, o inaugurant hospitals. Tot i estant en plena dictadura espanyola, aquestes pel·lícules es feien aquí perquè el franquisme va tenir molt bones relacions amb Fidel. Fins i tot quan hi va haver lo de les bases de coets russos hi havia dos vaixells espanyols que estaven a prop a punt de descarregar material d'alimentació i els americans els van avisar que marxessin, que no arribessin a Cuba perquè els bombardejarien. Al final es van retirar.

—(T. Pladevall) *Era molt amic del Fraga Iribarne.*

Sí, clar, perquè tots dos eren gallecs. Apart de que fos amic d'en Fraga, en Franco sempre va respectar en Fidel.

—(T. Pladevall) *Els documentals els feien aquí oficialment, o d'amagat?*

No, no, no. Eren encàrrecs que feia el govern cubà. Perquè en aquell moment potser no tenien un laboratori adequat de 16 mm i van fer aquí no sé quantes còpies de cada documental.

Quan aquell home parlava enganxava. Va començar a córrer la veu pel laboratori i va començar a baixar gent a la projecció. Hi havia aplaudiments, a la projecció de 16 al costat de la de 35 [mm].

—(T. Pladevall) *Una sala petita.*

Drets aplaudint, era emocionant. Una vegada va entrar inclús el [**Carlos**] **Pérez de Rozas**. Amb les repassadores vam decidir passar les còpies a les 3 de la tarda, que no hi havia ningú de gerència, i així podia venir tothom. Era fantàstic.

—(T. Pladevall) *No recordes quin any era?*

Potser pels setanta, no ho he buscat. Tots estaven rodats en negatiu original de 16 mm. Duraven un quart d'hora o vint minuts cada un. Més de la meitat eren discursos d'en Fidel. Això no s'havia vist mai aquí.

—(T. Pladevall) *I en Daniel Aragonès què hi deia?*

No se'n va pas assabentar. Per això ho vàrem fer a les 3. No hi era. Perquè si hagués baixat a projecció i hi hagués vist algú aplaudint, s'hagués empenyat molt, no per la qüestió política sinó per allò de "què hi feia allà aquella gent sense treballar"...

43^a HISTÒRIA: Josemaría Escrivá de Balaguer



Monseñor Escrivá de Balaguer

–(T. Pladevall) Recordo que a Fotofilm anaves a veure alguna projecció en sales dobles. Al costat de la teva s'anava repassant una altra pel·lícula.

—Sí, amb doble pantalla.

–(T. Pladevall) Hi havia vist uns omnipresents documentals de l'Opus Dei.

—De l'Escrivá de Balaguer, sí, això va durar molt.

–(T. Pladevall) Hi veies l'Escrivà de Balaguer, envoltat de senyores, fotent aquells "rotllos"...

—Sí, amb aquell parlar aragonès molt de poble.

–(T. Pladevall) D'allò se'n devien fer milers de còpies, no?

–Sí, totes les xerrades que va fer a tot el món es van filmar en 16 mm color. I a Fotofilm es van fer respectant el negatiu original, que va donar una de calés que no vegis.

Es feia amb CRIs. Allò havia de ser impecable. Ho etalnavà en Miguel Gómez. Tot impecable. Aquelles xerrades en pel·lícula, s'enviaven a tot arreu de l'Amèrica llatina. Era delicat perquè per qualsevol tonteria aquella gent es queixava. S'havien repetit alguns CRIs.

Era un home que amb el seu llenguatge enganxava, avui en dia seria un bon polític. Un orador com era ell, deixant apart la qüestió religiosa, si s'hagués dedicat a la política hagués enganxat. Dominava l'escenari totalment i tenia centenars o un miler de persones anés on anés.

–(T. Pladevall) Sobretot senyores...

Sí. Potser llavors la dona era més sensible a aquestes coses. Els capellans ja ho saben, en saben molt. Els capellans han durat 2.000 anys perquè amb la seva psicologia o la seva manera de ser, saben molt de l'ésser humà. I de la sexualitat en saben un munt, i teòricament tots són verges. Són una gent especial. Sempre predicant la “pureza”, la “caridad”...

En aquests discursos tu ja saps que hi ha molta hipocresia, però són discursos molt polítics dintre de l'Església. Coincidia en el temps amb Pau VI, a qui deien "el socialista", o amb Joan XXIII. Ni vaticanista, molt més que això fins i tot sobrepassava.

44^a HISTÒRIA: Bromes pesades



Steven Spielberg



Orson Welles



Orson Welles a la ràdio amb *La guerra dels mons*



—(T. Pladevall) Voldria preguntar-te una cosa molt divertida, una broma que li van fer al Ramiro Aragonès. Ja saps que us avisaven per megafonia. Doncs es veu que algú d'una productora va demanar a la telefonista que avisés al Sr. Spielberg.

—Ah! No ho sabia això.

—(T. Pladevall) Per megafonia va dir: "*Sr. Spielberg, acuda a recepció, por favor*". En Ramiro, quan va sentir el nom de l'Spielberg, creient que era al laboratori va baixar corrents a recepció. Finalment es va adonar que es tractava d'una **broma**...

—Hi ha hagut bones bromes a Fotofilm...

—(T. Pladevall) En recordes alguna altra?

—Recordo alguna *novatada*. Anaves a positivar i les positivadores, la meva dona era una d'elles, em deien a mi, o al Gibernau, digues als mecànics que em tornin "*el tornillo de la freché*", me'n recordo, en paraules textuais. I els mecànics, que ja sabien de què anava, et donaven una clau anglesa que pesava un colló, i quan te'n anaves, passant pel 16 i el Blanc i Negre, fins arribar al color, tothom estava enfotent-se'n.

—(T. Pladevall) Als foquistes inexperts, els feien anar a l'empresa de lloguer de material de càmera, i la broma era que els hi feien demanar "*la pedra d'esmerilar objectius*". I els carregaven una maleta d'accessoris amb el més pesant que tenien a mà. Als aprenents de mecànic els hi deien: "*Nen, vés a buscar la clau de girar el taller.*"

—Ah, veus?, són coses d'aquestes... que no sé si ara s'ha perdut fins i tot aquest sentit de l'humor.

—(T. Pladevall) En els rodatges es feien moltes bromes, sobretot els elèctrics. A vegades eren bromes molt pesades, però n'hi havien de molt divertides, com fer desaparèixer l'habitació d'algú de l'equip a l'hotel, tapant la porta amb una cortina i algun moble.

Mira, l'altre dia vaig parlar amb en [José Luis] Garci sobre aquesta firma, lo del Jordi Évole, que em va sorprendre molt. Hi va haver uns moments en que allò no em semblava lògic, estava molt ben feta tota aquella planificació, i la gent que s'hi va prestar. I em va dir:

—*¿Sabes? El principal problema de este país es que se ha vuelto estúpido y ha perdido el sentido del humor.*

—Tens raó.

Quan hi ha hagut obres mestres com *La guerra de los mundos*, de l'Orson Welles, una broma que va provocar un gran pànic. Però s'ha idealitzat i ha sigut una de les grans falses notícies, en aquest cas per la ràdio⁹⁰.

Aquest noi, en Jordi Évole, té una gran idea del que és un reportatge.

⁹⁰ El 30 d'octubre de 1938, Orson Welles va emetre per ràdio, a la CBS, una adaptació de la novel·la d'H. G. Wells *La guerra dels mons*, convertint el relat d'una invasió marciana en una falsa notícia, que a Nova York i Nova Jersey va causar pànic en molts oients que no havien sentit l'inici del programa i el van prendre com un noticiari. Aquesta broma, de la que Orson Welles es va excusar el dia següent, li va donar molta fama.

45ª HISTÒRIA: Pornos suecs



Fotogrames d'un film pornogràfic suec

A la [màquina] Techniscope, amb permís del Ministeri de *Información y Turismo*, a l'any 1968 o 1969 vaig arribar a fer un munt de copions en Blanc i Negre d'una producció pornogràfica en negatiu color Techniscope. Cada dia en tenia una bona pila; tu saps que un rodatge dura moltes setmanes, doncs durant un parell de mesos vaig estar fent copions d'uns **pornos suecs**. Jo no en vaig visionar cap, però a través del mirall veies el negatiu. Passaven cada dia a projecció i després s'enviava negatiu i copiò a Suècia.

–(T. Pladevall) Una productora estrangera, clar.

Jo recordo aquests que eren suecs, però se'n havien fet d'altres llocs. Això sí! Havíem de tenir permís del Ministeri. Això es permetia... pel laboratori era feina. Aquella gent era molt pràctica, fossin el que fossin. Passaven per sobre de l'Església i de qui fos.

46ª HISTÒRIA: Carlos Pérez de Rozas, periodista



Carlos Pérez de Rozas y Arribas

En aquesta pàgina hi havia la HISTÒRIA 46^a, viscuda per mi amb **Carlos Pérez de Rozas y Saenz de Tejada**⁹¹ una de les vegades que vingué a Fotofilm, ja que a més de periodista gràfic a La Vanguardia i altres diaris, també feia documentals en 16 mm.

Feia anys que volia contactar amb els seus fills Carlos o Emilio, sense trobar la persona que em podés facilitar un telèfon per adreçar-m'hi, quan per fi Toni Vall em va aconseguir el de **Carlos Pérez de Rozas y Arribas**. El dia 1 d'agost de 2019 vaig poder parlar amb ell. Li vaig explicar el motiu de la trucada, l'experiència anecdòtica viscuda al laboratori Fotofilm cap a l'any 1970. Vam quedar per veure'ns a partir del 2 de setembre, per tenir un canvi d'impressions sobre el text i conèixer la seva opinió al respecte.

No ha pogut ser⁹². I voldria dedicar aquesta plana a fer ressaltar la seva amabilitat, la seva simpatia i el seu interès per facilitar-me aquesta labor. Gràcies, Carlos, solament ha estat un aplaçament inesperat, però ens veurem en altres llocs. Gràcies per la teva atenció, va ser un plaer parlar amb tu mentre eres a Cáceres, visitant una exposició. No ho oblidaré mai.

⁹¹ Carlos Pérez de Rozas y Saenz de Tejada (Barcelona, 1920–1990)

⁹² Carlos Pérez de Rozas y Arribas (Barcelona, 1948) va morir a Madrid el dia 10 d'agost de 2019.

47^a HISTÒRIA: Techniscope



Negatiu Techniscope



Còpia anamòrfica



Internegatiu anamòrfic (scope)

–(T. Pladevall) Parles molt del Techniscope. Jo et voldria fer una pregunta tècnica: en el negatiu del Techniscope, de tant en tant hi ha uns fotogrames en negre... 3, 6 o 8.

Més de 3 devien ser... la [màquina] **Techniscope** era plano-final, plano-principi.

–(T. Pladevall) Per a què no es veiessin els empalmes...

De plano-principi em sembla que hi havia 8 fotogrames. Hi havia un mínim de fotogrames que eren de color negre o el que fos.

–(T. Pladevall) A vegades n'hi ha més o menys, em sembla. Això m'ho han dit a l'Arxiu de la Filmoteca.

Sí, és igual. De principi i de final es deixaven uns fotogrames de més que no servien, no es positivaven. Per exemple, 4 de la presa i 4 de negres o blancs, per un cantó o per l'altre. A vegades era tot negatiu i s'agafaven fotogrames extres del plano, o una claqueta, o potser una arrencada de càmera, coses que no servien, que en comptes d'una cua i portar dos empalmes s'empalmava així i es saltaven aquests fotogrames. La màquina portava una tira de canvis; tancava el diafragma, deixava passar 8 fotogrames, i tornava a obrir al primer fotograma del següent plano. Així no es veien els empalmes.

El negatiu anava mullat, submergit, i això era un problema perquè a l'estiu el Clorotene⁹³ es tornava blanc de la calor que hi feia, allà, i nosaltres teníem l'esperança que aquell home (en Daniel Aragonès) almenys per la pel·lícula ens posés refrigeració. Perquè el Clorotene pujava blanc com la llet. El punyetero... en comptes de posar aire condicionat en aquella sala, va parlar amb els químics per inventar un dispersant que el que feia era mantenir el líquid igualat per evitar el problema. Però la calor va seguir. Solament passava a l'estiu. Les finestres no les podies obrir, només a la nit si [el Daniel Aragonès] havia marxat. Clar, per les finestres entra pols i si les veia obertes ens queia una bronca. La pel·lícula havia de quedar el més polida i neta possible.

⁹³ El Clorotene era un líquid netejador de la pel·lícula, amb una forta olor característica. Molt contaminant, per això actualment està prohibit.

48ª HISTÒRIA: Antonio Ribas, director. *La otra imagen*



Antoni Ribas



Cartell



Paco Rabal

Amb l'**Antonio Ribas** vaig fer algunes pel·lícules, per exemple, ***La otra imagen***⁹⁴. Ell n'era el director i en **Francisco Rabal** el protagonista, que feia de cec; va venir al laboratori, per cert, crec que a veure una segona còpia. Aquesta pel·lícula la va seleccionar per Espanya el Festival de Cannes. Però España no la va voler deixar participar... "tots eren comunistes": que si l'Antonio Ribas, que crec ho va ser; que si el Paco Rabal; aquest sí, em va ensenyar el carnet i tot, molt simpàtic ell, amb aquella veu potent. Aquí hi va haver una guerra burocràtica, en Ribas estava molt emprenyat perquè el Festival li demanava i España no la hi deixava anar. Per tant no es va tocar res en tema de diàlegs, ni d'imatge, per temes de censura, però tenint prohibit que aquesta còpia sortís d'Espana. Però ell la va treure i la van passar al Festival de Cannes, no com a representació d'Espana sinó com una pel·lícula dintre del Festival. Això va convertir-se en un motiu per criticar la dictadura espanyola i ell va tenir problemes amb la direcció de la policia i el Ministeri [d'Informació i Turisme]. Jo vaig sentir que la volien segrestar en el laboratori, però es va aconseguir treure una còpia.

⁹⁴ *La otra imagen*, dir. Antonio Ribas, fot. Aurelio G. Larraya, B/N, 1972.

49^a HISTÒRIA: Estudis Orphea. Incendi



Els Estudis Orphea al Palau de la Química a Montjuïc



Els bombers durant l'incendi dels estudis

Quan jo vaig entrar a Fotofilm l'any 1963, corrien pel laboratori informacions relacionades amb els **estudis Orphea**⁹⁵, que s'havien cremat l'any anterior. Els copropietaris de Fotofilm, Ramiro i Daniel Aragonès, i Antoni Pujol, eren consellers delegats d'aquells estudis. I al laboratori es comentava que els germans Aragonès s'havien ofert per finançar la construcció d'uns nous platós de rodatge, i es deia que l'alcalde de Barcelona, en Porcioles, hi estava d'acord. Es comentava que tot això es va proposar a Madrid, que l'alcalde de Barcelona posaria els terrenys pels **nous estudis**. Però que des de Madrid es va prohibir, no van deixar fer-ho, per afavorir la indústria establerta a la capital d'Espanya. Aquesta és la versió que, treballant a Fotofilm, sempre hi vaig sentir.

⁹⁵ Els estudis Orphea es van muntar a Barcelona l'any 1932, en la part posterior del que havia estat Palau de la Química de l'Exposició Universal de 1929, a Montjuïc. Després de 30 anys de funcionament, el 28 d'abril de 1962 s'hi declarà foc, possiblement originat en els magatzems, plens de restes de decorats.

50ª HISTÒRIA: Pel·lícula d'estraperlo



Empalmadora manual

–(T. Pladevall) Explica'm allò de la importació de negatiu els anys seixanta...

Sí, l'estat posava cupos a la importació de pel·lícula, com passava en la importació de qualsevol cosa. Tot representava gastar divises, i això era molt important a la postguerra. Permetia cupos molt estrets, però si el cine si demanava més alguna cosa s'havia de fe. Un de Fotofilm, en Salord, que se'n cuidava del material, a casa seva havia guardat rotllos de positiu o negatiu portats d'estraperlo per no tenir-los al laboratori i que vingués una inspecció i fotés una multa o sanció a en Daniel Aragonès.

Jo al laboratori vaig conèixer dos supervivents de la guerra civil: el Romo, ex boxejador, que era revelador de 16 mm, un home ja gran, gros, amb ulleres, i el Felip, revelador de negatiu junt amb el Matías, que era més jove. Els dos germans Aragonès se'n van anar a França durant la guerra civil i Fotofilm va passar a mans de la CNT, i va estar funcionant tota la guerra; aquests dos van estar-hi treballant i en funcionar el laboratori. Quan van tornar cap aquí, els Aragonès van trobar el laboratori perfecte, funcionant i ells dos en Romo i en Felip van treballar-hi fins a la jubilació. Ells dos eren els únics que tractaven de tu al Daniel. Eren bons reveladors; a les fosques empalmaven el negatiu, a través d'unes manoples que entraven en una càmera fosca; no era broma, això!

Quan jo vaig plegar de Fotofilm, quan vaig anar a Sonoblok els anys vuitanta, ells encara hi eren.

–(T. Pladevall) Hi havia en Comajoan, a l'època?

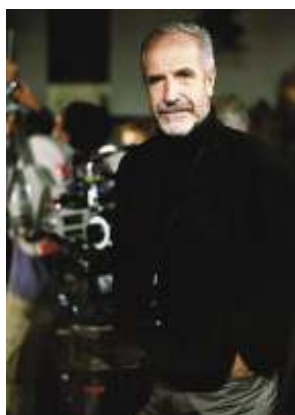
Sí, un gran químic i excel·lent persona, que es cuidava del laboratori de Barcelona i del de Madrid. I també de la química de Technicolor Fotogràfica, una empresa de fotografia que va fer el Daniel [Aragonès] al carrer Balmes.

–(T. Pladevall) Jo n'era client.

Em pot fallar la memòria pel tema de dates.

–(T. Pladevall) No et preocupis, tot el que es pugui comprovar ho comprovarem.

51ª HISTÒRIA: Javier Aguirresarobe, director de fotografia. *Soldados de Salamina*



Javier Aguirresarobe



Fotogrames de *Soldados de Salamina*



Javier Aguirresarobe amb Woody Allen, rodant *Vicky Cristina Barcelona* Cabina de projecció d'Image Film - Deluxe

Soldados de Salamina⁹⁶ va tenir una història una mica complicada. La va aconseguir el laboratori Image Film de Barcelona.

—(T. Pladevall) Rodada en 16 mm.

Sí, amb l'**Aguirresarobe** [Javier Aguirresarobe] de director de fotografia. Cada dia li havia de passar les lectures⁹⁷, com feia habitualment. Però em feia patir el "televisor", que tenia finestreta de 16 mm però el que no tenia adequat era el tema dels plats, i l'Enric Pareto me'n va adaptar dos apart. No era tant segur com el 35; el 16 sempre ha sigut un material punyetero de treballar. En canvi el Super8 no tenia problemes, perquè venia amb 5R: era pel·lícula de 35 mm amb cinc tires de Super8 que es tallaven un cop processades. Sort que no fèiem còpies, de 16; a Image Film no hi havia màquina [de positar] de 16.

Cada dia havia de llegir el negatiu de *Soldados de Salamina*; després trucava a l'Aguirresarobe i li comunicava les lectures. L'home va estar agraït perquè quan li van entregar el Goya⁹⁸ a la Millor Fotografia per aquesta pel·lícula, va tenir la generositat d'anomenar-me, de dir el meu nom i donar-me les gràcies. L'Àngel Martín em va trucar el dia següent, diumenge, i el dilluns en Ramon [Martos pare] també em va dir que havia estat veient la cerimònia i que s'alegrava de la menció de l'etalonador, sembla que per primera vegada; va ser un èxit. Això per sort es va anar fent, per exemple jo he sentit nomenar el Manolo [Millán] per part d'en Xavi Jiménez.

El Javier Salmones em va dir una vegada, i analitzant-ho tenia el seu punt de raó, que arriba

⁹⁶ *Soldados de Salamina*, dir. David Trueba, fot. Javier Aguirresarobe, color, 2003.

⁹⁷ Operació consistent en passar el negatiu revelat per l'analitzador de color o "televisor", prenent nota l'etalonador de les llums RGB que aparentment requeria una presa de cada pla o d'una selecció de plans. Al seu criteri, o a partir de les indicacions del director de fotografia. Com si s'hagués de positar, encara que solament es passés a digital via telecine o escàner. A fi de que el director de fotografia tingués coneixement del nivell d'exposició dels plans referenciats per la claqueta corresponent. Com més alts eren els valors RGB, més elevada era la densitat del negatiu, i viceversa, uns valors molt baixos podien significar una subexposició, volguda o no...

⁹⁸ Trofeu de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, equivalent als Oscars de Hollywood, però en aquest cas representant un bust en bronze del pintor Francisco de Goya. Irònicament molts l'anomenen *el Cabezón*.

un moment en que l'important del laboratori ets tu, l'etalonador. No hi ha directors, ni res, l'etalonador ha d'estar amb ells [els directors de fotografia], quedar amb ells, tota la càrrega del laboratori està sobre teu. Un dia que vaig anar a dinar amb el Javier Salmones, en tornar al laboratori no hi trobàvem cap aparcament lliure, i em va dir:

—*¡Aquí debería haber una plaza reservada para los etalonadores!*

Doncs molt bé! Però a mi no se m'ocorria demanar-ho a la gerència. Jo aparcava on podia i ja està.

—(T. Pladevall) *Què va passar, finalment, amb Soldados de Salamina?*

Amb *Soldados de Salamina* va anar molt bé tot el rodatge però una altra empresa, de Madrid, que tenia alguna cosa a veure amb Madrid Film⁹⁹, va ser la que va fer el pas del 16 mm a digital.

—(T. Pladevall) *Un transfer. I després a internegatiu sobre pel·lícula Intermediate de 35 mm, no?*

Sí, i allí hi va haver uns problemes "de nassos", perquè jo recordo que el rotllo 4 es va repetir tres vegades, i el rotllo 1 una vegada. Tota la resta es va repetir dues vegades l'internegatiu digital. Venia el rotllo d'internegatiu i no estava bé. A més a més l'Aguirresarobe volia un to que potser es el que ell veia molt bé allà, en un monitor, però que un cop traslladat al cine era molt complicat de mantenir. Fins i tot vaig tenir una miqueta d'enganxada amb ell perquè un dia em truca i em demana que ho tiri tot amb un sol encoix [a una sola llum]. Això era impossible... li ho vaig dir:

—*Estoy haciendo plano a plano.*

—*No puede ser, Ángel.*

—*Lo dirás tu...*

Jo em veia obligat a etalonar-ho plano a plano, i així ho vaig fer. Perquè cada plano donava una lectura diferent, no podia pas anar amb encoix fixe.

Parlant amb en Ramon [Martos pare] ell també em va fer buscar un encoix fixe. Però no va funcionar. I torna a començar tot l'etalonatge de nou! Portava gairebé tants etalonatges com planos hi havia. Això no vol dir que excepcionalment no hi hagués alguna petita seqüència de pocs planos que poguessin anar amb la mateixa llum. L'Aguirresarobe, que és antivermell, volia aquell to que en deia de "porcellana". El que era Blanc i Negre es podia alegrar, però un dia li vaig dir que la imatge actual de les dues periodistes, l'Ariadna Gil i l'argentina María Botto, jo li faria un to una mica més calent. Per no barrejar la imatge antiga del 39 o del 40 amb la d'ara. Això ho va permetre, perquè era intel·ligent. Vàrem fer aquesta separació perquè a l'espectador se li han de donar les coses mastegades, perquè si tu comences a seguir massa amb la teva idea al final potser no s'entendrà. L'espectador no entén d'imatges ni de color. Si a una imatge antiga li fas un to Blanc i Negre, i a l'actual un to més calent, tu ja estàs marcant una distància, el pas dels anys.

L'Aguirresarobe tenia les seves inseguretats. Vàrem anar a veure una còpia a Madrid. Hi havia el director, David Trueba, excel·lent persona, i un seu germà. Com es diu el seu germà, el guanyador de l'Oscar?

—(T. Pladevall) *Fernando.*

També un xicot amable, el Fernando Trueba, i simpàtic sobretot si no està en rodatge, perquè quan roda l'aïllen, si no ets al costat d'ell no t'hi deixen arribar, comences a trobar filtres.

Es varen fer dos tons, un el to que deia en Javier i l'altre el to que varen demanar ells, calent vermell-groc. Però al sortir d'allí em va dir:

—*Tu nada de hacer caso al tono que te digan ellos. Tu solo lo que yo te diga.*

El problema es que allò no es va fer a Image Film. Al nostre laboratori hi havia una entonació des del digital fins al fotoquímic, tot anava lligat. Aquells rotllos no donaven lo mateix. I va costar moltíssim igualar-ho tot. Jo he vist *Soldados de Salamina* per televisió i va quedar extraordinària, fantàstica.

Clar, aquí hi va haver uns problemes i després es veu que varen estar a punt d'emportar-se els negatius fora. Jo no hagués contractat mai el laboratori nostre havent de passar per la censura i l'opinió de Technicolor Madrid Film. Perquè aquella gent podien pensar d'una altra forma i explicar-

⁹⁹ Madrid Film, a l'època en que es va rodar *Soldados de Salamina*, s'havia transformat en Technicolor Madrid Film Lab, fins que va tancar a l'any 2012.

li a l'Aguirresarobe altres històries, perquè ell tenia més contacte amb Madrid que nosaltres amb ell. Al final es varen anar solucionant coses, però va arribar el moment de fer la còpia d'estrena i les còpies primeres es van fer per la BH [positivadora Bell & Howell] per mullat a partir de l'internegatiu. Vaig quedar amb ells en fer una còpia normal i una altra un parell de punts més vermella.

La volien veure en un cinema de Madrid que per ells era el que tenia la millor projecció, no volien veure-la aquí, ni a la projecció d'Image Film a Madrid, ni a Technicolor Madrid Film que només posaven que pegues quan veien una cosa nostra. Vaig fer dues còpies, però a una li vaig posar, en el prefiltre de la positivadora, dos puntets més vermell. Amb molt de compte, perquè amb dos puntets més de vermell el Blanc i Negre se'n pot anar a fer punyetes. Amb un puntet fins i tot pot començar ja a fer les ombres vermelles.

Havia passat temps i com que jo tenia altres coses a fer, va anar a Madrid l'Enric Pareto amb aquestes dues còpies. Van passar el rotllo de la pel·lícula normal i l'altra més calenta. Lògicament l'Aguirresarobe va dir que preferia la que era més freda, perquè era el que ell volia. Puja a projecció i li diu aquesta nit passes aquesta, i l'operador li va dir que passaria l'altra, la més vermella, perquè a ell li agradava més.

—(T. Pladevall) ...l'operador de cabina?

Sí, l'operador de cabina. Després al cap d'un temps va ser seleccionada per anar als Òscars en representació d'Espanya. Havia passat ja aquella època en que tothom feia DVDs i als Estats Units es copiaven i regalaven o venien als acadèmics. Es varen fer tres còpies en 35 mm. Jo li vaig dir al Ramon:

—No vull que es facin seguides. Cada dia en farem una.

Em va recolzar la repassadora, la Marina Crespo. Jo m'havia guardat 200 metres de mostres de diferents planos; tiraven un tros a la positivadora per mullat i jo buscava aquell plano i l'igualava. Sobre el prefiltre d'entonació li deia al positivador: puja d'aquí, baixa d'allà, i fèiem una altra prova. I quan ho veiem bé la projectàvem i tiràvem sencers seguits els rotllos que fossin, em sembla que eren sis més o menys, i després d'avisar a la química avisava al revelador.

—Sergio, esta copia ya lo sabes...

Totes les còpies que anaven a Goyas o Òscars, els rotllos eren positius tots seguits. I abans de positivar, anàlisi extres dels banys, que estigués tot apunt. Tot això ho havia de fer l'etalonador. Un cop estava tot bé, revelat seguit per ordre de rotllos i projectàvem tota la còpia. Ja havia passat el dia.

El dia següent tornàvem a la batalla per la segona, tot el procés. I així vàrem fer tres còpies per presentar als Òscars. Això també es feia per les còpies d'estrena. Totes les còpies d'etalonatge me les feia fer d'aquesta manera: copiar seguit, primera entonació, tot ben entonat, fins hi tot algunes vegades se t'escapava l'entonació, no depenia tot de tu, depenia de les màquines. M'ensenyaven l'entonació i tot positiu seguit i tot revelat seguit. Pujaves a dalt i la veies, alguna vegada deies macàgum! ha sortit un punt massa vermella. Apa, tornem-ne a fer una altra, no tocava més remei.

—(T. Pladevall) Clar.

Això repassant *Soldados de Salamina*. La relació amb l'Aguirresarobe va ser bona; també tenia els seus dubtes, em trucava i em deia vols dir que ho fem bé amb aquest to? Jo ho trobava bé i lògic, aquell to de Blanc i Negre per les imatges de la guerra civil i un toc de vermell de les imatges normals..

—(T. Pladevall) A mi em va agradar molt. Tot el treball de la fotografia, tota la coloració que té la pel·lícula, els diferents climes. Em va semblar estupenda.

Ja. Però em va costar, eh? Ja et dic, etalonant plano a plano. I això que ell per telèfon em va dir que no, però jo li vaig dir que ho sentia però que no podia fer-ho d'una altra manera. L'etalonador té suficient poder com per convèncer fins i tot el director de fotografia per fer un canvi.

—(T. Pladevall) Hi ha un diàleg.

Clar! I si tu has viscut aquesta feina amb passió, al cap d'uns anys recordes detalls que els protagonistes potser ja els han oblidat.

—(T. Pladevall) De tota manera hi ha paràmetres del processat difícils de controlar.

Sempre hi hauran problemes, perquè 2 i 2 no són 4, són 3, 5, 4, 2, depens d'uns factors que se t'escapen. Són factors de multitud de productes químics, les llums de les màquines de positivar, si fa més o menys calor; una sèrie de factors que alteren la pel·lícula. Però ja et dic, jo després he vist *Soldados de Salamina* per televisió i l'he trobada impressionant, i consti que tinc un bon televisor. Tingues en compte que abans de comprar un televisor, per les meves manies d'etalonador, que han sigut sempre molt extremes, puc trigar sis mesos en canviar de televisor, mirant diferents models. Aquest últim és un Panasonic de plasma, perquè és el que millor es veia. Hi he vist coses en Blanc i Negre i és perfecte. I a cada moment estic ajustant el color.

—(T. Pladevall) *El Panasonic està molt bé de color.*

Sí, però en plasma ja no existeix, ja s'acaba. Suposo que els de LEDs també estan bé. Però quan hi ha el Blanc i Negre veus realment com està: si veus un Blanc i Negre rosat, morat, massa contrastat, malament! Li dic a la meva dona:

—Mira, mira.

L'avantatge és que ella ha treballat en això abans que jo, i hi puc parlar. Que consti en aquesta història!

Al final, quan l'Aguirresarobe va tenir la generositat d'anomenar-me, és que això va acabar bé.

Jo el que no podia controlar era el tiratge normal. Podia mirar una còpia que em deia la repassadora, la Marina, i me'n anava a baix, a mirar la mostra. Ho tenia tot guardat i empaquetat i marcat. Sempre m'ha agradat, deixar mostres. Comparava amb la mostra: sembla que es massa fred, puja el Cian, etc

Quan havies acabat l'etalonatge podies fer un esforç en moments donats però no podies fer res més. Vam tirar les tres còpies de *Soldados de Salamina* per anar als Òscars als Estats Units, però no la van nominar, és a dir, va ser preseleccionada però no va estar entre les quatre primeres pel·lícules seleccionades... Il·làstima!

Vaig tornar de vacances i la Marina em va dir:

—Han tirat això i els hi he dit que paressin. Han demanat tres còpies, un desastre total.

A algú de producció se li havia ocorregut fer el tiratge sense pensar. Tot a les escombraries. Després d'això vaig estar tres dies, cada dia una còpia per anar a Amèrica.

A mi m'hagués agradat fer més coses amb l' Aguirresarobe, però no hi va haver l'ocasió.

—(T. Pladevall) *Hauries fet la d'en Woody Allen¹⁰⁰. Que és molt vermella, eh?*

I la següent que ha fet segueix sent vermella, la que acaben d'estrenar. Ell ha exigit això.

—(T. Pladevall) *Es nota que és vermell d'etalonatge, hi ha seqüències molt empastades.*

—Naturalment!

—(T. Pladevall) *Vicky Cristina Barcelona.*

—S'ha tingut d'adaptar. Un dia que estàvem allà va venir l'Aguirresarobe a veure l'últim rotllo i va coincidir amb el final de la projecció d'*Aro Tolbukhin. En la mente del asesino*¹⁰¹, on en certs moments hi ha cares vermelles, perquè en Guillermo Granillo ho volia així. L'Aguirresarobe és un anti *Red* total. De totes maneres si no filtres des de bon principi això et quedarà...

—(T. Pladevall) *Empastat, si no filtres a càmera el color queda empastat.*

—Clar, per això vaig aconsellar a l'Enric Daví que filtrés. Si filtres en càmera, el negatiu surt sol i surt amb bona separació de color.

—(T. Pladevall) *Queda més net.*

—Clar que sí.

Però no era una cosa habitual, això de filtrar... jo crec que els directors de fotografia ho fan

¹⁰⁰ Una anècdota curiosa: Quan Woody Allen va rodar *Vicky Cristina Barcelona*, a Image Film es processava el negatiu i es tiraven copions en 35 mm, que el director nord-americà visionava amb companyia del director de fotografia Javier Aguirresarobe i l'etalonador Manolo Millán. L'Àngel Santacreu ja s'havia jubilat. Woody Allen es va enamorar de la sala de projecció i va demanar nom i adreces dels arquitectes, decorador i proveedors del material d'estructura i mobiliari de la sala, per fer-ne construir una d'igual a Nova York. I així ho va fer, per disposar d'una sala calcada a la d'Image Film.

¹⁰¹ *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino*, dirs. Agustí Villaronga & Isaac Pierre Racine & Lydia Zimmermann, fot. Guillermo Granillo, color, 2002.

–(T. Pladevall) També passa amb el vídeo, ara. En aquestes càmeres últimes com la Alexa, és com si portés una emulsió de llum dia, i ara la gent fa al revés, quan graven en un interior amb llum càlida no filtren, no posen un filtre fred, i han d'etalonar càlid perquè si no els queda la imatge desequilibrada de color. I estàs veient la major part d'interiors amb un to càlid molt peculiar, que és el que et donen aquests sensors equilibrats per llum freda de 5 000 K quan treballes amb 3 200 K al decorat. Llavors cal un etalonatge càlid, no poden etalonar neutre, encara que sigui digital.

52^a HISTÒRIA: José Luis Garci, director. *Ninette*



Cartell



José Luis Garci

La pel·lícula *Ninette*¹⁰² d'en **José Luis Garci**¹⁰³. Era la primera i única vegada que vaig treballar amb ell, un tio extraordinari. Era l'estiu quan vaig etalonar aquesta pel·lícula i ell patia amb la refrigeració. Sovint es posava una bufanda per tot el cos ja que l'aire fred el molestava. A mi em passava tot el contrari.

Ninette l'estaven treballant a Fotofilm Madrid, en una època que ja funcionava Image Film. Un dia en Garci s'havia empenyat molt perquè li havien ensenyat una còpia muda i li havia semblat un desastre total. I el Ramon [Martos] pare li va dir que anés a Barcelona que hi havia un etalonador veterà que se'n sortiria, d'allò. I em van enviar aquella còpia i el copiò mut tot muntat.

Realment era un desastre. Hi havia planos que els sobraven 10 punts de llum, altres que els faltaven 5 punts de *Red*. I jo pensava: com és possible que li ensenyin això a un director de cine. En Garci era un veterà que ja havia fet molt de cine. Li agradarà així o aixà, però a Image Film, a Barcelona, no li hauríem ensenyat mai una cosa així.

El vaig trucar i li vaig dir que allò no estava bé, que li faria unes proves. Quan ja ho tenia arreglat el vaig avisar i va venir al laboratori. En Ramon [Martos pare] em va dir:

—Tingues en compte que es daltònic.

Quan va arribar en Garci, que portava un polo blau i grana (en sap molt, de futbol), em diu:

—*Mira, me lo he puesto en tu honor. Yo quisiera toda la copia en un tono rojizo amarillo, como reintentando el Technicolor de antes.*

Ho vam començar a treballar en aquell to i va quedar encantat. El director de fotografia era en **Raúl Pérez Cubero**. Ell el trucava, però en Garci em deia:

—*Déjame a mi, no le hagas caso. Va todo bien, no te preocupes.*

Es veu que al principi en Pérez Cubero va posar filtres perquè quedés així, però després en Garci els hi va fer treure. Es va haver de transformar tota la pel·lícula a través de l'etalonatge. També és una mica el seu estil, perquè n'hi he vist d'altres i gairebé totes han anat per aquí.

Al final tot rutllava molt bé, però hi va haver un petit problema a l'hora de tirar les còpies d'exhibició. Les d'etalonatge s'havien tirat amb positiu de Kodak, i en fer una comanda llarga la distribuïdora, per estalviar-se quatre quartos, les va encarregar en Gevacolor.

Jo li vaig dir:

—*Las copias de estreno las tienes en Kodak, però las siguientes ya no.*

Fent-les en Gevacolor, d'Agfa Gevaert, no van quedar pas malament. Però no era el mateix color que el de Kodak.

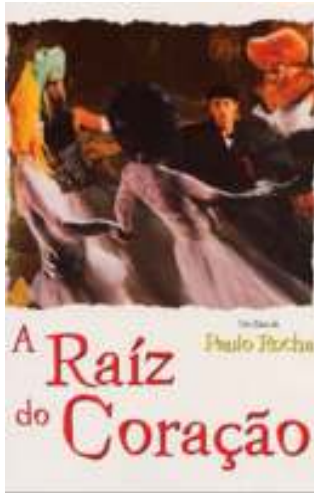
—*Si me lo hubieran dicho...*

Les coses sempre han anat així. Vaig parlar fa poc [any 2014] amb en Garci pel tema *Évole*. Ja està jubilat. Ha estat un director amb qui m'hauria agradat fer alguna pel·lícula més.

¹⁰² *Ninette*, dir. José Luis Garci, fot. Raúl Pérez Cubero, color, 2005.

¹⁰³ José Luis Garci (García Muñoz), n. Madrid, 1944.

53ª HISTÓRIA: Elso Roque, director de fotografia. *A Raiz do Coração*



Cartell



Elsó Roque

A Raiz do Coração¹⁰⁴. Era una pel·lícula del director portuguès **Paulo Rocha**¹⁰⁵. El Ramon [Martos] pare va estar a Portugal al rodatge i la va portar a Image Film. Té una il·luminació magnífica. El director de fotografia **Elsó Roque** va fer una bona feina. I mira que va ser la setmana aquella que vaig estar a punt d'engegar-ho tot a dida. Elsó Roque té una gran qualitat, molt domini de la llum, va quedar molt bé, una còpia estupenda. Em sembla que li varen donar un premi per la fotografia. En Paulo Rocha era una icona del cine portuguès.

¹⁰⁴ *A Raiz do Coração*, dir. Paulo Rocha, fot. Elso Roque, color, 2000.

¹⁰⁵ Paulo Rocha (Porto, Portugal, 1935 –Porto, 2012).

54^a HISTÒRIA: La Clave, el programa de Balbín. Telecinats



La Clave, de TVE



José Luis Balbín



Elías Querejeta. Amb Luis Cuadrado i Carlos Saura



La retransmissió de pel·lícules per televisió, inicialment havia estat sovint problemàtica per no respectar l'etalonatge de les còpies telecinades. Afortunadament ha anat canviant molt tot això. A La Clave, el programa del Balbín¹⁰⁶, hi va anar un productor basc que va morir fa poc. Els noms sempre em fallen.

–(T. Pladevall) **A mi em passa el mateix. Potser es tractava d'Elías Querejeta?**¹⁰⁷

Van passar una pel·lícula d'ell i després hi va haver un col·loqui sobre el tema.

Vaig aconseguir entrar per telèfon al col·loqui. I li vaig dir que jo havia estat l'etalonador d'aquella pel·lícula. I que fes constar que allò que havíem vist era un desastre. Era una imatge claríssima, tota desfeta. Que cuidessin més el telecine perquè no hi havia dret que es passessin aquestes pel·lícules en tant males condicions, quan no havien estat treballades d'aquella manera.

El productor-director va fer una queixa de com s'havia passat aquella pel·lícula.

–(T. Pladevall) **Quina pel·lícula era?**

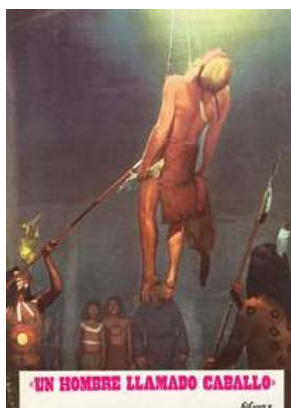
No me'n recordo. Hauríem de mirar La Clave del dia que hi va ser aquest productor.

D'aquell temps fins ara he vist varies coses meves per televisió. Els primers que van començar a fer-ho bé foren els de Canal Plus, on el director general era un català. Jo li vaig escriure una carta, que no va contestar, alabant el respecte que tenien per l'etalonatge de les còpies retransmeses. Ara ja he anat veient per televisió telecinats que estan molt bé.

¹⁰⁶ José Luis Balbín (Pravia, Asturias 1940), periodista que va dirigir La Clave, programa de TVE, de 1976 a 1985 la primera etapa.

¹⁰⁷ Elías Querejeta (Hernani, País Basc, 1934 –Madrid, 2013).

55ª HISTÒRIA: *Un hombre llamado Caballo* i *Pequeño gran hombre*. Censura



Cartell



Fotograma de *Pequeño gran hombre*

En aquells anys també vaig fer *Un hombre llamado Caballo*¹⁰⁸, amb Richard Harris de protagonista, rodada en Panavision. Eren uns internegatius americans, i aquestes còpies s'havien d'etalonar també plano a plano, com si es tractés d'un negatiu original. Pel·lícules de més de 3.000 planos. Tant aquesta com *Pequeño gran hombre*¹⁰⁹, protagonitzada per Dustin Hoffman, portaren molta feina, i també van tenir les seves censures.

A *Un hombre llamado Caballo* hi havia alguns moments que a ell el punxaven amb uns garfis com unes ungles d'àguila i el pujaven cap amunt mig despullat, sagnant, quan el fan de la tribu. Aquí hi va haver alguna censura.

A *Pequeño gran hombre* hi havia uns planos on una índia paria i també hi va haver censura.

Va coincidir amb aquesta pel·lícula que va venir a visitar el laboratori el director general de cinematografia que havien acabat de nomenar, un enginyer agrícola de Lleida, que era de l'Opus. Va venir a les vuit de la tarda, va entrar a etalonatge i va demanar quina pel·lícula estàvem fent. *Little Big Man*. Li vaig explicar el que feia i li vaig dir que si podia un dia vingúes i estaríem tota una jornada junts; així podria veure el procés d'etalonatge complet. Ho desconeixia tot això, un enginyer agrícola, però va durar poc. Ja no va tornar perquè no li va durar massa temps, el càrrec.

En aquestes pel·lícules no era com a les espanyoles, que hi tallaves la part censurada. Els internegatius no es podien modificar; els originals no venien mai. Després la censura enviava una carta identificant els fotogrames o les seqüències censurades. Llavors s'enganxava sobre l'internegatiu una fletxa en els fotogrames inicial i final dels fragments a suprimir.

La còpia es positivava tota sencera, no podies tallar un internegatiu estranger. A tantes còpies com es tiraven la repassadora hi tallava el tros a suprimir entre fletxa i fletxa, i empalmava el positiu. Així era la censura en les pel·lícules estrangeres. Quan es retornava l'internegatiu en treies les fletxes.

—(T. Pladevall) I amb la banda sonora què passava?

—Normalment era mut, en aquest tros també es treia. I s'empalmava en el següent plano.

Això de la censura té molta història.

¹⁰⁸ *A Man Called Horse*, dir. Elliot Silverstein, fot. Robert B. Hauser, color, 1970, Panavision 2.35:1.

¹⁰⁹ *Little Big Man*, dir. Arthur Penn, fot. Harry Stradling Jr., color, 1970, Panavision 2.35:1.

56^a HISTÒRIA: **La gran muralla china.** Censura.



Cartell (xinès)



Cartell (espanyol)

La gran muralla china¹¹⁰ tenia 25 rotllos d'uns 300 metres de màxim. En total serien més de 5.000 metres, era una pel·lícula que durava molt (quasi tres hores). Devia ser pels voltants de l'any 1965. Em sona que després de censurada es va quedar en 21 rotllos. Per exemple, et deien: "Del fotograma 2 000 al final censurado."

Desempalmaves i et quedaven una pila de rotllets de 100 metres o de menys. Van fer una mutilació brutal.

Quan estava positivat tu tenies prima per metres. Una còpia com aquesta era fantàstica, perquè feies molts més rotllos d'una còpia com aquesta que tenia rotllos de 100 o 150 metres, o 200 metres, que no pas el rotllo normal que era d'uns 300 metres¹¹¹ i que a finals dels anys vuitanta podria arribar a un màxim del doble, poc més de 600 metres¹¹². Tinc entès que aquesta còpia es va censurar perquè la gent treballava despallada per la calor. També perquè quan es morien els cadàvers els posaven a dins la muralla i quedaven encimentats. Aquí hi va haver una censura important.

¹¹⁰ *Shin no shikôtei (The Big Wall of China)*, dir. Shigeo Tanaka, fot. Michio Takahashi, color, 1962. Estrenada a Espanya l'any 1964.

¹¹¹ 304'8 metres, 1.000 peus.

¹¹² 609'6 metres, 2.000 peus.

57ª HISTÒRIA: Filmoteques. Restauracions



Àngel Santacreu a Polisistem ca. 1990



Neveres per nitrats a la Filmoteca catalana; bidons de nitrògen



Inspecció d'un positiu de 35 mm



Inspecció amb lupa



Estacions amb software Diamant



Fotograma de còpia B/N pintada a mà



Crèdits d'un film en Cinefotocolor



Cartell



Laboratori Image Film

Quan estava al laboratori **Polisistem**, a Sant Boi, vam fer molta **restauració** de pel·lícules. El problema era que hi havia inconvenients per cobrar de la Filmoteca Andalusia i de la de Castella-Lleó; els bascos pagaven bé.

–(T. Pladevall) Sempre hi ha hagut poc pressupost per aquestes tasques de preservació i restauració...

Tot i així, a partir de diverses còpies d'una reducció a 16 mm, es va muntar **Apartado de Correos 1.001**¹¹³, dirigida per Julio Salvador i protagonitzada per en **Conrado San Martín**. Hi sortia un parc d'atraccions de l'Apolo, al costat del Cinerama Nuevo, i es disparaven trets dintre d'una atracció en la que s'entrava a un túnel.

També es va restaurar una vida de Jesucrist de l'any 20 i pocs. La pel·lícula tenia uns 100 000 fotogrames, tots pintats a mà en els estudis de la Gaumont, que varen arribar a tenir 40 o 50 operàries pintant amb anilines fotograma a fotograma. Tinc tres fotogrames d'aquesta còpia.

A part d'això vàrem restaurar moltes còpies de la Gaumont en color i en Blanc i Negre. I altres com la processó de Corpus de Sants, etc, però va fallar el finançament d'algunes filmoteques.

Fins i tot com a cosa curiosa vaig restaurar una còpia en 3D de la Filmoteca basca, un documental que es deia **Donostia** i estava en 3D, amb les dues bandes per fer el relleu a la dreta i a l'esquerra d'un mateix fotograma.

–(T. Pladevall) En Blanc i Negre?

Si, clar, no estava pintat ni res. També vaig restaurar Cinefotocolor.

–(T. Pladevall) Quina pel·lícula vas restaurar?

Era un documental de Barcelona. Sobretot vàrem restaurar coses de la Filmoteca de

¹¹³ *Apartado de Correos 1.001*, dir. Julio Salvador, fot. Federico G. Larraya, B/N, 1950.

Catalunya i de la Filmoteca Basca. De l'andalusà vàrem fer dues o tres coses, però al no cobrar-les, en Josep [Vilafranca] va parlar amb ells: si no cobràvem no faríem res més.

Unes restauracions que s'havien fet de la Filmoteca Andalusà a Polisistem, eren allà, no s'havien entregat per falta de pagament. Després me'n vaig anar d'etalonador a Image Film.

A Polisistem es va comprar la màquina de positivar, una truca, una Bell & Howell de 35 mm, i una altra de 16 mm que es va comprar expressament per la restauració però va fallar.

Jo vaig marxar de Fotofilm perquè vaig tenir una oferta de Sonoblok, feien Super 8, lo de Cinexin i tenien idea de fer 35 mm, els clients deien:

—Perquè no feu aquí les còpies? Per no haver d'anar d'aquí a Fotofilm.

A mi em varen dir que tota la part de laboratori la transformarien, però a l'hora de la veritat els diners es van fer servir per adaptar el Dolby, era el primer estudi de so que hi havia a Espanya i jo ja vaig veure que no hi tenia res a fer. Es feien còpies en vídeo i el laboratori no estava adaptat per fer gaire més que còpies de Cinexin. Vaig acabar marxant.

Mentrestant havia anat a veure en Daniel [Aragonès] dues o tres vegades, i ell em deia que ho sentia molt però que si una persona marxava (de Fotofilm), ell no la tornava a agafar.

Durant aquest temps un noi que va tenir un problema laboral i el van fúmer al carrer, el van haver d'incorporar novament i no va passar res. L'Eduardo Pilo em va insistir molt perquè agafés una excedència, però jo vaig dir que no. Que si no m'anava bé ja demanaria per tornar. I no hi vaig tornar més.

—(T. Pladevall) I no vas tornar a un laboratori fins que en Ramon Martos va aixecar Image Film a la Zona Franca...

Ah sí, en Ramon [Martos pare] tenia la idea de comprar una truca i posar-m'hi a mi a operar-la. Però al final varen veure que no els feia falta. Un dia em telefona i em diu:

—Ángel, ven a verme.

Hi vaig anar i ens vàrem posar d'acord, per fer-hi d'etalonador. Jo ja havia assumit que lo de Sonoblok havia estat un fracàs. Feia anys que enyorava fer llargmetratges. Ho havia compensat amb el miler de diapositives que a Polisistem havíem d'etalonar una a una, i que totes tinguessin un lligam. Si estàs en un camp on hi ha 50 tipus de fruita, cal que una no sigui més vermella que l'altra, que la vista no s'ofengui de que ara entra un préssec que és vermell i després un plàtan morat. Aquests últims anys jo m'hi vaig llençar de cap perquè em sentia molt segur del que havia après. A Polisistem jo feia el banys, els analitzava. És més, per revelar el Blanc i Negre varen canviar un producte, que no recordo quin era, perquè contaminava, i el van substituir per un altre. El Blanc i Negre es va convertir en molt inestable. A vegades engegava i mirava el bany de paro, i apa, el pH m'ha baixat; corrents a posar-hi unes gotes de sulfuri. Si perdies sulfuri se te'n anava a fer punyetes tot. Amb el Blanc i Negre es patia molt, havies d'anar amb peus de plom.

58^a HISTÒRIA: Lluís-Josep Comeron, director. *Una familia decente* i *Larga noche de Julio*



Cartells

Tinc molt bon record de les pel·lícules d'en [Lluís-Josep] Comeron com a director, i no sé si com a productor, perquè vam fer *Una familia decente*¹¹⁴, i també *Larga noche de Julio*¹¹⁵ sobre les 24 hores de Montjuïc de motos, que era un *thriller* molt ben estructurat. L'actor principal era Simon Andreu. I un actor jove, Eusebio Poncela, al qui se li augurava un bon futur.

¹¹⁴ *Una familia decente*, dir. Lluís-Josep Comeron, fot. Aurelio G. Larraya, Eastmancolor, 1978.

¹¹⁵ *Larga noche de Julio*, dir. Lluís-Josep Comeron, fot. Aurelio G. Larraya, Eastmancolor, 1974.^a

59^a HISTÒRIA: *Tren de sombras*. Re-etalonatge.



Cartell



Fotograma de truca òptica



Postal promocional



José Luis Guerin i Tomàs Pladevall, al tràvelling

*Tren de sombras*¹¹⁶ ha sigut una de les millors feines de laboratori en que he col·laborat. Malgrat no haver-hi l'ambient adequat, ja que a Polisistem no estaven valorades tècnicament aquestes produccions experimentals, a la truca m'ho vaig passar molt bé, durant quasi un any de feina. Va ser un treball molt interessant, un cop vist el resultat jo mateix en vaig quedar sorprès. La qüestió burocràtica i de pagament va anar malament. A **Image Film** la vam re-etalonar.

—(T. Pladevall) Sí. La vam tornar a etalonar sencera¹¹⁷.

Recordo que hi havia plans que vaig començar amb 40 i 50 de Yellow [Groc] perquè els filtres que varen venir de Fotofilm no tenien res a veure, cosa lògica perquè allí la positivadora era una Bell & Howell equilibrada. Malgrat que van portar aquestes correccions, al final va quedar una còpia molt neta. Quan etalones no t'assabentes de que va la pel·lícula. Aquesta m'hauria agradat veure-la després. De totes les que he etalonat, si n'he conegut la trama ha sigut uns anys més tard.

¹¹⁶ *Tren de sombras*, dir. José Luis Guerin, fot. Tomàs Pladevall, B/N i Eastmancolor, docuficció de l'any 1996.

¹¹⁷ Del diari de Tomàs Pladevall: 19 a 23/11/2001, a Barcelona. A la vista del deteriorament de les còpies estàndard 2^a i 3^a, amb bon criteri Pere Portabella (coproductor) aprova el tiratge d'una 4a còpia estàndard. Etalonem el negatiu original al laboratori Image Film (desaparegut Fotofilm recentment). Operació efectuada amb Àngel Santacreu a partir dels valors d'etalonatge de Fotofilm aplicats al positiu en Image Film. Sobre arrencades rectifiquem les diferències que apareixen al canal del Blue / Yellow (Blau / Groc), especialment en plans amb valors de Blue molt baixos. Es tira la 4a còpia estàndard.



Antonio Isasi-Isasmendi



Cartell



Raphael

L'Isasi¹¹⁸ havia sigut muntador en la seva joventut, havia treballat a Cinefoto. Tenia molt bona relació amb en Daniel Aragonès. Era un home que va rodar pel·lícules que es van expandir per tot el món. Va ser un dels primers espanyols que va rodar als Estats Units. Jo en vaig fer tres d'ell.

–(T. Pladevall) Quines pel·lícules?

*Un verano para matar*¹¹⁹, *Rafael en Raphael*¹²⁰, i *El perro*¹²¹. ***Un verano para matar*** la van protagonitzar en Karl Malden i el fill d'en Robert Mitchum que anava tot el dia amb una moto esverat per tot arreu. El director de fotografia era el gran Joan Gelpí¹²², un home discretíssim que no parlava per no ofendre i que sabia dominar molt bé la càmera. El vaig saludar a Sonoblok una altra vegada.

Rafael en Raphael era feta en un format menys ampli que l'scope 2.35:1, més tipus pantalla de reportatge sobre la vida i miracles i els concerts d'aquest noi. Vaig etalonar aquella pel·lícula. Va venir l'Aragonès [Daniel Aragonès], que sempre hi havia de dir alguna cosa:

–Aquestes seqüències deixi-les una mica clares.

I l'Isasi li diu:

–No, Daniel, déjalo. Como quiera él a mi ya me gusta.

Sí que una o dues llums les hi vaig baixar, perquè el negatiu donava, i per veure en Raphael en els primers planos a casa seva o al camerino, calia marcar més aquesta diferència.

Vaig quedar molt content del tracte amb aquest home i d'aquestes pel·lícules.

Quan vaig estar de positivador a la Techniscope, ja havíem positivat d'ell *Las Vegas 500 millones* i *Estambul 65*; el format Techniscope resultava més barat, perquè es consumia la meitat de negatiu [respecte el format scope anamòrfic].

¹¹⁸ Antonio Isasi-Isasmendi (Madrid 1927 – Eivissa 2017))

¹¹⁹ *Un verano para matar*, dir. Antonio Isasi-Isasmendi, fot. Joan Gelpí, Eastmancolor, 1972, panoràmic nord-americà 1.85:1.

¹²⁰ *Rafael en Raphael*, dir. Antonio Isasi-Isasmendi, fot. Joan Gelpí, Eastmancolor, 1975.

¹²¹ *El perro*, dir. Antonio Isasi-Isasmendi, fot. Joan Gelpí, Eastmancolor, 1977, panoràmic europeu 1.66:1.

¹²² Joan Gelpí (n. Barcelona 1932), cunyat de l'Isasi.

61ª HISTÒRIA: Miquel Iglesias Bonns, director. *Primavera mortal*



M.I. Bonns



Cartell (en hongarès)

Miquel Iglesias Bonns¹²³, la discreció feta director de cine, no parlava per no ofendre. D'aquest director vaig etalonar *Tarzán y el misterio de la jungla*¹²⁴, i *La maldición de la bestia*¹²⁵.

–(T. Pladevall) D'aquesta la fotografia era meva, *La maldición de la bestia* és un dels primers llargs en que vaig col·laborar.

I també li vaig fer *Primavera mortal*¹²⁶, basat en una obra de l'escriptor hongarès Lajos Zilahy. Una novel·la curta. Aquest home va estar entre la llista dels nominats al premi Nobel de Literatura. La pel·lícula es va rodar una part a Iugoslàvia i l'altra part aquí. Va ser una producció que va portar malentesos i molta tensió; en Miquel Iglesias al segon dia de rodatge ja volia plegar.

Aquest escriptor tenia molt mal geni. Un dia jo havia portat el llibre de casa meua i quan va venir el vaig veure tant mal educat i tant tensionat, que no li vaig demanar que me'l signés. Aquesta pel·lícula aquí no es va estrenar. Jo no he sigut mai mitòman però tens uns escriptors al davant reconeguts a tot el món i que es movia per fora de la Unió Soviètica tant tranquil·lament, era un home excepcional. Una ocasió única però no em vaig atrevir a demanar-li una dedicatòria. Ara sí que m'hi atreviria, però abans no.

¹²³ Miquel Iglesias Bonns (Barcelona, 1915 –Barcelona, 2012). A partir de 1975 signa com a M.I. Bonns.

¹²⁴ *Tarzán y el misterio de la jungla*, dir. M.I. Bonns, fot. Jaume Deu Casas, color, 1973.

¹²⁵ *La maldición de la bestia*, dir. M.I. Bonns, fot. Tomàs Pladevall, color, 1975. Amb Paul Naschy de protagonista.

¹²⁶ *Primavera mortal (Samertno prolece)*, dirs. Miquel Iglesias Bonns & Stevan Petrovic, fots. Petar Latinovic & Julio Pérez de Rozas, color, 1973.



Pere Portabella



Fotogrames de *Nocturno 29*, d'una seqüència amb negatiu de so en càmera



Fotograma de negatiu amb revelat forçat



Arxiu de la Filmoteca catalana



Inspecció de pel·lícules

De restauracions en vaig fer moltes, *L'arribada del tren a Mataró*, *Una riña en un café*, unes *Processons de Setmana Santa a Sants*, i moltes de Segundo de Chomón. Emocionava tenir a les mans coses d'en Chomón. Tenies l'original, no una còpia.

D'un rotllo del Francisco Macián, en tinc un record una mica dramàtic. Perquè va venir a veure la segona còpia de *El cuadro de la Rosa*, i ja patia del tumor.

Un altre moment especial: quan vaig restaurar *Nocturno 29*¹²⁷ d'en (Pere) Portabella, Blanc i Negre amb so. La Marina se'n recordava de que eren dues parts, una amb Blanc i Negre i l'altra en color. Quan sortien les còpies s'empalmava el color que corresponia.

–(T. Pladevall) *També amb fotografia de Luis Cuadrado.*

Sí. En aquesta pel·lícula hi ha un moment en una tenda de roba, en que hi ha tres peces que si t'hi fixes veus que són dels colors de la bandera de la República. Va quedar bé. Però un tros d'uns 100 metres en Blanc i Negre va quedar una mica clar; vaig afegir-hi quatre o cinc punts de llum. Una part de la pel·lícula està rodada amb negatiu de so. Això no ho he vist mai més. Ara ja no es podria fer això perquè el negatiu de so al mig porta el número d'emulsió i la referència de la pel·lícula, a no ser que s'encarregués especialment a Kodak.

–(T. Pladevall) *Jo he fet proves amb negatiu de so últimament. Fa un any i pico.*

I estava net el so? No portava al mig tota una llegenda?

–(T. Pladevall) *No, perquè vaig fer una prova amb positiu de còpia i una altra amb negatiu de so i no vaig tenir cap problema. Clar que es tractava d'una leica (1.5 metres).*

Clar, perquè no era seguit, això sortia cada x peus.

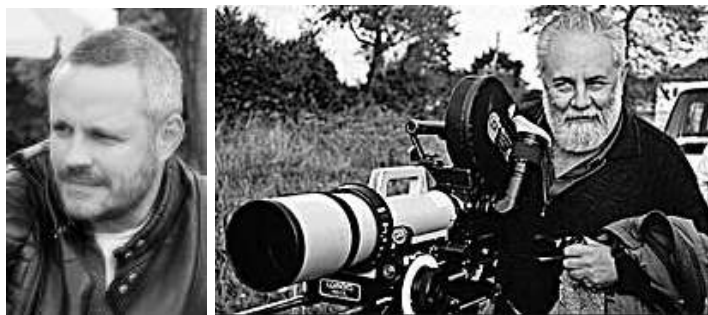
–(T. Pladevall) *Jo he tingut a les mans una part del negatiu del Cuadrado per Nocturno 29; no la part del negatiu de so sinó la del Blanc i Negre forçat. En Portabella em va demanar detalls del format i vaig haver de manipular el negatiu i em va sortir un tros d'aquest forçat. Com tu dèies, fa molta impressió tocar un material original.*

Sobretot si ho sens. No tothom ho ha sentit d'aquesta manera.

–(T. Pladevall) *En alguna preservació o restauració en les que he col·laborat amb la Filmoteca catalana, toques el material i et dius ostres, és un tros autèntic del que fou un rodatge, un document viu en el que possiblement de tot el que hi és representat ja no en queda res...*

¹²⁷ *Nocturno 29*, dir. Pere Portabella, fot. Luis Cuadrado, B/N i color, 1966.

63ª HISTÒRIA: Gonzalo Suárez, director



Gonzalo Suárez

D'en **Gonzalo Suárez**¹²⁸ vaig fer tres pel·lícules: ***Aoom***, ***Morbo*** i ***Al diablo con amor***. Després també va rodar ***La Regenta*** en Techniscope i la va positiuar el Requena. En aquestes pel·lícules és on es van conèixer l'**Ana Belén** i en **Víctor Manuel**. I a la segona que van fer estaven a punt o ja s'havien casat. Ja saps com són les pel·lícules d'en Gonzalo Suárez, amb molt bona fotografia a les costes asturianes, si no recordo malament les va fotografiar el seu germà¹²⁹.

¹²⁸ Gonzalo Suárez, nascut a Oviedo, l'any 1934.

¹²⁹ Carlos Suárez fotografà el curtmetratge *Ditirambo vela por nosotros*, amb direcció del seu germà Gonzalo, l'any 1967. Però no serà fins l'any 1976 que li fotografiarà un llargmetratge, *Beatriz*, al que li seguiran d'altres. Abans, *Aoom* el fotografia Francisco Marín (senior), l'any 1970; *Morbo*, Juan Amorós, l'any 1972; *Al diablo, con amor*, Antonio Millán, el 1973; i *La Regenta*, Luis Cuadrado, el 1975.

64^a HISTÒRIA: Ramon Quadreny, muntador



Cartells



Cartells

Un record per en **Ramon Quadreny**: era una bellíssima persona, massa bona persona. I d'una de les vegades que va venir a Fotofilm, amb motiu d'una pel·lícula que jo estava fent, hi ha una anècdota. Quan van acabar se'n van anar amb un taxi i no es va atrevir a demanar per baixar i va fer-ho amb el cotxe en marxa. Ell era així, aquest home tractava amb molta gent, era muntador de pel·lícules, suposo que això ja forma part de la personalitat de cadascú.



Andreu Rebés



Cartell



Sala de projecció del laboratori Image Film a Barcelona

A *En la Ciudad*¹³⁰ la productora era **Marta Esteban**, el director en **Cesc Gay** i l'**Andreu Rebés** era el director de fotografia. Un dia demanen un compendi de planos per veure copions. Jo alguna vegada n'havia fet algun pel meu compte per veure si tot anava bé. Aquella pel·lícula es va rodar en Super 35 i es va ampliar a format scope a Londres. Una de les parts que vaig etalonar es va enviar a Londres, amb el vist i plau de l'Andreu Rebés. S'hi va enviar amb un copió d'uns 300 o 400 metres perquè els prenguessin com a mostra. Però no ho van prendre com a referència i van enviar un desastre. L'Enric Pareto es va posar seriós. Sembla mentida que a vegades, amb tanta cura que teníem aquí els laboratoris, anaves a un de mític a Londres i et feien un desastre. Això demostrava que les coses aquí es feien bé. Si hi havia una mostra, i hi havia un negatiu, i no quadraven les màquines d'aquí i les d'allà, solament calia etalonar allò d'acord amb la mostra, que per això s'havia fet la feina, i el director de fotografia hi havia estat amb mi.

—(T. Pladevall) No s'ho van ni mirar.

—Res. Res.

Una vegada em van demanar un copió de varis dies, d'uns 300 o 400 metres. Hi va sortir un plano que estava amb un to excessiu de magenta, per un lapsus que jo havia tingut, ja que en lloc de posar 10 M [un 10 de Magenta] a l'ordinador vaig marcar tot el contrari, 10 G [un 10 de Green]. I això donava l'efecte d'un 20 de Magenta. Ho corregeixo immediatament i repetim aquell tros de copió. Però es va presentar al laboratori tot l'equip abans d'anar a rodar. Visionen el copió i quan arriba el plano magenta, tots em van mirar malament, a veure què passava, i jo els vaig dir:

—Un moment, això ha estat un error meu.

Els vaig explicar el que m'havia passat, i que no es preocupessin perquè abans d'acabar la projecció ja tindria el nou copió acabat. Saps que va fer la gent? Van aplaudir. Els vaig dir:

—Esteu acostumats a que us enganyin. Perquè jo us he dit la veritat us poseu a aplaudir.

Va ser un moment emocionant.

Em truquen per telèfon i em diuen que ja tenen la repe. I quan s'acaba el copió, els dic que s'esperin un moment que ho arreglo. I no van voler esperar, que ja confiaven en mi i que no els calia veure-ho.

Això ho recordava fa pocs dies, que en vaig parlar amb l'**Andreu Rebés**. En aquests moments et sens premiat. Al cine la mentida es practica per salvar la cara o el moment. Jo no ho he fet mai això. M'he negat rotundament a passar per aquí, i sempre m'ha sortit bé.

L'Andreu Rebés té una cosa molt interessant per mi. He seguit una mica la seva trajectòria a través de cinc pel·lícules. Li he dit la millora que havia tingut des de que va començar amb en Cesc Gay fins l'última que en vaig veure la projecció. És molt bo per aquest tipus de feina. Clar, entre que rodes i veus el resultat final pot passar un any. Jo li deia:

—Cada vegada veig un Rebés millor.

¹³⁰ *En la ciudad*, dir. Cesc Gay, fot. Andreu Rebés, color, 2003.

66ª HISTÒRIA: Antón Reixa, director. *El lápiz del carpintero*



Antón Reixa



Cartell



Fotograma de *El lápiz del carpintero*

També vaig fer ***El lápiz del carpintero***¹³¹, una gran pel·lícula sobre la guerra civil. El director és **Antón Reixa**¹³², que va venir al laboratori a veure la pel·lícula i vaig establir amistat amb ell. Fa uns mesos hi vaig parlar. El van treure de l'SGAE¹³³ quan van veure que netejava igual que al vaticà tallen caps. Li vaig dir:

—Mira, Antón, tu sabràs on t'has fotut perquè allò és un *getto*, i ara que te'n has deslliurat et dic que enhorabona i felicitats per sortir-ne.

És un home molt vital, molt expressiu, té un tracte molt interessant. La pel·lícula narra la història d'un metge gallec. En una seqüència molt especial es veu una presó a La Corunha, plena de presoners republicans. Recordo que el qui portava la presó acabava dient:

—¡España grande!

I els presos replicaven:

—¡España libre!

I quan deien *libre* els funcionaris aprofitaven per repartir hòsties als presos.

Vaig recordar que el meu pare m'havia explicat una situació similar. A ell el van tancar en un camp de concentració, a Irún. Els treien a fora, a un pati ple de gent. Encenien foc, perquè feia un fred que pelava, i al cap d'una estona sortia un oficial i cridava alguns noms. Van aprendre ràpidament que aquells ja no tornaven, anaven directament a ser afusellats. Entre això i la música, l'ambient que es palpava, la fotografia... vaig recordar el que explicava el meu pare del camp de concentració franquista, la mateixa seqüència. A la projecció em vaig emocionar. Em van caure les llàgrimes.

¹³¹ *El lápiz del carpintero*, opera prima del dir. Antón Reixa, fot. Andreu Rebés, color, 2003.

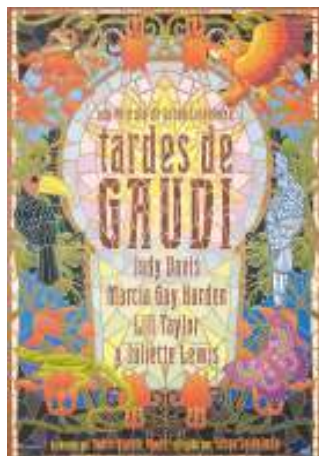
¹³² Antón Reixa, Antonio Javier Eulogio Rodríguez Reija, nascut a Vigo l'any 1957.

¹³³ Antón Reixa va ser director de la Sociedad General de Autores de España durant un any, a partir de maig del 2012.

67ª HISTÒRIA: **Josep M. Civit**, director de fotografia. **Susan Seidelman**, directora. **Tardes de Gaudí**



Josep M. Civit



Cartell



Sincronitzadora film/vídeo



Crono d'un projectador de 35/70 mm



Arc de carbons, llanterna de projecció



Làmpares xenon de projecció

Tardes de Gaudí¹³⁴ d'en **Josep M. Civit**. La càmera, una Panavision que venia de fer *Plenilunio*, va ser una de les que va rodar **Ben-Hur**, naturalment modificada. Anglaterra té càmeres molt bones i l'equip d'objectius també era molt bo. El Civit fa unes preses de prova. Li fem un copió i amb ell venen a veure'l la directora **Susan Seidelman**, amb un noi que feia de traductor, i un altre més. La fotografia era maca, molt bonica. Acabada la projecció, el paio que tenia alguna cosa a veure amb producció però que no era el productor, perquè ho era l'**Andrés Vicente Gómez**, li diu al Civit:

—José María, estás contratado.

Em va semblar un acte de supèrbia. Un gilipolles ha de venir a dir això aquí? Quan potser no tenia ni idea del que estava veient.

Un dia em truquen:

—Escolta, ara a les tres ve la Susan que vol veure uns plans concrets pel tema d'actors.

Es presenten ella i el xofer. Es passa la còpia i resulta que la projecció s'espatlla i al final ho va haver de visionar a repàs. Vam tornar a pujar a dalt i el mecànic encara no havia pogut arreglar-ho. I referint-se a mi li diu al xofer:

—Digues-li que a veure si d'una vegada em parla en anglès.

A la meua edat jo no tenia perquè aguantar allò i li dic:

—Digues-li, i vigila perquè ho entenc, que quan ella parli català jo parlaré anglès.

Ella es va posar a riure i va dir:

—D'aquí a quinze dies.

—Doncs d'aquí a quinze dies en tornem a parlar.

Passat un temps, a l'entrar a la projecció, ella anava davant meu i li vaig donar un copet sense voler. Ella es gira i jo li dic:

—Excuse me. Perdona nena.

Ella no va dir res. Li ho vaig dir en els dos idiomes.

Aquesta pel·lícula ens va fer patir molt. Els plans de negatiu, abans venien numerats en el

¹³⁴ *Tardes de Gaudí (Gaudi Afternoon)*, dir. Susan Seidelman, fot. Josep M. Civit, color, 2001.

nervi amb tinta xina (1, 2, 3, etc, progressivament). Cada rotllo igual. I era molt fàcil veure el pla descartat i anular-lo en l'etalonatge corresponent. La vam remuntar 3 vegades. Si a tu et treien des del fotograma 1 000 al 2 000, per exemple, i te'ls passaven al 14 000 i 15 000, estaves perdut. Al ser un remuntatge amb molts planos moguts, vaig haver d'agafar la còpia primera i posar-la en una moviola al costat, i amb les fitxes i l'ordinador anar buscant on anava cada cosa. Per la primera còpia vaig estar-hi 3 dies amb l'ajuda del Miguel Ángel [Girón]. Al muntatge deia del plano 3 500 al 4 500. “*Ha pasado al rollo 5 del plano 2 000 al 2 100.*” No hi havia Cristó que ho entengués.

Van veure la còpia i ens la van fer remuntar encara una altra vegada fins que per fi va quedar aprovada. Per sort no em vaig equivocar cap vegada. Molt mala feina.

Quan hi havia dubtes ja calia que tornessis a etalonar.

Al final aquesta còpia es va estrenar tard i malament. Fotogràficament hi havia coses molt bones, com les seqüències d'en Gaudí a la colònia Güell, a Santa Coloma de Cervelló, amb unes preses precioses. I a la Sagrada Família també.

En un programa de cine de Catalunya Radio, a la una de la nit, em van entrevistar i ja ho vaig explicar, això de la Susan Seidelman.

—(T. Pladevall) *Anaves a dir alguna cosa d'en Civit...*

Sí, per a la pel·lícula **Dones**¹³⁵, que era la primera de la **Judit Colell** com a directora, va agafar de director de fotografia una persona experimentada com en Civit. Jo trobo que és bo que una persona que comença tingui un equip de gent veterana, perquè ajuda a pal·liar alguns petits desconeixements per part de direcció o producció.

Aquesta pel·lícula s'estrenava a dues sales del cine Meliès, un cinema que feien versions originals.

—(T. Pladevall) *Està tancat.*

Ja m'ho pensava. Vaig anar-hi a comprovar amb un fotòmetre la lluminositat de la projecció, primer amb el projector sense pel·lícula. Li dic al projectcionista:

—Puja. Puja!

No arribava. Vaig insistir:

—Aquí falta intensitat, això no arriba.

—La làmpara em petarà, no ho puc passar amb massa intensitat.

—Això no es pot projectar així, és molt baix.

Truca a l'encarregat del manteniment dels projectors. Aquell senyor li diu que està al màxim de llum i que no està d'acord amb el que marca el fotòmetre que portem del laboratori. Li dic:

—Cada vegada que anem a una estrena no tenim cap problema.

—Aquí la làmpara [de xenon] es fondrà perquè és aquí des de que es va inaugurar el cine fa cinc anys. Per tant passin-la com puguin perquè la làmpara no es pot fondre.

A la sala del costat ja no m'hi van deixar entrar.

Nosaltres al laboratori la canviàvem cada quatre o cinc dies, la làmpara, i ells feia cinc anys que no la canviaven. Aquella nit d'estrena vaig veure la pel·lícula apagada i fosca.

Quan falta llum pateix el color, el fosc, lo clar... tot pateix. Si per compensar la falta de llum baixes la densitat de tota la pel·lícula, el resultat és un desastre absolut. Els planos que han estat equilibrats per una llum de projecció normal, es desequilibren. El que quedava molt bé ara queda amb ala de mosca, i el que quedava amb un vermell bonic després ja no es veu vermell.

—(T. Pladevall) *És molt greu especular amb les làmpares. Jo vaig fer números i em sortia que el cost de làmpara per cada projecció era inferior a un euro*¹³⁶. *Per menys d'un euro els exhibidors estan compromentent el treball de tot l'equip de rodatge.*

Les coses són així. Ells no miren quan val cada projecció sinó el que val la làmpara. En canvi quan projectaven amb carbons sí que els canviaven.

—(T. Pladevall) *El carbó es cremava, no es podia especular... tant.*

¹³⁵ *Dones*, dir. Judit Colell, fot. Josep M. Civit, color, 2000.

¹³⁶ *I el consum elèctric, per una pel·lícula de menys de dues hores en una sala mitjana, tampoc no supera un altre euro. Amortització de làmpara xenon i cost de l'energia consumida, menys de dos euros(!), un import inferior al d'una entrada.*

98



Cartells

Una vegada vaig fer còpies d'una pel·lícula de **Lawrence Olivier, *Las tres hermanas***¹³⁸. Basada en una obra d'Anton Chejov. Era del 1970, llarguíssima¹³⁹, amb molts planos-seqüència. No recordo cap escena de sexe ni res d'això. La qüestió es que hi va haver censura, suposo que va ser pels diàlegs.

També recordo una còpia de ***Hechizo de luna***¹⁴⁰, amb la **Cher**, que jo vaig veure amb un plano muntat al revés. Estaven en un llit ella i el fill parlant, i al cap d'una mica es veia un plano en que estaven situats al revés, en posició invertida esquerra-dreta. La presa estava positivada al revés¹⁴¹, va venir així d'Amèrica. El mateix que em va passar en fer l'etalonatge de ***Camarón***¹⁴², que quan vaig marcar planos n'hi vaig veure un muntat al revés. Estaven el Camarón i la seva colla de músics asseguts en una estació amb un rètol, i després els tornaves a veure situats en posició invertida esquerra-dreta, però com que no s'hi veia el rètol no es delatava la inversió en horitzontal.

Una vegada vaig fer un copió dels prínceps d'Espanya, uns 500 metres d'una visita que varen fer a Extremadura. S'havia d'etalonar, el dia següent ho venien a buscar. Faig l'etalonatge, una primera còpia. No sé qui ho havia rodat, podria haver estat en Carlos Pérez de Rozas, no ho sé segur. Quan comencem la projecció, els prínceps baixen del cotxe i es veu el braç de Juan Carlos donant la mà, i en Daniel [Aragonès] es posa histèric.

—Pareu, pareu que està positivat al revés. No veuen que porta el rellotge a la mà dreta?

Paren la projecció, i jo que he llegit molts diaris i llibres li dic:

—Sr. Daniel, perdoni un moment. Pel que he vist a través de la premsa, el rei porta el rellotge a la dreta i no a l'esquerra.

—Vol dir?

—Quasi segur. Quan surti algun rètol ho veurem.

I al cap d'un moment surt al fons "*Tintorería*". I estava bé, estava del dret.

Aquell copió el va venir a buscar la Guardia Civil, el portaven a l'aeroport per anar a Madrid i ensenyar-lo al Juan Carlos.

¹³⁸ *Three Sisters (Las tres hermanas)*, dirs. Lawrence Olivier & John Sichel, fot. Geoffrey Unsworth, Eastmancolor, 1970.

¹³⁹ 2 hores i 45 minuts.

¹⁴⁰ *Moonstruck (Hechizo de luna)*, dir. Norman Jewison, fot. David Watkin, Technicolor, 1987.

¹⁴¹ La conseqüència aparent és la d'un error de continuïtat.

¹⁴² *Camarón*, dir. Jaime Chavarri, fot. Gonzalo (Kalo) F. Berridi, color, 2005.

69^a HISTÒRIA: **Tomàs Pladevall**, director de fotografia. ***Robin Hood nunca muere***



Francesc Bellmunt *Robin Hood nunca muere*, equip de càmera Tomàs Pladevall, amb un *spotmeter*



Cartell

Robin Hood nunca muere¹⁴³ dirigida pel Francesc Bellmunt i amb fotografia teva, l'any 1974. Primer vam etalonar el negatiu pel "televisor"¹⁴⁴. Ja vam veure que la deixàvem freda però tu la volies així.

—(T. Pladevall) Eren localitzacions a Vallvidrera i el Montseny representant el bosc de Sherwood. M'interessava un etalonatge ben fred, tal com havia vist en algunes pel·lícules europees modernes dels anys seixanta, com a reacció als etalonatges clàssics, molt càlids.

No sé com va ser que se'n va assabentar en Daniel [Aragonès], i em diuen a repàs que baixi que el Sr. Daniel vol veure la pel·lícula.

—No veu que es fred això?

—Sí, però l'operador ho vol així.

—Vostè ha de prescindir de l'operador.

—Escolti'm, jo estic allà i no m'hi vull barallar.

—Vostè s'ha de barallar. Ha d'arreglar-ho, donar-li més vermell.

Hi vaig posar un 15 o un 20 de Red. Quan et vaig veure et vaig comentar el que havia passat.

—(T. Pladevall) Al sortir la primera còpia, el senyor Daniel Aragonès em va cridar al seu despatx i em va dir que s'havia de rectificar i fer un etalonatge càlid, tal com a Fotofilm s'havia fet sempre. Sort que el productor, l'amic Pérez-Giner a Profilmes, va recolzar la meva proposta.

Quan ja estava la còpia mes bé, li vaig preguntar a la Paquita (Avellana), la repassadora, què havia dit en Daniel al visionar la còpia.

—Es movia al seient. I un moment donat va entrar en Vicenç [Martínez] i va demanar per vostè.

—Creu que es pot veure això? —em va preguntar.

—Si es el que volen, Sr. Daniel, vostè sempre diu que el client te la raó.

—No ha quedat bé, no ha quedat bé...

¹⁴³ *Robin Hood nunca muere*, dir. Francesc Bellmunt, fot. Tomàs Pladevall, color, 1974.

¹⁴⁴ Era la primera vegada a Fotofilm que es permetia al director de fotografia intervenir en el laboratori en totes les fases d'etalonatge i rectificació d'un llargmetratge.

I se'n va anar. Així va quedar tot.

–(T. Pladevall) En Daniel Aragonès llavors em va dir que calia posar un rètol en els crèdits finals que advertís al públic que "*El Laboratorio no se responsabiliza de los colores de esta Película*", per no malmetre el seu prestigi. Menys mal que se'n va desdir. Quan explico aquesta anècdota sempre dic que quan jo vaig desaparèixer devieu tocar els *trímerns* de la positivadora per tirar les còpies següents.

No, d'etalonatge no es va tocar. Jo no ho vaig tocar mai més.

Que després d'entonació, a l'anar a tirar més còpies, li digués al Bonet puja-li una mica, posa-li un 10 de Cian [per fer-les més vermelles], això no ho sé, perquè ara t'ho hagués dit.

–(T. Pladevall) Crec que en Daniel no podia resistir la temptació de modificar-ho a l'anar a tirar les còpies d'exhibició...

També m'estranyaria, fins a cert punt, perquè tampoc no podia estar per tot.

Un dia, amb un documental de 16 mm que vaig etalonar, baixem en Ramon [Martos pare] i jo, i en Daniel (Aragonès) em diu:

–Que no veu que és un 30 de Groc? Vagi a Clotet a que li mirin la vista!!

Vaig quedar parat. Li vaig fer un 7. Amb un 10 se'n anava tot a fer punyetes. I va quedar bé.

70ª HISTÒRIA: Àngel Luis Fernàndez, director de fotografia. **Joves**

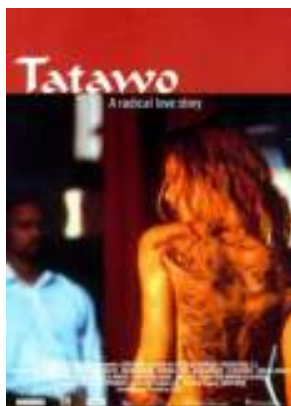


Ángel Luis Fernández Cartell

Un dels moments agradables ha estat treballar amb el director de fotografia **Àngel Luis Fernández**. Vaig fer **Joves**¹⁴⁵, dirigida per dos directors catalans, **Carles Torres** i **Ramon Tèrmens**. En aquesta pel·lícula hi ha tres històries: una d'un broker de la borsa, una d'uns xavals de poble una mica violents, i la tercera d'unes noies que van de discoteques. Cada bloc es va fer d'un diferent color. El del broker es va fer tot fred, aquell home en sabia molt de rodar i va quedar molt bé. L'últim, on hi havia una mena d'assassinat, més calent. Cada història es va fer de diferent manera per marcar molt bé els tons. El productor era en [Jordi] **Rediu**. Retratava tres tipus de joventut i estava en part rodada a Tàrraga. Jo crec que es mereixia un èxit més gran. No recordo en aquells moments una pel·lícula dedicada a gent jove. La fotografia va estar estupenda, l'**Àngel Luis Fernández** és un home molt tractable.

¹⁴⁵ *Joves*, dir. Carles Torres & Ramon Térmens, fot. Ángel Luis Fernández, color, 2004.

71^a HISTÒRIA: **Jordi REDIU**, productor. **Tatawo**



Cartell

També vaig fer **Tatawo**¹⁴⁶, que és una història feta a Barcelona, també produïda per en **REDIU**. Hi havia uns planos de nit magnífics. Es va rodar per on hi ha el restaurant Casa Leopoldo. Era un negoci de tatuatges i, posant la càmera a fora, hi havia un gran mirall que era l'aparador i per reflexió s'hi veia una noia que baixava per unes escales mig despullada. Com si fos una aparició, res de trucatge. Aquest plano em va sorprendre moltíssim, semblava l'aparició d'una verge, molt poètic.

////////////////////////////////////

¹⁴⁶ *Tatawo*, dir. Jo Sol, fot. Ángel Luis Fernández, color, 2000.

72^a HISTÒRIA: **Federico Ribes**, director de fotografia. ***Mi dulce***



Federico Ribes



Cartell

Una pel·lícula conflictiva, ***Mi dulce***¹⁴⁷. El director era **Jesús Mora**, i el director de fotografia **Federico Ribes**¹⁴⁸. Abans de començar, o el productor o el director o en Federico Ribes no volien que la pel·lícula vingués al nostre laboratori (Fotofilm de Barcelona). Ja amb el primer copió van començar a dir que era fosc, que el negatiu era dur. Un dia va pujar en Ramon i es van discutir. Li vaig treure quatre punts de llum i ho van trobar bé. L'ajudant de càmera, l'Enric Daví, va ser molt noble perquè va dir que no comprenia com s'estava treballant amb la càmera. Quan passen aquestes coses és perquè hi ha interessos amb un altre laboratori. Si esteu contents amb un de Madrid, o d'on sigui, "*pues adiós muy buenas*".

Va arribar el moment d'etalonar la pel·lícula ja muntada, i em van fer anar al laboratori dos caps de setmana perquè en Federico Ribes treballava i no podia venir entre setmana. I va dir:

–*Hombre, esto ya no está tan duro como antes.*

Era la mateixa imatge. Una situació molt esperpèntica. Jo sempre mantenint-me callat i amb educació, per no saltar-li a la jugular (i que no m'hauria passat res, eh?) Un dels dies que va venir el director, en broma li vaig recomanar:

–*¿Ya te has tomado un valium?*

Vam fer la còpia, va anar bé, es van arreglar alguns defectes de fotografia i amb el temps vaig saber que el director estava molt pressionat perquè si no li sortia bé no feia més cine. Un dia es van haver d'esperar cinc minuts que s'acabés un copió i una noia de l'equip ja es va posar a cridar. Sempre venien carregats.

Això que va passar finalment va acabar bé. Normalment tenen un altre tipus de derivacions, no pas tècniques sinó d'interessos privats, o econòmics.

¹⁴⁷ *Mi dulce*, dir. Jesús Mora, fot. Federico Ribes, color, 2001.

¹⁴⁸ 1952–2017.

73^a HISTÒRIA: **Pedro del Rey**, director de fotografia. **Fausto 5.0**



Pedro del Rey



Cartell

Fausto 5.0¹⁴⁹, una pel·lícula especial. Els directors eren tres, de la Fura dels Baus: l'Ollé, l'Ortiz i en Padrissa. El director de fotografia era **Pedro del Rey**, gran persona, solament vaig fer aquesta pel·lícula, amb ell. La va rodar amb objectius ultralluminosos Zeiss 1.3, que donaven un foc molt ben retallat però que si es passava un mil·límetre de l'enfoc se'n anava tot a fer punyetes. No era un objectiu que s'utilitzés massa. Permetia rodar amb molt poca llum. *Fausto 5.0* es va rodar a l'hospital de Terrassa, que llavors estava abandonat, i també a l'oncològic. Hi havia una seqüència de l'hospital tot tapat amb llençols, a l'estil d'un artista nord-americà que cobria monuments famosos.

–(T. Pladevall) Crec que penses en Christo i Jeanne-Claude, un matrimoni que embolicava monuments amb grans teles.

Vaig quedar absolutament clavat, era fantàstic. Va venir també la Marina, repassadora que en sabia molt, i vam admirar l'edifici i la gran sorpresa va ser que era una maqueta, la part de baix era la realitat i la resta s'havia creat expressament per aquesta pel·lícula. La maqueta l'havia fet l'Emilio Ruiz, que ja és mort. Era espectacular. Va ser una pel·lícula que es va etalonar amb un to cian verdós, dramàtica, que va donar feineta però va quedar bé.

¹⁴⁹ *Fausto 5.0*, dir. Àlex Ollé, Isidro Ortiz i Carles Padrissa, fot. Pedro del Rey, color, 2001.

74^a HISTÒRIA: Internegatius. *Piaf*



Cartell



Édith Piaf



Internegatiu

Piaf¹⁵⁰, una pel·lícula de l'any 1974 sobre la vida de la cantant Édith Piaf, de joveneta fins que es va morir. El productor era en [José Luis] **Dibildos**. Des de Fotofilm s'envia la còpia a Madrid, per la censura, i en Dibildos diu que no és el to que havia vist a França. Demanem una còpia a França i veig que les seqüències de la cantant jove, de la postguerra, de misèria, eren d'un to fred de Cian i de Green. Quan comença a triomfar la imatge es va escalfant i quan arriben els grans concerts ja són tons més brillants i més calents. Evidentment si això no t'ho diuen, no ho saps. Ho vaig adaptar i va quedar magnífica. Es marcaven totes les seqüències, totes les èpoques, i comprenies perfectament com eren aquells barris del París de la postguerra, de misèria, de fam, de brutícia...

–(T. Pladevall) Era internegatiu?

Sí, era un internegatiu.

–(T. Pladevall) I no estava igualat?

De fet en aquella època no hi havia cap internegatiu igualat. No, perquè crec que molts internegatius es feien amb una sola llum per tots els plans, fins que no va arribar l'època dels inters posteriors al CRI. Internegatius d'aquests bons no els he conegut fins fa pocs anys. Venien tots com venien, i no t'enviaven còpies de referència. Ara venen etalonats i amb còpia, cosa que no vol dir que no tinguis de tocar de 20 a 30 plans, que no és el mateix que etalonar els 300 que pugui tenir el rotllo.

¹⁵⁰ *Piaf* (Una voz llamada Édith Piaf), dir. Guy Casaril, fot. Edmond Séchan, color, 1974.

A black and white photograph showing a person sitting at a table in a cafe or restaurant. In the foreground, a camera is mounted on a tripod, partially obscuring the view. The background shows other tables and chairs, and a large window with a view of the outdoors.



Amb **Marc Recha** vaig etalonar ***Pau i el seu germà***¹⁵¹, ***Les mans buides***¹⁵² i ***Dies d'agost***¹⁵³.

Per la primera pel·lícula que vam fer, ***Pau i el seu germà***, vàrem anar a veure el rodatge en Ramon Martos [júnior] i jo al Cadí. Em van avisar del laboratori (Image Film) que en Marc tenia mal geni, me'n van dir el que no està escrit. Segur que n'he tingut de pitjors. Pensa que quan ve un director a etalonar una pel·lícula, normalment han passat molts mesos, o un any o any i mig. Venen espantats, no es recorden de què van fer, potser ja han fet més pel·lícules. Tu ets l'amo i pots dirigir aquella operació, o batalla, entre cometes. Has d'entrar i fer-los entrar en el joc. Tu en aquella pel·lícula tens el poder, has fet els copions, has fet un rodatge que tu has vist i ells no han vist, les fitxes del rodatge, i vols saber amb qui vas a tractar. Amb en Marc Recha ens vàrem fer amics, tot ho vàrem solucionar bé. En aquestes tres pel·lícules va comptar amb **Hélène Louvart**, una directora de fotografia francesa que en sabia molt. No vaig tenir cap problema ni amb ella ni amb el rodatge ni amb res. Aquesta directora de fotografia va ser un descobriment, tenia experiència en altres llocs però era la primera vegada que venia a treballar a Espanya. S'hi va trobar molt còmode. Li va saber greu la meua jubilació, però ja se sap, *a rey muerto, rey puesto*.

¹⁵³ *Dies d'agost*, dir. Marc Recha, fot. Hélène Louvart, color, 2006.

Manuel Rodjana, molt bon dibuixant, va fer els dibuixos i els decorats, i fins i tot feia la truca¹⁵⁴, en la pel·lícula de llargmetratge de dibuixos animats *Alí Babá, el tesoro*. Va tenir una mica de mala sort, perquè tenia la pel·lícula compromesa amb el distribuïdor Sánchez Ramane i resulta que va morir. Es va quedar amb la pel·lícula sense estrenar. Es va vendre la truca, que tenia a casa seva, i solament en va conservar la càmera. Fa poc em va enviar un dibuix dedicat, que tinc emmarcat. El més trist del cas és que no fa molt va llençar a les escombraries vint caixes de dibuixos sobre acetat. És una de les injustícies d'aquest ofici!

108

77^a HISTÒRIA: Reemulsionament de la banda de so

Una altra de les coses curioses que fèiem a Fotofilm era reemulsionar la banda de so òptic de les còpies amb Technicolor positiu de la versió anglesa. A sobre de la banda de so s'hi posava una emulsió de Blanc i Negre, i amb la positivadora Bell & Howell s'hi impressionava el so amb versió espanyola, a partir d'un negatiu de so. Es revelava, es feien uns ponts, en el Technicolor la imatge és com un estampat. El so original quedava tapat per l'emulsió en Blanc i Negre.

–(T. Pladevall) Un cop revelada...

Un cop revelada sortia la que tu havies impressionat a sobre. Les distribuïdores s'estalviaven molts diners. Des dels Estats Units enviaven les còpies que demanàvem, una vintena, per exemple, i les reemulsionàvem a sobre i ja les teníem en espanyol.

–(T. Pladevall) Això era un invent de Fotofilm?

Home, aquí a Espanya érem els únics que ho fèiem. En Daniel Aragonès ho va adaptar aquí. Vam fer-ho durant molts anys. Hi havia un parell de persones especialitzades en això, com l'**Alfonso López**, que en sabia moltíssim. Una de les seves habilitats era salvar un rotlle en marxa, tallant aquí i allà i empalmant i no parant la màquina de revelar, quedar-se a la cubeta solament un tros de pel·lícula, i tot el demés salvat. El millor revelador veterà que hi havia a Fotofilm.

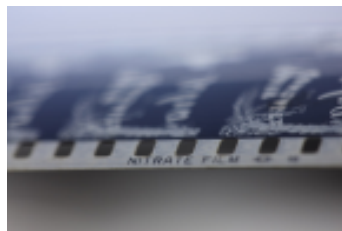
78ª HISTÒRIA: Nitrats. La Voz de España



La Voz de España



Pel·lícula amb suport de nitrat de cel·lulosa



Al principi d'estar a Fotofilm, amb l'Albert Bargalló, que era el xicot d'una positivadora, ens van dir d'anar a **La Voz de España**¹⁵⁵ que tenien coses en **nitrat**¹⁵⁶. Hi va haver un decret del govern, de l'any 1960, o 1960 i pocs, ordenant que les pel·lícules de nitrat fossin destruïdes. Vàrem anar no menys de dues setmanes a La Voz de España. Tenien dotzenes i dotzenes de llaunes i en un pati ho anàvem cremant. Algunes llaunes petites de les que no en trèiem els rotllos, van explotar, com una bomba. En sortia una flamarada tant alta com el sostre. Jo no em sento culpable perquè si el govern va ser tant burro de fer aquest decret jo no en tinc cap culpa, però allí es va destruir part de la història del cine. Allà hi havia pel·lícules, documentals, etc¹⁵⁷

En Puche, que era gerent de La Voz de España en aquell moment, em va fer la oferta de contractar-me a mi pel muntatge i a l'Albert Bargalló de projeccionista. Ell s'hi va quedar però jo no. No hagués sigut mala feina i es pagava força bé, però a mi em semblava que a Fotofilm tenia més oportunitats, sobretot en el tema d'etalonatge, la prova és que a revelat hi vaig estar sis mesos, després vaig passar a positivat un temps, i pel tema del Techniscope al Conrado de la Parra el van deixar d'encarregat de 16 [mm] i jo vaig passar a la Techniscope, on hi fèiem dos torns, de dia i de nit. I no feia un any que gràcies al Vicenç Martínez vaig baixar a etalonatge.

¹⁵⁵ Emblemàtics estudis de doblatge cinematogràfic, situats a l'avinguda del Tibidabo, 18, des de l'any 1936 i fins a finals dels anys vuitanta, en l'edifici que a l'any 1911 el doctor Andreu va fer construir com a auditori del compositor i pianista Enric Granados, que hi va crear moltes de les seves composicions i hi feia concerts per a la burgesia barcelonina.

¹⁵⁶ El suport filmic de nitrat de cel·lulosa, altament inflamable, es va utilitzar en pel·lícules de 35 mm des dels inicis del cinema fins a l'any 1951, en que va ser substituït definitivament pel suport ininflamable de triacetat de cel·lulosa. Des dels anys vint que ja s'utilitzava un suport ininflamable d'acetat de cel·lulosa en subformats domèstics (com el 9'5 mm de Pathé o el 16 mm de Kodak), però com que era deformable no es va poder aplicar al format estàndard professional de 35 mm.

¹⁵⁷ El criteri aplicat per les filmoteques és el de conservar aquests nitrats en neveres especials ben compartimentades per si el material s'inflama espontàniament, prèvia obtenció d'un duplicat.

79ª HISTÒRIA: David Carretero, director de fotografia. *Entre vivir y soñar*



Cartell



Alex Brendemühl

Una vegada vaig fer una pel·lícula amb els directors Alfonso Albacete i David Menkes, i el director de fotografia **David Carretero**. Els productors eren la Targarona i el seu marit. ***Entre vivir y soñar***¹⁵⁸, era una comèdia en la que hi actuaven la **Carmen Maura**, l'**Àlex Brendemühl** i la **Marta Etura**. En aquesta pel·lícula hi va haver un problema de revelat de negatiu. En el bany de paro va baixar el PH i es va espatllar un dia de rodatge, un problema químic (quan ja no hi havia en Reyes, que s'havia jubilat). El laboratori va indemnitzar i van haver de rodar de nou. Va haver-hi alguns plans que digitalment es van poder arreglar, però la resta no.

Per aquesta pel·lícula en David Carretero tenia una idea molt bona: en els plans antics, quan la Maura era jove, volia imitar l'Ektachrome. S'hagués vist molt bé com la pel·lícula anava avançant des de quan era jove i s'enamorava d'un cuiner, i com s'anaven fent grans. L'Àlex Brendemühl, que no conec personalment, feia un paper fantàstic, per mi és un actor fabulós. Aquests plans no es van poder fer amb aquell efecte pel preu, i va quedar una pel·lícula normal amb un to determinat.

La mare d'en David és la **Yvonne Blake**¹⁵⁹, li van donar un Òscar al millor vestuari per *Nicolas y Alejandra*.

També vaig fer amb en David Carretero un curtmetratge, d'una directora americana, titulat *High Ride Elephants*, una història d'un escriptor famós.

¹⁵⁸ *Entre vivir y soñar*, dirs. Alfonso Albacete i David Menkes, fot. David Carretero, color, 2004.

¹⁵⁹ Yvonne Blake va morir a Madrid el 17/7/2018.



Joan Benet



Cartell

Quan vaig entrar a Image Film, hi havia una pel·lícula amb la que l'altra gent no se'n havia sortit. Em va trucar en Ramon Martos [el pare], dient-me que passés per allí. El director de fotografia era **Joan Benet**, un home molt acurat i precís. Gairebé la vàrem fer nova, es deia ***El árbol del penitente***¹⁶⁰, amb Alfredo Landa fent de capellà. Ell portava la idea de que era una pel·lícula en la que fa calor de ple estiu a Almeria, i que havia de ser fosca i vermella, i jo li vaig fer una proposta que ell em va acceptar:

—Per mi, Joan, ha de ser clara, que peti el Sol. Que la gent en veure el resplendor del Sol tingui calor.

—(T. Pladevall) A en Joan Benet l'havia tingut de foquista en un rodatge a la Polinèsia. Era l'únic ajudant de càmera que, a Barcelona, coneixia bé la càmera Panavision.

Treballava molt a Anglaterra, suposo que viu allà. Era molt meticulós, tot ho portava apuntat, quadrat al mil·límetre. Hi va haver alguns problemes al tirar l'internegatiu, procés del que jo en aquell moment no me'n vaig poder ocupar, però finalment m'hi vaig posar per poder respectar en les còpies aquells efectes que tant ens havia costat aconseguir en l'etalonatge.

¹⁶⁰ *El árbol del penitente*, dir. José María Borrell, fot. Joan Benet, color, 2000.

81^a HISTÒRIA: Directors i directors de fotografia. **Tinieblas González** i **Unax Mendia**



Unax Mendia



Cartell



Tinieblas González

Un curtmetratge documental d'**Unax Mendia** titulat ***The Raven... Nevermore***¹⁶¹, d'un director que es deia **Tinieblas González**, que havia tingut un premi a Cannes per un altre curt i anava molt pujat. Vam fer una primera còpia i el director va dir que ho volia molt més blau. Allí hi va haver un tira i aflixa. Jo sempre he estat a favor del director de fotografia. Tinieblas González li va imposar el que volia, que ell "era l'amo". Vam rectificar l'etalonatge i ho vam deixar tant blau com el director volia.

—*Un cincuenta de Azul.*

El fet és que vaig viure una discussió entre un director prepotent i un director de fotografia, que no es maco de veure.

Amb Unax Mendia també vaig fer *The Birthday*¹⁶². Un xicot molt amable, molt dialogant, et deixava fer i acceptava les teves opinions. He intentat parlar amb ell per telèfon, però sempre em surt el contestador automàtic. Finalment alguna vegada ho he aconseguit.

¹⁶¹ *The Raven ...Nevermore* (curtmetratge), dir. Tinieblas González, fot. Unax Mendia, color, scope, 1999.

¹⁶² *The Birthday*, dir. Eugenio Mira, fot. Unax Mendia, color, scope, 2004, llargmetratge espanyol rodat en anglès.



Patch Lad Fotofilm 1986
rodat per Tomàs Pladevall



Alfa Romeo



Mini Cooper

Quan en Ramon [Martos pare] em va convèncer per ser cap d'entonacions, els prefiltres de totes les màquines del laboratori els tocava jo. Per exemple, una alteració de 35 era 120-120-90 en la lectura del Cian, Magenta y Yellow; si tu tenies 124 i posaves un 2.5 se te'n anava a 115, no podia ser. Vam inventar el mig punt de color, ho vam experimentar a Madrid, funcionava bé. Tot sortia a 124, posaves mig punt de Cian i clavats a 120. Tenies amb allò un marge de 4 o 5 punts, amb el 2.5 entre 7, 8, 9 i amb el 5 ja més. En Daniel Aragonès em demanava cada mes la composició de tots els prefiltres de la casa (35, color, Blanc i Negre, Super 8... tots). Jo en un full li posava: la màquina tal porta 10 de Cian, 5 de Magenta i 3 gelatines. O 20 de Cian, 5 de Yellow i un 2, dues llums, de Neutre. Ell s'ho mirava, que no portessin neutre, com passaria, per exemple, amb un 10 de Magenta, un 5 de Yellow i un 5 de Cian.

—Aquí hi ha un neutre!— diria en Daniel [Aragonès], pel 5 en tres filtres.

Ja procurava jo que això no passés. No va passar mai. El problema sempre eren aquestes 4 dècimes 120-101-90 que et podies passar. Si era de llum, agafaves una gelatina i la parties i s'ha acabat. O agafaves el prefiltre i netejaves amb un mocador net un filtre o dos i si estava a 117-98-87 pujava ja aquests tres puntets de densitat. En pel·lícules de Techniscope havia netejat centenars de vegades les grapes per fer pujar la densitat lo justet, per no haver de posar +1.

Va sortir un problema: el caràcter català de que tot el que es fa a Madrid està be i el que fem aquí malament. El que s'encarregava d'això també es deia Àngel. Va dir-me:

—*¡Eso va muy bien!*

Clar, jo això no ho posava a les llistes d'en Daniel. Un dia amb una entonació de 35 li poso 5 de Cian, 10 de Magenta i 3 gelatines, i mig de Cian. Al dia següent sentís per l'altaveu la veu de la telefonista:

—*"Ángel Santacreu, acuda al despacho del señor Daniel."*

Pel camí li ho vaig comentar al Ramon [Martos pare].

—*No te preocupes, ya estaré al caso por si hay bronca...*

I ja al seu despatx, en Daniel:

—Què vol dir això?

Ja ho portava preparat i li ho vaig ensenyar.

—Miri aquesta entonació: un 124, i posant-li això 120. Jo no tinc cap altra manera, per baixar 4 punts, que fer això.

—I com és, això?

Li ho vaig ensenyar, el filtre ratllat i tot plegat.

—No troba vostè que és massa sofisticat, això?

—Sr. Daniel, quin cotxe porta vostè ara?

—Un Mini.

—I perquè vostè ara porta un Mini i no aquell Alfa Romeo gran que té?

—Perquè es més pràctic per circular per Barcelona.

—Doncs això igualment és més pràctic per arribar a aquest resultat. I tingui en compte que jo només l'hi he ensenyat un prefiltre; n'hi ha més, de prefiltres, que porten això. I si vostè va sofisticat

–No abusi!
–No puc abusar perquè si no poso un 0.5 poso un 2, però no seré tan burro de posar-li quatre mitjos. Si convé aquí un mig i allà un altre, doncs ja m'ho pensaré.
–D'acord, d'acord...
Solucionat. Vaig corrent cap el Ramon i li dic:
–Ja està arreglat!
–*Habrà ido bien, porque no he oído gritos.*
Costava molt, amb en Daniel.

–No puc abusar perquè si no poso un 0.5 poso un 2, però no seré tan burro de posar-li quatre s. Si convé aquí un mig i allà un altre, doncs ja m'ho pensaré.

Solucionat. Vaig corrent cap el Ramon i li dic:

—Habrà ido bien, porque no he oído gritos.

Costava molt, amb en Daniel.

83^a HISTÒRIA: *Viridiana*



Luis Buñuel



José F. Aguayo (pare i fill)



Fotograma (o fotofixa) de *Viridiana*



Fotogrames (o fotofixes) de *Viridiana*



Pere Portabella, coproductor

El pare d'en Pedro del Rey¹⁶³ va traslladar el negatiu de *Viridiana*¹⁶⁴ a França perquè el volien confiscar i destruir (l'estat no guardava les pel·lícules confiscades, les cremaven). A corre cuita aquest muntador se'l va emportar perquè no el trobessin aquí. **Pere Portabella** en va ser productor, junt amb d'altres de fora¹⁶⁵.

¹⁶³ El pare d'aquest director de fotografia també es deia Pedro del Rey.

¹⁶⁴ *Viridiana*, dir. Luis Buñuel, fot. José F. Aguayo, B/N, 1961. Palma d'Or al Festival de Cannes del 1961, on s'hi va presentar una versió que no havia vist la censura espanyola. La venjança del règim franquista va ser la prohibició d'exhibir el film, del que no se'n podia ni parlar, com si mai no hagués existit, i l'ordre de destruir el negatiu.

¹⁶⁵ Gustavo Alatríste, llavors un home de negocis mexicà, i la UNINCI (amb Juan Antonio Bardem i d'altres directors al capdavant).

84^a HISTÒRIA: Josep M. Huertas, periodista i escriptor



Josep M. Huertas Claveria



Portada del llibre



Dedicatòria

Una vegada vaig conèixer l'ajudant de càmera **Guillem Huertas**, i parlant amb ell vaig saber que el seu pare era el periodista Josep M. Huertas Claveria¹⁶⁶.

—Ostres, jo he arribat a deixar de llegir diaris perquè li havien censurat algun article al teu pare.

Total, que li ho va dir, i el seu pare em va regalar un llibre, *Cada taula, un Vietnam*, i dedicat. Desgraciadament va morir massa aviat aquell home.

¹⁶⁶ Josep M. Huertas Claveria (Barcelona 1939 - 2007), periodista i escriptor.

85ª HISTÒRIA: **Fotofilm**, sense aire condicionat

A **Fotofilm** no hi havia aire condicionat. Per les reixetes hi entrava solament l'aire del carrer. A positiu, sobretot, hi feia molta calor, moltíssima calor. Només et diré que a la màquina T de tirar internegatius, tancada en un quartet interior, les positivadores a l'estiu es treien la bata i es quedaven amb calces i sostens com si portessin un biquini. Imaginat com era de fotut treballar allà en aquelles condicions. Es refrescaven, uns segons, llençant-se alcohol per sobre. Quan vam traslladar etalonatge on havia estat el vestuari de les dones, hi feia moltíssima calor perquè les finestres estaven encarades al sol. Jo m'havia queixat moltes vegades a en Vicenç [Martínez], que un dia li va dir a en Daniel [Aragonès]:

–A etalonatge han posat un termòmetre i estan a 39 graus.

–Si tenen calor que es comprin un vano!

I a l'hivern ens fotíem de fred. Cridàvem en Manel Reyes i ens portava alcohol de cremar; agafàvem llaunes de pel·lícula i cremàvem l'alcohol, però feia molta pudor. Amb això corries el risc que en Daniel o en Bonet, o qualsevol que pugés l'escala, ens fotés una bronca. Teníem els dos extrems, molta calor a l'estiu i molt fred a l'hivern, i no ho van solucionar mai. Algú s'havia posat banyador però a mi això no m'agradava, per si havies de baixar a projecció; no era el meu estil.



86ª HISTÒRIA: Pornos primitius, encarregats per Alfonso XIII



Albert Gasset i Nicolau



Fotograma de *El confesor*

Quan vaig estar a Sonoblok vaig tenir ocasió de veure una pel·lícula que tenia el Nogueras, una còpia en 16 mm d'un porno que van rodar expressament per Alfonso XIII. Devia ser un exemplar únic. Porno però no tant sofisticat com els que fan ara.

–(T. Pladevall) La vàreu cremar, també, aquesta?

–No, era d'en Nogueras i la tenia guardada.

–(T. Pladevall) A la Filmoteca de València es guarden pel·lícules sicalíptiques dels germans Baños. Havien rodat títols com *El confesor* i *Consultorio de señoras*.

No el sé, del títol no me'n recordo. Hi havia la llauna, destapada, però no el sé.

–(T. Pladevall) Jo vaig tenir un amic operador jubilat, director de fotografia i muntador, que de jovenet havia viscut aquells rodatges. Es deia Albert Gasset¹⁶⁷. Havia estat d'aprenent amb els Baños i m'explicà que havia participat en aquells rodatges.

El **Gasset** jo el coneixia de Fotofilm. La pel·lícula d'en **Joan Xiol**¹⁶⁸ l'havia muntada ell. A Sonoblok va venir un dia quan tenia 70 i algun any més, i em va explicar que aquella setmana participava en una carrera. Al cap de poc temps m'assabento de que va tenir un infart, del que se'n va sortir. Un home especial.

¹⁶⁷ Albert Gasset i Nicolau, veterà operador de càmera, director de fotografia i darrerament muntador. Morí a Barcelona el 17 de gener del 2000, als 94 anys d'edat. Havia participat com assessor en la filmació del *Gaudí* dirigit per en Manel Huerga amb fotografia de Tomàs Pladevall.

¹⁶⁸ *El precio del aborto*, dir. Joan Xiol Marchal (Bilbao 1921 –Barcelona 1977), fot. Francisco Marín (senior, Barcelona 1920 –1983), Eastmancolor, 1975.

87^a HISTÒRIA: **Vicente Aranda**, director. *Clara es el precio*



Vicente Aranda



Cartell



Fotograma de *Clara es el precio*

Amb **Vicente Aranda** vaig fer **Cambio de sexo**, amb el director de fotografia **Néstor Almendros**, i *Clara es el precio*¹⁶⁹, que era de **Francisco Fraile**. L'Aranda per mi es el que més sap d'etalonatge. Sabia veure un 2.5¹⁷⁰, això i més coses. Quant més sap la gent, més fàcil de tractar és.

A *Clara es el precio*, que la protagonitzava Amparo Muñoz, hi havia una sala com un menjador amb unes parets blanques. Aquell blanc havia de ressortir, estava molt ben fotografiat. Quan tens una paret blanca i has de mantenir el blanc en un plano hi ha diferents perills. Pot passar que se't taqui d'algun color que necessiti alguna part del plano, com poden ser les cares dels personatges més vermells o més freds, allò empastifava el blanc, o que si necessites una mica més de densitat després ja no és blanc, sinó una barreja de coses... Li vaig demanar a l'Aranda com es que li sortia tant bé, aquell blanc.

—Sí, sí, Ángel. *¿Pero sabes cuantas veces hemos pintado esta pared? ¡Ocho veces!*

La va fer pintar vuit vegades perquè veia que no li sortiria el que volia. Em vaig treure el barret davant d'això. Era un plano perfecte, sortia tot sol. El que dominava més al plano era una paret de davant i una altra al costat; em sembla que hi havia una taula, un personatge i una pantalla on havien de projectar una pel·lícula. Si et passaves un punt el blanc t'ho assenyalava. En aquest plano de *Clara es el precio* el blanc quedava brillant però no t'enlluernava.

¹⁶⁹ *Clara es el precio*, dir. Vicente Aranda, fot. Francisco Fraile, color, 1975.

¹⁷⁰ Dos punts i mitg de filtratge, el valor mínim.

88ª HISTÒRIA: Gilberto Soriano, operador de truca. *Memoria*



Cartell

A la pel·lícula *Memoria*¹⁷¹ el director era **Francisco Macián**. La va fotografia en [Luis] Cuadrado. Es va fer un treball de truca com mai no havíem vist. L'operador de truca era en **Gilberto Soriano**. Quan va morir en Macián, i van tancar els seus estudis, en Ramon [Martos pare] li va proposar que anés a Fotofilm, però en Daniel [Aragonès] li va dir que no perquè en sabia massa i potser acabarien xocant.

Anys després Gilberto Soriano va anar a treballar a la clínica del doctor Puigvert, on hi filmava les operacions que feien els metges. Hi vaig parlar per telèfon precisament quan s'estava restaurant un rotllo d'aquella pel·lícula. Això és un homenatge a aquest home, el millor tècnic de truca que he conegut.

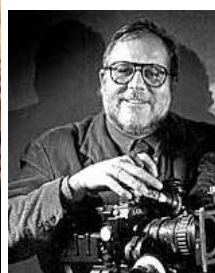
¹⁷¹ *Memoria*, dir. Francisco Macián, fot. Luis Cuadrado, color, 1976.



Cinema Kursaal



Cartell



José Luis López Linares

Un any vam anar l'Àngel Martín, la meva dona i jo, al Festival de San Sebastián. Algunes pel·lícules que jo havia fet, aquell any s'hi presentaven. **Octavia**¹⁷², d'en **Basilio Martín Patiño**, i **Aro Tolbukhin. En la mente del asesino**¹⁷³, del productor [Antonio] Chavarrías i el director Agustí Villaronga. Havien de fer el *pase* d'*Octavia* al cine Kursaal. L'havia fotografiada **López Linares**. Es va fer la còpia amb material Premier¹⁷⁴, i el desastre va ser al cine del Festival. La cabina estava a mitja alçada de les tribunes, hi havia uns esglaons entre butaca i butaca que feia vertigen. El projector no funcionava amb la llum adequada. Un cinema pèssimament dissenyat, d'un arquitecte molt conegut. La cabina inicialment l'havien posada dalt de tot, un desastre! Portaven uns quatre anys i havien de reforçar tot el sistema sonor amb un milió, o dos o tres, de pessetes, perquè el so no valia res. Fins i tot el propi rei [Juan Carlos I], que va anar-hi el dia de la inauguració, va dir:

—¿Qué pasa? ¡Que no oigo!

Una sonoritat horrible, una visió horrible, unes butaques horribles. Uns dissenys que volen fer alguns arquitectes, vistosos però pèssimament funcionals. Fins i tot van haver de canviar la cabina de lloc. No vaig poder arreglar la llum de cap manera, vam passar un rotllo o dos, i ho vam haver de passar amb la mala qualitat que hi havia. En Basilio Martín no va venir a veure les còpies, però hi va ser la seva dona, i jo li vaig dir que, sobretot, quan fessin còpies les tiessin amb Premier. Sovint jo mateix suggeria al Ramon [Martos pare] o als directors de fotografia, que es tiessin les còpies en Premier, quan veia que aquella qualitat de còpia els podia anar bé. Però com que sortien més cares, generalment solament s'utilitzava el Premier per les còpies d'estrena, les distribuïdores les demanaven amb positiu normal, més econòmic.

¹⁷² *Octavia*, dir. Basilio Martín Patiño, fot. José Luis López Linares, color, 2002.

¹⁷³ *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino*, dirs. Agustí Villaronga & Isaac Pierre Racine & Lydia Zimmermann, fot. Guillermo Granillo, color, 2002.

¹⁷⁴ El positiu Kodak Vision Premier, respecte els habituals positius en color de Kodak, Fuji o Agfa, presentava negres més densos, augmentant així la sensació de contrast.

90^a HISTÒRIA: Censura i apertura. **Fuerza Nueva**



Portada de la revista de Fuerza Nueva

Una vegada vaig fer un documental en 16 mm sobre uns temes d'església, i va venir a donar el *Visto Bueno* un capellà que era de Fuerza Nueva. Va estar permanentment fent un míting, criticant el govern d'en Franco perquè havia adoptat una mica d'apertura en alguna cosa. Portava la revista Fuerza Nueva on hi havia un article seu que treia xispes, molt radical, en contra del règim. Com a curiositat històrica, era interessant...

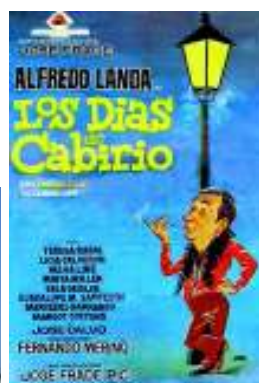
91ª HISTÒRIA: Tres d'Alfredo Landa. *Cateto a Babor*, *Simon, contamos contigo* i *Los días de Cabirio*



Cartell



Fotograma de *Cateto a babor*



Cartells



Quan vaig parlar amb en Pedro del Rey [director de fotografia] durant l'etalonatge de la pel·lícula *Fausto 5.0*, vam comentar que el seu pare havia sigut un gran muntador¹⁷⁵. Va resultar que jo havia etalonat algunes de les pel·lícules que ell havia muntat a principis dels anys setanta: *Cateto a Babor*¹⁷⁶, *Simon, contamos contigo*¹⁷⁷ i *Los días de Cabirio*¹⁷⁸, les tres amb l'Alfredo Landa de protagonista. Aquelles i semblants pel·lícules van donar moltíssima vida als laboratoris i al cine en general, perquè se'n feien 20 o 25 còpies per tot Espanya. Eren rentables. Era l'època que anaves al cinema i et passaven dues pel·lícules, la televisió encara no retenia la gent a casa. Qui més qui menys anava al cinema, els meus pares i els meus sogres anaven al cinema, a veure programes dobles, molt sovint. Aquest cine encara va agafar tota aquesta època¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Amb el mateix nom que el seu fill, Pedro del Rey, entre 1956 i 1987 va ser el muntador de nombrosos llargmetratges, inclosos els tres que es citen a continuació.

¹⁷⁶ *Cateto a babor*, dir. Ramón Fernández, fot. Raúl Pérez Cubero, color, 1970. Protagonitzada per Alfredo Landa. Muntatge de Pedro del Rey.

¹⁷⁷ *Simón, contamos contigo*, dir. Ramón Fernández, fot. Hans Burmann, color, 1971. Protagonitzada per Alfredo Landa. Muntatge de Pedro del Rey.

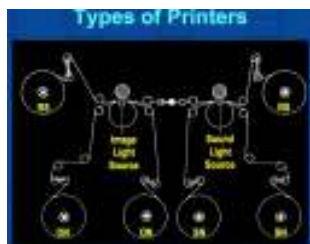
¹⁷⁸ *Los días de Cabirio*, dir. Fernando Merino, fot. Hans Burmann, color, 1971. Protagonitzada per Alfredo Landa. Muntatge de Pedro del Rey.

¹⁷⁹ Els anys setanta.

92ª HISTÒRIA: Positivadores contínues Bell & Howell (BH) i Debie



Positivadora contínua BH



Esquema d'una contínua



Positivadora contínua E per tiratge en sensfi

Quan a Fotofilm va arribar unes positivadores Bell & Howell, una de 35 i una altra de 16 [mm], la idea del Daniel [Aragonès] era passar la de 16 a Madrid i la de 35 tenir-la aquí [a Barcelona]. Però els de Madrid tenien molt poder, com sempre, i per molt que ell fos l'amo, no la van voler. I al final va posar també una BH de 35 a Madrid.

—(T. Pladevall) A finals dels anys setanta?

No recordo quan va venir la màquina, totes eren fabricades als Estats Units. Eren noves, realment fantàstiques. Rapidíssimes i segures.

A més, hi havia les Debie, transformades a Fotofilm. Fins i tot, a l'haver-hi un problema d'escalfament, amb làmpares que es fonien abans d'hora, en Daniel va fer un prototip en el que la làmpara anava submergida en aigua. Va venir un tècnic de Debie per veure-ho, però aquell invent no va tenir continuïtat. La meua dona [positivadora] va estrenar la primera nova contínua, que ja no anava amb tires de filtres emmarcats sinó que anava amb una cinta perforada, i segons on eren les perforacions activava un tipus o altre de filtratge i les diferents llums.

En les anteriors positivadores, que no anaven amb tires perforades, el més curiós era com feien els fosos i els encadenats. Darrere de la finestreta per on passava el negatiu portaven la tira de filtres que anava enrotllada amb el caixetí amb la grapa. I al darrere d'això portava un altre passadís amb dos corrons a cada costat, i uns platets on es posava una tira de pel·lícula Blanc i Negre que els químics havien marcat amb unes cunyes. Si havies de fer un encadenat o un foso, en la pel·lícula de suport totalment transparent anaven entrant les cunyes amb unes bandes negres primes, que cada vegada s'atapeïen més i quedava aquella part verge, sense impressionar. Llavors s'havia de fer una segona passada i fer la feina contrària, per encadenar la banda A i la banda B. Quan calia un encadenat el rotllo es dividia en dues bandes A i B. En el moment de positivar s'havia de marcar un *start*¹⁸⁰ a la finestra on posaves el tros verge, que anava conjuntament amb l'*start* del negatiu. Havien d'anar exactament iguals una banda i l'altra. Era molt laboriós però quedava molt bé. L'únic que no acabava de funcionar era el tema del canvis de llum, ja que a vegades es produïa un cert salt, si hi havia molta diferència entre una banda i l'altra. Tot això es va anar solucionant. Això la Techniscope ho va superar, al poder tirar endavant i enrere.

—(T. Pladevall) Abans de les contínues, el positivat era sempre intermitent?

Efectivament, abans les positivadores anaven amb garfi i contragarfi. Després en les contínues va ser tot en rodets. Es va escurçar el temps del positivat. Per un rotllo de 300 metres, si abans trigaves un quart d'hora o 20 minuts llavors es va reduir el temps a uns 5 o 10 minuts com a molt.

En les anteriors, intermitents, anaves traient i posant la pel·lícula. Se'n va guardar alguna per fer internegatius, ja que al tenir garfi i contragarfi t'assegurava una imatge absolutament plana i fixada. Però era un sistema antiquat.

¹⁸⁰ *Start*: Marca que assenya-la un fotograma d'imatge, o un fragment de pista de so, com a referència d'inici d'un rotllo d'imatge, o de so. Pot ser una simple "X", o la paraula *Start* (arrencada) o un cercle, en rotllos d'imatge o en bandes de so, i sol ser un "beep" (bip) gravat en les pistes de so.

93^a HISTÒRIA: Tècniques històriques de positivat i etalonatge: els filtres neutres de Fotofilm.
Rosendo de Riquer



Rosendo de Riquer



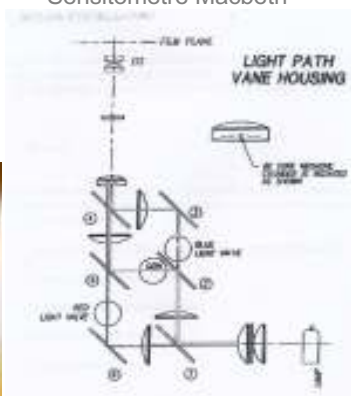
Sensitòmetre Macbeth



Densitòmetre Macbeth TD504



Positivadora



Capçal amb vàlvules



Vàlvules Red Green i Blue

Rosendo de Riquer¹⁸¹, a Fotofilm, feia una cosa molt important amb pel·lícula de 70 mm Blanc i Negre: fabricava els neutres de les tires de filtres de les positivadores. I quan es van deixar d'utilitzar, feia els neutres per les tires de contínua sobre pel·lícula de 70 mm amb les seves perforacions. Ell hi feia unes veladures controlades i les mesurava. Les pel·lícules, en Blanc i Negre, les controlava amb el densitòmetre i veia quina deriva tenien. Quasi sempre la veladura tenia dominant groga. Anava tocant punt a punt la llum de la veladura fins que quedava un neutre 30-30-30, o si era més densa 40-40-40. Eren neutres totalment casolans, els hi anava donant el tint, els anava mesurant, i anar fent. Potser hi havia 2, 5, 10, 20, 30 i 40, tot una gamma de neutres que regulaven el pas de la llum al fer les còpies. Quan jo vaig passar a fer el control de qualitat de totes les entonacions del laboratori, eren més de 25 entonacions diferents que representaven 50 o 60 al dia. Allò només ho controlava jo. Anava als encarregats adequats, agafava els prefiltres i els ajustava, sobretot quan hi havia canvis d'emulsió.

–(T. Pladevall) Aquells neutres eren de prefiltrer?

No, eren també els que anaven a dins de la màquina contínua: 2.5, 10, 20, 30, i 40, en total arribava a 77 cada color.

–(T. Pladevall) Però no era com l'últim sistema de ranures que s'obren i es tanquen?

No, no. Això són vidres dicroics, això va ser la següent tongada quan va arribar la Bell & Howell, que ja portava el sistema de vàlvules.

–(T. Pladevall) Vàlvules, exacte!

Regulava la intensitat i el color amb tres filtres dicroics, ja anava amb ordinador. Amb els 77 com a màxim, amb valors 40, 20, 10, 5 i 2 podies fer totes les combinacions. Si necessitaves un 12, un 15, un 22, un 30 o un 35 ...aquí hi anaven uns neutres que feia ell [en Riquer] i regulaven la llum. El problema no era que donessin la lectura adequada de densitòmetre sinó que el to fos el més neutre possible. Sinó es notava immediatament en les còpies. Per això cada dia després de les entonacions feia uns gràfics, un *planning*, de la qualitat dels colors i neutres d'algunes màquines, el dilluns unes, el dimarts unes altres i així anar fent. Tenia les màquines sempre controlades. Si veia alguna desviació passava nota del que havien de canviar.

¹⁸¹ Rosendo de Riquer i Sunyer (1906–1993)

–(T. Pladevall) Les màquines de positivar tenien noms propis, no?

Sí. Teníem l'Anna, la Raquel, etc. Llegendes que corrien deien que havien estat amigues d'en Daniel, que era qui "batejava" les positivadores. L'Anna era una màquina de 35 [mm]; la Raquel era de 16 i anava molt bé. No recordo més noms. Els neutres eren una feina interessant i molt emprenyadora de fer, jo no ho feia pas, se'n cuidava en Riquer. Un SAVI, a qui li dec moltes de les coses que vaig aprendre del laboratori. Era molt generós.

94^a HISTÒRIA: Tècniques històriques de positiu i etalonatge: les modernes positivadores



Referència de Kodak amb LAD (internegatiu i positiu)



Analitzador de color ("televisor")



Densitòmetre llegint una tira sensitomètrica

Quan van arribar a Fotofilm les màquines americanes, les Bell & Howell, la primera gràfica que vaig fer de color era d'una perfecció absoluta. La vaig anar a ensenyar a en Daniel [Aragonès]:

—Miri quina curva de color.

—Clar, és una màquina molt perfecta. No falla mai.

Si no es trencava un vidre, que estava molt ben encaixat i posat, no fallava mai. De tant en tant se li havia de treure la pols. Podies trobar-te amb alguna diferencia de densitat, cosa que no tenia massa importància, perquè era una pujada de densitat general, dels tres canals de color, i amb el prefiltre li treies un punt de llum i ja estava corregida. A Image Film era de punt a punt i a les màquines que vaig conèixer hi havia mitjos.

—(T. Pladevall) Del mecanisme electrònic on es corregia el prefiltre se'n deia el *trimmer*?

Si, les primeres que vam comprar no tenien aquesta possibilitat de preajust. Si no recordo malament hi havia tanta quantitat de llum que varen haver de frenar-la amb filtres; eren unes bombetes molt petites que duraven molt, no teníem problemes de pel·lícules fosques. Aquestes màquines estaven molt ben fetes. Després quan van arribar les Hollywood de Super 8, que anaven endavant i enrere, allò va ser un avenç fantàstic.

Una de les coses bones que també es va fer [a Fotofilm] va ser una màquina d'**arrencades**. A la truca hi havia una màquina que la portava en Llopis, o l'altre operari, que era una desanamorfitzadora. Et convertia pel·lícules d'scope a format normal, per passar-les a la televisió. Aquesta màquina sempre estava treballant, era molt lenta. Tenia un gran tub amb uns objectius i a més feia còpia directament del negatiu. La producció d'aquesta màquina desanamorfitzadora no era molt brillant. La varen transformar en una màquina d'arrencades. En Daniel podia ser com fos, tenia el seu caràcter, però el seu autoritarisme va fer que busquéssim la perfecció en fer les coses. Amb els negatius de Techniscope hi fotografiava tres fotogrames, dos sempre estaven desenfocats però l'altre no. Per tant a l'hora d'etalonar un rotllo tu el podies etalonar amb una certa dignitat a partir d'unes arrencades.

—(T. Pladevall) No se'n deia un *bandini*?

No, això era abans, això era una substitució dels *bandinis*.

Tot això feia que les primeres còpies o copions d'etalonatge tinguessin una qualitat prou bona, en relació a la còpia directa del "televisor", ja que no existia un analitzador de color perfecte amb un monitor en el que veiessis el que la còpia fotoquímica et donaria després en la pantalla d'un cinema.

Per entonar, s'utilitzaven els *bandinis*. Hi havia dos negatius, que es posaven a la màquina de

positivar, cadascun amb el seu filtratge; com que ja hi havia un *bandini* de mostra, el comparaves i intentaves igualar amb el prefiltre. Era molt laboriós. Finalment en Daniel va portar dels Estats Units l'invent de la **referència**¹⁸². Tota la casa funcionava amb una única entonació, fins i tot els internegatius, amb una sola referència. Tot havia de donar una lectura específica, i sempre que la màquina fos entonada amb aquella lectura, amb la pel·lícula corresponent, ja podies fer la feina determinada.

Els *bandinis* a vegades es trencaven, perquè eren trossos de pel·lícula empalmats. La referència va anul·lar el sistema de *bandinis* i va unificar tots els processos d'entonació. Si portaves una còpia de 35 mm a la màquina perquè la reduís a 16 mm, cosa que predisposava a molt més focu ja que portava una bona òptica, lògicament la lectura que la referència d'aquell negatiu requeria no era la mateixa lectura que la de la màquina reductora, però això s'adaptava. Per exemple, si la de 35 era 120-100-90, aquella era, suposem, 150-130-87, i aquell mateix negatiu que en la positivadora de 35 amb 120-100-90 donava bé, donava bé igual amb l'altra a 150-130-87. La referència agilitzava el procés, feies el treball més relaxadament.

Amb aquesta màquina que permetia fer arrencades, amb la Techniscope no deixaves de veure només un fotograma de dues perforacions, però a les altres màquines veies tres fotogrames de quatre perforacions. Normalment només aprofitaves un fotograma, els demés acostumaven a quedar desenfocats, tot i que de tant en tant et sortien dos fotogrames enfocats. Després d'un primer etalonatge en el "televisor", les arrencades eren un gran pas, et permetien que la primera còpia ja tingués cara i ulls. El "televisor" també es va adaptar a la referència. Dos cops al dia, o quan calgués, tant a Fotofilm com després a Image Film, el "televisor" s'entonava amb la referència. A Image Film teníem dos "televiseurs" ja millorats però molt imprecisos. Tot i que me'ls coneixia bé, quan havia de fer una còpia aprofitava per triar alguns planos variats que fossin macos, amb bona densitat, llum, o colors molt brillants. Llavors entonava la referència al "televisor", agafava aquesta selecció de planos, els hi etalonava, i em feia un copió. M'agafava aquest copió i l'ajustava d'etalonatge. Un cop ajustat, prescindia de l'entonació de la referència i era aquest copió el que em servia de referència. Tu sabies que ajustant el "televisor" amb aquella correcció que tu mateix havies fet, aquella còpia quan la tinguessis de fer amb el "televisor" seria molt més segura. Jo calibrava el "televisor" segons la còpia, això ho feia sempre perquè era la manera d'acostar-te més a la resposta en fotoquímica del que observaves en la pantalla electrònica.

Després d'insistir-hi una mica, en Ramon [Martos pare] d'Image Film va comprar una màquina de fer arrencades com cal, no com la que es va improvisar a Fotofilm, sino una màquina ja fabricada per seleccionar els tres fotogrames d'etalonatge de cada plano, tots amb focu perfecte. El que feia una mica d'angúnia era que hi passaves el negatiu original amb tota la colla de empalmes que porta. Normalment estan molt ben fets i no donen problemes, però jo procurava sempre estar a prop de la màquina perquè no s'estripés el negatiu. Si no passaves angúnia, és que erets un irresponsable. Si s'estripava un negatiu podies fer malbé un plano, la màquina tenia uns sensors i es parava si passava alguna cosa, però mentretant era possible que ja s'hagués espatllat alguna cosa. A Fotofilm una persona estava exclusivament fent arrencades. A Image Film el sistema de treballar era molt diferent i havies de deixar el rotllo engegat, sempre amb angúnia, i de tant en tant anar a mirar que tot passés bé. Un cop tenies les arrencades fetes, a la màquina de Fotofilm et sortia el numeret que portava cada plano a la vora, a les de Techniscope les havies de numerar a mà, i a la màquina més moderna, no tocava més remei per no perdre't durant la rectificació de les arrencades, que és facilíssim amb els 300 planos d'un rotllo, que agafar el primer fotograma i hi rascaves un 1, i al següent un 2, etc

—(T. Pladevall) Ara ja va per ordinador?

Ja en teníem d'ordinador, però tu poses un rotllo d'arrencades de tota una còpia i l'ordinador no t'indica res, et diu "Rotllo 1". Però amb els fotogrames de tres amb tres, el comptador no salta.

¹⁸² La referència consistia en un fotograma d'internegatiu facilitat per Kodak, amb la cara d'una noia, una cara de colors estàndard per un control visual per comparació. A sota, o en un lateral, hi havia una *Lily*, una carta de colors, amb els tons primaris RGB i una curta escala de grisos: un blanc, un gris del 18% i un negre, de determinats valors de densitat, que permetien un precís control sensitomètric mesurant-los amb un densitòmetre.

95^a HISTÒRIA: Còpies de l'estranger. *Quiero ser como Beckham*



Cartells



Màquina de revelar positiu color, amb la viga aixecada



Preparació de banys i alimentació de màquines de revelar



Armari d'assecatge i sortida de pel·lícula positiva revelada

Per tirar còpies de pel·lícules de l'estranger, et portaven un rotllo de prova. Havies d'etalonar aquest internegatiu per tenir un rotllo igualat, amb les condicions del nostre laboratori, Image Film, als de les còpies tirades a l'estranger. Sobre aquest tema recordo la pel·lícula anglesa *Quiero ser como Beckham*¹⁸³. Un cop fet el rotllo igualat, s'enviava a Anglaterra i si ho trobaven bé et feien comandes interessants. Recordo aquesta pel·lícula en concret perquè en vàrem fer moltes còpies, va tenir molt èxit a Anglaterra i a la Índia també. Era una història de les colònies d'Anglaterra, de la vida d'uns nens que volien ser com en Beckham. Es va aconseguir una igualació força bona, per no dir molt bona, i en vam poder fer el tiratge aquí amb diferents versions.

Abans no t'enviaven mai pel·lícula de mostra per igualar. Solament recordo haver-ne tingut amb la d'Édith Piaf¹⁸⁴, amb un resultat del que en vaig estar molt satisfet, i d'una altra pel·lícula, la russa *Guerra y paz*¹⁸⁵

Al cap dels anys sí que t'enviaven còpia de mostra. Solament l'havies de fer igual i a per una altra, era com un treball en sèrie. Jo li deia a Ramon [Martos] fill, a Image Film, en broma:

—Això és un "Burger Film", en comptes d'un laboratori convencional.

¹⁸³ *Bend It Like Beckham* (*Quiero ser como Beckham*), dir. Gurinder Chadha, fot. Jong Lin, Fujicolor, 2002.

¹⁸⁴ *Piaf* (*Una voz llamada Édith Piaf*), dir. Guy Casaril, fot. Edmond Séchan, color, 1974.

¹⁸⁵ *Voyra i mir* (*Guerra y paz*), dir. Sergey Bondarchuk, fots. Yu-ban Chen, Anatoliy Petritskiy, Aleksandr Shelenkov, Sovscope 70, Sovcolor, 1966.



Javier Salmones



Cartells



Fotogrames de *Morir en San Hilario*



Laura Mañá

Vivancos 3¹⁸⁶ va ser la primera experiència de treballar amb **Javier Salmones** i també en una pel·lícula d'ell rodada a Barcelona. Això va permetre seguir dia a dia el rodatge, fer lectures diàries del negatiu¹⁸⁷ i copions quan ho demanaven o quan creia convenient.

En una de les projeccions d'un copió, li vaig dir al Javier que en el plano de Wyoming en un saló interior d'una casa, la cara de ell era massa magenta i obligava a embrutar el plano, tenyint de color verd el saló darrera seu.

A la mateixa projecció, va parlar amb la maquilladora per rebaixar el magenta de la cara del protagonista, perquè s'ajustés millor amb l'entorn i quedés més equilibrat el plano i tota la seqüència. Al cap d'un parell de dies vaig fer pel meu compte un copió, i vaig veure amb satisfacció que el problema estava resolt. Li ho vaig comunicar per telèfon, agraint-li la intervenció perquè sinó es creava un problema d'etalonatge sense solució.

Era la primera vegada que en un cas d'aquesta mena, el director de fotografia intervenia, davant meu, per solucionar un tipus de problema que es produïa molt sovint, i poques vegades es solucionava. Després, en arribar a l'etalonatge de la còpia completa, es patia per solucionar-ho de manera que es dissimulés a les cares a canvi de sacrificar un entorn perfectament equilibrat.

La següent pel·lícula va ser **Morir en San Hilario**¹⁸⁸, de la magnífica directora Laura Mañá. Era rodada a l'Argentina. Com que els negatius ja revelats del rodatge els van enviar, si mal no recordo, en dues tongades per avió, les lectures van ser sobre pel·lícula rodada un temps enrere. Hi vaig detectar un problema important: en alguns planos rodats en diferents dies el Yellow arribava a l'analitzador a lectures de 40 i 45, mentre que el Cian i el Magenta no passaven de 20 i 25. Estava desequilibrat. Em vaig posar en contacte amb el Javier [Salmones] com vaig poder a través del telèfon i li vaig explicar que no hi havia solució, que es faria el que es podés quan féssim la còpia.

¹⁸⁶ *Vivancos 3*, dir. Albert Sagué, fot. Javier Salmones, color, 2002.

¹⁸⁷ Aplicar un possible etalonatge del negatiu en l'analitzador de color, encara que no es tiri un copió, per passar les lectures al director de fotografia perquè valori si l'exposició i el processat de la pel·lícula són els adequats.

¹⁸⁸ *Morir en San Hilario*, dir. Laura Mañá, fot. Javier Salmones, color, 2002.

I així va ser. Quan va tocar etalonar la còpia va venir al laboratori i em va explicar que no va ser un negatiu revelat a Cinecolor, laboratori punter a l'Argentina, i que a més jo havia estat visitant personalment en un viatge que amb part de la família vam fer a aquell país per veure una filla nostra que va residir-hi durant un temps.

El Javier em va comentar que va parlar algunes vegades amb al responsable del laboratori argentí que li va revelar el negatiu, però no li van voler ensenyar mai les instal·lacions, o sigui que no va saber com revelaven. En broma vam comentar que potser revelaven en una banyera, com als principis del cinema, quan revelaven els nitrats.

Finalment, a la còpia, com que tampoc hi van utilitzar tot el material rodat, es van treballar aquests plans de manera que fossin el més equilibrats possible, i vam sortir del pas força bé. La pel·lícula era una petita joia, a les que la Laura Mañá ens té acostumats.

Les relacions telefòniques amb el Javier [Salmones] han seguit produint-se, perquè em va semblar sempre una persona molt propera, amable i comunicativa, i d'una qualitat humana entranyable. I com a director de fotografia li he vist vàries de les pel·lícules que ha rodat, i totes tenen un segell de qualitat personal intransferible i magnífic.



Combinació additiva de colors primaris RGB Red Green Blue, formant YMC Yellow Magenta Cian

Aquí voldria dedicar un record per la gent a qui jo vaig ensenyar. M'agradava fer-ho i no se'm va ocórrer mai que aquelles persones em podrien passar al davant. Al Ramon Martos [pare] hi havia una sèrie de gent que, tal com em va explicar ell mateix, no els va voler ensenyar fins que no me'n vaig fer càrrec jo, llavors no hi va tenir cap inconvenient. Vaig tractar amb molta gent, els últims: **Quique Cañadas**, la **Laura Gil**, i el **Víctor Martos**, que continua [?] en el cine convencional igual que el Quique Cañadas. A Fotofilm et podies permetre el luxe d'estar per la persona que ensenyaves. Quan ja havia passat un temps i tenien pràctica en saber veure les imatges i oblidar-se de la història, per donar-los confiança més d'una vegada els hi havia deixat fer el rotllo amb ells, però la responsabilitat era meva. Les consultes havien de tenir lògica. Desgraciadament el sistema per ensenyar a Image Film no tenia res a veure amb Fotofilm. Aquí totes les coses eren ràpides, més estàndard, més industrials, i no podies dedicar-te plenament a la gent que tenies al costat. He sigut generós, en això, perquè m'ha agradat sempre fer-ho.

Quan a Fotofilm vaig deixar la Techniscope per anar a la secció d'etalonatge, del carrer va entrar en Mor, un xaval molt maco, molt rialler i amb molt bon sentit de l'humor.

En Manel Treig li va dir al Vicenç [Martínez]:

—Aquest serà millor que el Santacreu.

A mi això no m'ha fet millor ni m'ha trasbalsat. El Mor va venir amb mi a aprendre. Quan jo vaig marxar, ell continuava a Fotofilm.



135



Edifici de Fotofilm SAE a la Travessera de Dalt, 117-119, a Barcelona

–(T. Pladevall) Jo et voldria preguntar com eren les condicions de treball a Fotofilm.

Del laboratori en podria parlar molt més: de l'organització, de les màquines, de la qualitat de la gent. Mira, la gent allí era molt bona i molt professional. Si t'havies de quedar et pagaven les hores, si agafaves un taxi al sortir tard a la nit te'l pagaven, sopars... el que calqués.

–(T. Pladevall) Però en canvi a l'any 1979 hi va haver una vaga, a Fotofilm.

Sí, pel conveni. Semblava que s'havien desfasat els salaris, i em sembla que es demanava un increment del 25%. Llavors amb la llei de vaga hi havia molta més flexibilitat que actualment. No va durar gaire. El director general de cinematografia era Juan José Rosón, que després va ser ministre de l'Interior. Era militar de carrera, gallec, i va portar aquest tema de la vaga. Va arribar un punt en que va amenaçar amb que o es firmava el conveni llavors mateix en aquell despatx, o a baix hi havia la policia i s'emportarien tots els jurats d'empresa de Barcelona i de Madrid, de Fotofilm, de Riera i de Madrid Film. I van firmar. Recordo perfectament que es va pujar el salari un 18%.

Quan es firmava un conveni en Daniel i en Ramiro, i els de Riera, convidaven a dinar o a sopar a tots els que formaven part del jurat d'empresa, però aquest cop s'hi van negar, perquè es van veure forçats a arribar a aquella situació. Jo tenia quatre fills, no em podia permetre el luxe d'estar temps sense cobrar, i em vaig quedar a dins. Quan sortia hi havia gent esperant i escridassant els que treballàvem. Jo els vaig dir que amb quatre fills no podia estar allà fora. Em varen dir que ja em pagarien. Només faltaria que els que estant a fora sense cobrar m'haguessin de pagar a mi per no treballar. Jo recordo amb molt respecte el cap de comptabilitat de Fotofilm en aquells moments.

–(T. Pladevall) L'Eduardo.

No, l'Eduardo Pilo era el cap de personal. El cap de comptabilitat era en Josep Pallàs, i un d'aquells dies em va dir:

–Vull parlar amb tu. Tu deus estar passant una mala situació.

–Etic preocupat, clar.

I em va donar 25 000 pessetes.

—Ja me les tornaràs.

Quan es va solucionar el conflicte no em va acceptar mai que li tornés aquells diners. Finalment no vaig insistir, però quan vaig plegar de Fotofilm, al cobrar la liquidació en vaig separar 25 000 pessetes i les hi vaig tornar, donant-li les gràcies pel que m'havia ajudat, en una situació extraordinària. Ja no és viu, va morir de càncer, segons em van explicar, però li estaré sempre agraït per aquell detall.

100^a HISTÒRIA: Àudio versus vídeo. Sonoblok, La Voz de España, Fotofilm



Manel Esteban



Sangenís



Arsenio Corsellas



Doblatge a Sonoblok



Repàs i control de còpies a Image Film - Deluxe



L'última vegada que vaig veure el **Manel Esteban** va ser quan jo estava treballant a Sonoblok. Em va demanar si faríem 35 mm. La idea era bona però no es va fer perquè els diners es van destinar al Dolby, ja que era un estudi de doblatge i no un laboratori de cinema. No vaig aconseguir-hi mai unes bones projeccions. Eren fosques, mare meva, una sala collonuda però... jo els hi deia que apugessin la llum, que els que entren de fora...

—Els que venen de fora entren a la sala a escoltar la pel·lícula, no a veure cine— em replicava el Sangenis.

Vaig tornar a insistir una altra vegada, i a la tercera vaig pensar "aneu a fer punyetes!". Es podria veure tot molt bé i no us dona la gana, doncs nois sou uns ignorants. A La Veu de España no passava això, la pantalla es veia bé i ho senties molt bé, el gerent era en Puche.

–(T. Pladevall) En canvi a Fotofilm passava al revés que a Sonoblok, ho veies molt bé i ho escoltaves molt malament.

Fins que va entrar en **Pareto** [Enric Pareto] i Fotofilm es va posar al dia en el tema del so. Si algú veu una pel·lícula de conya i no sent bé el so, no estarà tranquil fins que ho senti en un lloc adequat. Igual que si una persona entrava a visionar la pel·lícula a Sonoblok i veia una imatge horripilant. Jo no he sigut mai capaç de dissociar les dues coses; quan etalonava tancava el so perquè no em despistés. No em preocupava la trama; home, en els aspectes tècnics sí. Potser estic equivocat, però si podia treia el so. La repassadora ja ho controlava tot plegat, so i imatge. Jo m'havia de concentrar en la imatge, i a més estar pendent del director de fotografia.



Regleta pel càlcul de facturació segons el metratge

–(T. Pladevall) Es comentava que a Fotofilm, pels anys vuitanta, s'havia tirat una paret a terra per fer unes obres i havia aparegut una gran pila de rotllos de positiu...

Sí, això jo ho vaig veure. Eren de Super 8. Suposo que per por a reconèixer que s'havien positivat uns rotllos dolents, hi va havia gent que pujaven al terrat i per entre les parets dels dos edificis llançaven molts rotllos de pel·lícula. Suposo que alguna vegada no devien quadrar els rotllos de pel·lícula positivada amb els estocs utilitzats. No sé com va anar però algú va descobrir que a baix, a l'entrada a la part de sota de la sala de química, on hi havia totes les cubetes i la distribució dels líquids per les màquines de revelar, alguna cosa es va veure i en començar a picar la paret van sortir metres i metres de pel·lícula. Va haver-hi molt merder, amb allò. Crec que hi va haver sancions. No recordo amb qui, però em sembla que es volia fer com a la mili:

—Escolti, que m'han fotut la gorra!

—¿Quién tiene la gorra ésta? ¿Nadie? ¡Pues toda la compañía arrestada!

No sé si hi va haver gent que injustament va rebre. Però totes aquestes coses són una conseqüència del sistema, de tenir por a dir "Avui m'he carregat 1 000 metres", o "Avui n'he espatllat 300."

–(T. Pladevall) Que a més es cobraven als clients en forma de percentatge per *mermes*, no?

Efectivament. Una vegada, la caldera de l'aigua calenta no funcionava i a Fotofilm van descobrir que hi havia uns rotllos de pel·lícula, crec que de 35 mm, allà. La meva cunyada, que era la que donava més la talla per poder passar per un forat, la van embolicar amb bosses de plàstic i va entrar a dins i va anar traient els rotllos de pel·lícula que hi havia. Això no deixava de ser una conseqüència d'un cert autoritarisme i...

–(T. Pladevall) De la por...

...de la por, i de que costés alguna sanció o una bona bronca. Es podia sentir el Ramiro des dels pisos de dalt!

Una vegada, amb en Ramiro i en Daniel hi havia el fill gran d'en Daniel, que era enginyer. Li van dir si això (tal cosa) no està solucionat, vine demà diumenge. I es va negar, perquè feia festa i s'ha acabat. Des de la Techniscope se sentien els crits. Es veu que ell es va enfrontar al seu oncle primer i després, encara que no tant, al seu pare. La qüestió es que després d'aquella gran cridòria ja no va venir mai més. Les coses eren com eren.

Torno a insistir que aquell sistema que en podriem dir autoritari, de tota manera va fer crear una plantilla d'una qualitat extraordinària. Sembla que l'ésser humà necessita a vegades tenir una mica de por o respecte per fer les coses bé. No es qüestió solament de diners. La plantilla sabia de tot. Una repassadora sabia etalonar... Un muntador sabia com es positivava... I un etalonador havia de saber de tot... Jo havia estat a revelat, a la truca, a tiratges de tota mena –de 35 mm, de 16 mm, internegatius, Blanc i Negre... –, a muntatge... A vegades anaves una mica estressat. Però això et feia molt atent, també, i arribava un moment en que deixaves d'estar estressat i tot rutllava bé.

Això dels rotllos entre les parets de l'edifici va transcendir. Suposo que quan van tirar l'edifici a terra encara en deurien sortir més...



Àngel Santacreu

–(T. Pladevall) Molt bé, Àngel, ho deixem aquí. Gràcies per haver recordat totes aquestes vivències professionals.

Ha estat un plaer extraordinari. Crec que és molt positiu. Almenys algú sabrà una mica més com funcionaven els laboratoris de cinema, quan existien com a tals. El proper dilluns encara aniré amb el meu net gran a veure el que queda d'Image Film¹⁹¹ i hi faré fotos, i que després vegi el digital. El laboratori és un gran desconegut. En una pel·lícula, la gent sap que hi ha un rodatge, uns actors, unes claquetes, però ningú no ha demanat què se'n fa d'això després. A Fotofilm hi havíem treballat dues-centes persones, potser algunes més. I a Image Film més de cent.

–(T. Pladevall) Hi havia tres torns.

Sí, quan jo hi era sí. Quan convenia es treballaven 24 hores.

–(T. Pladevall) Moltes gràcies pels teus records i per haver explicat les teves vivències professionals i humanes sense embuts.

¹⁹¹ Els processats fotoquímics es deturen, a Image Film - Deluxe de Barcelona, a finals de gener de 2015, després d'haver fet una reducció dràstica de personal al disminuir el tiratge de còpies estàndard fins arribar quasi a zero a finals de 2014, en favor de la distribució amb DCP (Digital Cinema Pack). A diferents països queden uns pocs laboratoris que processen pel·lícula, sobretot negatiu, ja que se segueix utilitzant en algunes produccions híbrides, on després de revelar-lo s'escaneja per continuar la postproducció com un ID (Intermediate Digital) fins acabar en una còpia digital.

En primer lloc voldria dir que la publicació d'aquestes HISTÒRIES s'ha aconseguit gràcies a la tossudesa, la perseverança, el bon fer i la feina de Tomàs Pladevall, que ha insistit en que això fos possible, complementant el text amb imatges i notes per ajudar a comprendre com eren els laboratoris de cinema. No deixen de ser, per mi, un homenatge sincer i emotiu a una sèrie de gent que ha col·laborat en aquesta indústria al voltant del processament i acabat de les pel·lícules. Gent que ha anat apareixent en una o més HISTÒRIES, com Vicenç Martínez, subdirector de Fotofilm, que va tenir molt interès en que jo passés a etalonatge i que sempre va confiar en mi. Entre la gent amb la que sempre quedes en deute hi ha Ramon Martos (pare), que tal com vaig preveure va ser un director de directors de laboratori que va promoure grans canvis, amb qui sempre he mantingut una gran amistat. Bona relació compartida amb el seu fill Ramon Martos, hereu ja en el camp digital d'aquella saga de gestors empresarials que per mi començà amb els germans Aragonès, Daniel i Ramiro, que van aixecar, amb Antoni Pujol, els laboratoris en els que jo vaig efectuar bona part de la meva feina. Per ells el meu homenatge i agraïment.

Segueixen en Bonet, encarregat, i el seu germà, revelador, dels que jo vaig començar a aprendre els detalls de l'ofici, sobretot de l'Alfonso López i el Romo, en el quarto de revelat. També la meva admiració pel revelador Sergio Martínez, expert en detectar qualsevol anomalia de rodatge en el negatiu i comentar-la al director de fotografia. També amb el positivador Andreu Manrique hi vaig tenir una bona sintonia.

Un record també per Conrado de la Parra, encarregat de 16, que al canviar de secció em va permetre passar a la Techniscope com a positivador, juntament amb Jesús Martí, un home excel·lent, d'una gran paciència. Una altra persona molt estimada va ser en Rosendo de Riquer, un autèntic mestre, d'una generositat absoluta, amb una vida cinematogràfica molt interessant, que inclou la participació com a tècnic de so en el rodatge de *L'espoir* en plena Guerra Civil. Un altre tècnic de so, l'Enric Pareto, amb el que ens hem anat trobant al llarg de la vida, també a Image Film, i que anteriorment junts havíem aconseguit millorar la fiabilitat de l'etalonatge en el "televisor", un aparell complex i insegur, fent un *set up* especial per cada pel·lícula durant el rodatge, que després s'utilitzava en l'etalonatge un cop muntat el negatiu.

També l'agraïment al químic Manel Reyes, i al seu mestre i predecessor Victoriano Comajoan per la seva paciència i sapiència, solucionant qualsevol problema que jo podés preveure. I a la repassadora Marina Crespo, que va establir uns bons sistemes de control de qualitat i va ser una bona consultora i mestra per tothom. I encara un bon record per l'etalonador Joan Requena, amb qui sovint ens repartíem rotllos de la mateixa còpia, sota l'atenta mirada d'en Manel Treig, que deia que no trobava diferències entre les dues parts.

Un record per tots els directors de fotografia amb els que he treballat, que sempre m'han recolzat i escoltat les meves opinions. També pels directors que han passat per l'etalonatge, com el Vicente Aranda, que en sabia molt, i que em va permetre col·laborar amb la gran figura del cinema mundial que va ser Néstor Almendros, com a director de fotografia de *Cambio de sexo*, l'única pel·lícula que va fotografiar aquí. També el director Jaime Camino s'involucrava molt en l'etalonatge, i especialment amb *Un invierno en Mallorca*, amb magnífica fotografia d'un gran mestre, Luis Cuadrado, negatiu que vam reetalonar per tirar una còpia amb els nous materials de Kodak i mostrar-la en un festival. I d'altres directors de fotografia, com en Tomàs Pladevall, de qui tinc l'honor d'haver-li etalonat la primera pel·lícula, *Robin Hood nunca muere*, i després he anat seguint la seva millora en la forma de fer la fotografia en el cine. O d'altres directors de fotografia com l'Andreu Rebés, de qui he vist la progressió de la qualitat de les seves imatges. També he tingut una relació cordial amb molts productors, com en el cas de la multipremiada Marta Esteban.

I l'agraïment a tots els companys i companyes de feina que tingut durant la meva vida laboral, persones fantàstiques, entre elles la meva dona, que em va ensenyar a positivar quan a Fotofilm vaig passar de revelat a positiu. També al Josep Vilafranca, d'una tranquil·litat i honestat increïbles, pels molts anys passats en el seu laboratori Polisistem de Sant Boi, on vaig tenir l'oportunitat de treballar-hi en diferents feines, inclús com a químic.

No me'n recordo de molts noms, de tota una vida d'experiències laborals inoblidables que si

NOTES BIOGRÀFIQUES

Àngel Santacreu i Canut (Barcelona 1945) Etalonador¹⁹²



Àngel Santacreu [Fotografia any 2019]

A principis dels anys seixanta, treballa al laboratori FOTOFILM SAE, de Barcelona, revelant pel·lícules de 35 mm i 16 mm. Gevaert, Ferrania, Eastman, Valca, Mafe, en B/N i en color, i positivant pel·lícules en color, internegatius i Techniscope. Després, ja com a etalonador, etalona films de directors com: Juan de Orduña, Antonio Isasi-Isasmendi, Juan Antonio Bardem, José Antonio de la Loma, José Luis Saenz de Heredia, Vicente Aranda, Carles Duran, José M. Nunes, Pedro Olea, Antoni Ribas, Basilio Martín Patiño, Jaime Camino, Pere Portabella, Gonzalo Suárez, José Luis Garci, Imanol Uribe, Agustí Villaronga, Cesc Gay, Susan Seidelman, David Trueba, Marc Recha, i molts altres. Amb directors de fotografia com: Alfredo Fraile, Joan Gelpí, José F. Aguayo, Andrés Berenguer, Federico i Aurelio Larraya, Luis Cuadrado, Fernando Arribas, Tonino Delli Colli, Néstor Almendros, Javier Aguirresarobe, Josep M. Civit, Tomàs Pladevall, Ricardo Aronovich, José Luis Alcaine, Unax Mendia, David Carretero, Àngel Luis Fernández, Guillermo Granillo, Javier Salmones, Jordi Tort, Andreu Rebés, etc

Té el Prisma Tècnic d'Honor 2008 de la AEC. Membre d'Honor de l'Acadèmia del Cinema Català des de 2009.

Ha treballat en l'etalonatge o re-etalonatge dels següents llargmetratges: *Yo Cuba, Dies d'agost, El triunfo, Sin ti, Morir en San Hilario, Ninette, La puta y la ballena, El huésped del sevillano, Stranded, Pau i el seu germà, En la ciudad, Soldados de Salamina, Entre vivir y soñar, Plenilunio, Gaudi Afternoon, Iconockaut, Amigogima, Joves, Dones, Aro Tolbukhin, Krampak, Asfalto, Carretera y manta, Cambio de sexo, La corrupción de Chris Miller, La otra imagen, Clara es el precio, Las largas vacaciones del 36, Patton, Lacombe Lucien, Un hombre llamado Caballo, Nocturno 29, Rafael en Raphael, Un verano para matar, Razzia, No es bueno que el hombre esté solo, Mi profesora particular, Un invierno en Mallorca, Tora Tora Tora, La aventura del Poseidón, Las tres hermanas, La gran muralla china, etc*

Ha restaurat pel·lícules de Segundo de Chomón, els germans Baños, Fructuós Gelabert i d'altres pioners. Llargmetratges restaurats: *Apartado de correos 1001, Barcelona és bona, Pasión bajo el sol*. I nombroses pel·lícules de les filmoteques de Catalunya, Euskadi, Castella i Lleó, i Andalusia. Trucatges per la pel·lícula de José Luis Guerin *Tren de sombras* amb fotografia de Tomàs Pladevall. Restauració de documentals fets amb Cinefotocolor. Nous etalonatges de *Nocturno 29, Un invierno en Mallorca, La huida, La Araucana, Memoria, Macho, Dios protege a los que aman, etc*

¹⁹² Els **etalonadors** (o les **etalonadores**), són professionals de laboratori cinematogràfic responsables de l'etalonatge dels diferents plans d'un film. L'etalonatge fotoquímic és el procés d'ajust del color i de la densitat dels fotogrames de cada pla a fi de que en el visionat o projecció de les còpies d'exhibició s'aconsegueixi una percepció de continuïtat en cada seqüència, i els colors i brillantors que el director (o la directora) de fotografia han previst durant el rodatge, d'acord amb qui ha dirigit el film. És per això que l'etalonador (o l'etalonadora) d'un film concret es converteix, en la darrera etapa de la postproducció, en l'artífex de l'aparença visual final de les imatges contingudes en la pel·lícula, tant de les provinents del rodatge com de les obtingudes durant la pròpia postproducció (trucatges, crèdits, imatges virtuals, etc). Habitualment a partir dels criteris de direcció de fotografia i/o de direcció, quan són presents en el laboratori durant alguna o algunes de les etapes del procés, i sovint aportant les seves pròpies propostes, d'acord amb els seus gustos i la seva perícia professional basada en el coneixement pràctic, qualitatiu i quantitatiu, dels paràmetres que afecten el color i la brillantor de les escenes etalonades. En els processos d'etalonatge digital, la figura equivalent a l'**etalonador** o **etalonadora**, és la del (o de la) **colorista**, i el procés passa a anomenar-se **correcció de color**.

NOTES BIOGRÀFIQUES

Tomàs Pladevall Fontanet (Sabadell 1946) Director de fotografia¹⁹³



Tomàs Pladevall [Fotografia any 2012]. Ha impressionat més de 90 milions de fotogrames en càmera

Enginyer Tècnic titulat, diplomat el 1972 com a Director de Fotografia a l'Escola Oficial de Cinematografia (EOC).

Les 56 intervencions en la direcció de fotografia de llargmetratge inclouen *L'orgia* (dir. Francesc Bellmunt); *Tatuaje* (dir. Bigas Luna); *Pont de Varsòvia* i *Die Stille Vor Bach (El silenci abans de Bach)* (dir. Pere Portabella); *Actrius* (dir. Ventura Pons); *Tic Tac*, film infantil dirigit per Rosa Vergés; *Tren de sombras* (dir. José Luis Guerín); *Leo* (dir. José Luis Borau); *Magic Journey to Africa* (dir. Jordi Llompart, per a IMAX 3D i cinemes digitals estereoscòpics); el seu últim llarg és *El gènere femení*, del 2011, dirigit per Carles Benpar, amb qui ja havia rodat la part de ficció de *Cineastes contra magnats* i *Cineastes en acció*, amb Goyes al millor documental. Ha fotografiat més de 400 produccions curtes (spots publicitaris, documentals, curts de ficció i sèries de televisió).

També ha dissenyat la llum d'obres de teatre, concerts i espectacles en viu i per a televisió. L'any 1992 va col·laborar en les cerimònies d'obertura i cloenda dels Jocs Olímpics i Paralímpics de Barcelona, com a director d'il·luminació de Manuel Huerca en aquells espectacles celebrats a l'estadi olímpic de Montjuïc. També ha treballat en il·luminació d'arquitectura; actualment és Soci d'Honor de l'Associació Professional de Dissenyadors d'Il·luminació.

Ha col·laborat amb diferents centres docents en seminaris de direcció de fotografia. Ha dirigit un Màster internacional de direcció de fotografia a la ESCAC de Terrassa. A l'any 1984 li fou publicat el diccionari *Video Terminology* (en anglès, català i espanyol). Estudiós de temes cinematogràfics des del punt de vista de la direcció de fotografia, ha redactat estudis sobre la il·luminació, l'enquadrament, el laboratori, el color i temes estilístics de la imatge. Ha assessorat en temes de laboratori per a la preservació i restauració fotoquímica i digital de pel·lícules als arxius de la Filmoteca de Catalunya. Jubilat l'any 2012, actualment ofereix els seus arxius a estudiants i a directors de fotografia.

Ha estat guardonat dues vegades per la Generalitat de Catalunya com a Millor Tècnic cinematogràfic, a l'any 1986 per *La rossa del bar* (dir. Ventura Pons), i per *Bar-cel·ona* (dir. Ferran Llagostera); i a l'any 1987 per *Daniya, jardí de l'harem* (dir. Carles Mira). L'any 1998 li fou atorgat el Prisma AEC, premi dels directors de fotografia espanyols per *Tren de sombras* (dir. José Luis Guerín), i l'any 1999 el premi Sant Jordi a la millor contribució a la cinematografia espanyola i per la promoció de la AEC, l'associació dels directors de fotografia espanyols de la que en fou president entre 1993 i 1995, i que l'any 2013 el premia amb el Prisma d'Honor, en reconeixement a tota la seva carrera professional. És soci fundador, i Membre d'Honor des de 2013, de l'Acadèmia del Cinema Català. Distingit com a Patró d'Honor de la Fundació Aula de Cinema Col·lecció Josep M. Queraltó, l'any 2013. L'any 2018 és elegit president de la Junta del FAMO (Festival Audiovisual Miquel Obiols), a Roda de Ter.

¹⁹³ El **director** (o la **directora**) de fotografia, controla la qualitat tècnica i estilística de les imatges d'una producció en concordança amb els criteris del director (o de la directora), ajudant-lo (ajudant-la) a concretar el guió en imatges, amb la creativitat adequada i d'acord amb el pressupost. El seu treball s'inicia durant la preproducció (amb reunions, localitzacions, llistes de materials i estudi de la fotografia), passa per la producció (amb la il·luminació, l'exposició i la continuïtat visual com a principals responsabilitats, i coordinant l'equip e càmera i el d'elèctrics i maquinistes), i conclou durant la postproducció, participant en l'**etalonatge** fotoquímic i/o la **correcció de color** digital.

ÍNDEX FILMOGRÀFIC

<i>Títol</i>	<i>HISTÒRIA n°</i>
2001. An Space Odity.....	18
A Raiz do Coração.....	40 - 53
Actrius.....	Biografia Pladevall
Al diablo con amor.....	63
Alí Babá, el tesoro	76
Amigogima.....	12 - Biografia Santacreu
Aoom	63
Apartado de correos 1001	57 - Biografia Santacreu
Aro Tolbukhin. En la mente del asesino	06 - 51 - 89 - Biografia Santacreu
Asfalto.....	67 - Biografia Santacreu
Autopista A-2-7	12
Bar-cel-ona	Biografia Pladevall
Barcelona és bona.....	Biografia Santacreu
Ben-Hur	67
Blancanieves	40
Bohemios.....	02
Cada taula, un Vietnam - llibre de Josep M. Huertas Claveria.....	84
Camarón.....	68
Cambio de sexo.....	05 - 87 - Biografia Santacreu
Carretera y manta.....	Biografia Santacreu
Cateto a Babor	91
Cineastes contra magnats.....	Biografia Pladevall
Cineastes en acció	Biografia Pladevall
Clara es el precio.....	87 - Biografia Santacreu
Condenados a vivir.....	07
Consultorio de señoras.....	86
Daniya, jardí de l'harem.....	Biografia Pladevall
Days of Heaven (Días del cielo)	05
Días del cielo (Days of Heaven)	05
Dies d'agost	75 - Biografia Santacreu
Dio è con noi (Y Dios está con nosotros)	41
Dios protege a los que aman.....	Biografia Santacreu
Dones	67 - Biografia Santacreu
Donostia	57
El árbol del penitente.....	80
El confesor.....	86
El cuadro de la Rosa	62
El gènere femení	Biografia Pladevall
El huésped del sevillano.....	02 - Biografia Santacreu
El lápiz del carpintero	66
El país de la fantasía - sèrie de marionetes d'Herta Frankel	34
El perro	60
El precio del aborto	13 - 86
El silenci abans de Bach	Biografia Pladevall
El triunfo	Biografia Santacreu
El viudo Rius - novel·la	04
En la ciudad.....	65 - Biografia Santacreu
Entre vivir y soñar.....	79 - Biografia Santacreu
Estambul 65.....	60

<i>Fausto 5.0</i>	73
<i>Franco: ese hombre</i>	21
<i>Gaudi Afternoon (Tardes de Gaudí)</i>	67 - Biografia Santacreu
<i>Gott mit uns (Y Dios está con nosotros)</i>	41
<i>Guerra y paz (Voyna i mir)</i>	09 - 95
<i>Hechizo de luna</i>	68
<i>High Ride Elephants</i>	79
<i>Historia de nuestro cine - programa de televisió</i>	08
<i>Iconockaut</i>	12 - Biografia Santacreu
<i>Jaizkibel</i>	40
<i>Joves</i>	70 - Biografia Santacreu
<i>Krampak</i>	Biografia Santacreu
<i>L'arribada del tren a Mataró</i>	62
<i>L'espoir (Sierra de Teruel)</i>	38 - Agraïments
<i>L'orgia</i>	Biografia Pladevall
<i>La Araucana</i>	36 - Biografia Santacreu
<i>La aventura del Poseidón</i>	16 - Biografia Santacreu
<i>La corrupción de Chris Miller</i>	20
<i>La corrupción de Chris Miller</i>	Biografia Santacreu
<i>La dolce vita</i>	30
<i>La gran muralla china</i>	56 - Biografia Santacreu
<i>La guerra de los mundos - programa radiofònic</i>	06
<i>La huída</i>	Biografia Santacreu
<i>La maldición de la bestia</i>	61
<i>La mesa (La torna)</i>	11
<i>La otra imagen</i>	48 - Biografia Santacreu
<i>La puta y la ballena</i>	22 - Biografia Santacreu
<i>La Regenta</i>	63
<i>La rossa del bar</i>	Biografia Pladevall
<i>La saga de los Rius</i>	04
<i>La tonta del bote</i>	02
<i>La torna</i>	11
<i>La trastienda</i>	19
<i>Lacombe Lucien</i>	Biografia Santacreu
<i>Larga noche de Julio</i>	04 - 58
<i>Las crueles</i>	98
<i>Las largas vacaciones del 36</i>	24 - Biografia Santacreu
<i>Las ratas no duermen de noche</i>	18
<i>Las tres hermanas (Three Sisters)</i>	68 - Biografia Santacreu
<i>Las Vegas 500 millones</i>	60
<i>Leo</i>	Biografia Pladevall
<i>Les ennemis (Los enemigos)</i>	19
<i>Les mans buides</i>	75
<i>Los días de Cabirio</i>	91
<i>Los enemigos (Les ennemis)</i>	19
<i>Los inmortales</i>	41
<i>Los pianos mecánicos</i>	36
<i>Los pianos mecánicos</i>	14
<i>Macho</i>	Biografia Santacreu
<i>Magic Journey to Africa</i>	Biografia Pladevall
<i>Man's hope (L'espoir)</i>	38
<i>Mariona Rebull - novel·la</i>	04
<i>Marty</i>	16

<i>Memoria</i>	03 - 88 - Biografia Santacreu
<i>Mi dulce</i>	72
<i>Mi profesora particular</i>	24 - Biografia Santacreu
<i>Morbo</i>	63
<i>Morir en San Hilario</i>	96 - Biografia Santacreu
<i>Náufragos (Stranded)</i>	25
<i>Ninette</i>	52 - Biografia Santacreu
<i>No es bueno que el hombre esté solo</i>	09 - Biografia Santacreu
<i>Nocturno 29</i>	62 - Biografia Santacreu
<i>Octavia</i>	89
<i>Pasión bajo el sol</i>	Biografia Santacreu
<i>Patton</i>	Biografia Santacreu
<i>Pau i el seu germà</i>	75 - Biografia Santacreu
<i>Pequeño gran hombre</i>	55
<i>Piaf (Una voz llamada Edith Piaf)</i>	74
<i>Plenilunio</i>	40 - 67 - Biografia Santacreu
<i>Pont de Varsòvia</i>	Biografia Pladevall
<i>Primavera mortal</i>	61
<i>Processons de Setmana Santa a Sants</i>	62
<i>Quiero ser como Beckham</i>	95
<i>Rafael en Raphael</i>	60 - Biografia Santacreu
<i>Razzia</i>	Biografia Santacreu
<i>Robin Hood nunca muere</i>	69
<i>Sexperiencias</i>	12
<i>Sexy..., amor y fantasía</i>	13
<i>Sierra de Teruel (L'espoir)</i>	38
<i>Simon, contamos contigo</i>	91
<i>Sin ti</i>	Biografia Santacreu
<i>Soldados de Salamina</i>	51 - Biografia Santacreu
<i>Stranded (Náufragos)</i>	25 - Biografia Santacreu
<i>Surcos</i>	08
<i>Tardes de Gaudí (Gaudi Afternoon)</i>	67
<i>Tarzán y el misterio de la jungla</i>	61
<i>Tatawo</i>	71
<i>Tatuaje</i>	Biografia Pladevall
<i>The Birthday</i>	40 - 81
<i>The Raven... Nevermore</i>	81
<i>Three Sisters (Las tres hermanas)</i>	68
<i>Tic Tac</i>	Biografia Pladevall
<i>Tirant lo Blanc</i>	23
<i>Tora Tora Tora</i>	Biografia Santacreu
<i>Tren de sombras</i>	59 - Biografia Pladevall
<i>Un hombre llamado Caballo</i>	55 - Biografia Santacreu
<i>Un invierno en Mallorca</i>	24 - Biografia Santacreu
<i>Un verano para matar</i>	60 - Biografia Santacreu
<i>Una familia decente</i>	58
<i>Una riña en un café</i>	62
<i>Una voz llamada Edith Piaf (Piaf)</i>	74
<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	51
<i>Viridiana</i>	83
<i>Vivancos 3</i>	96
<i>Voyna i mir (Guerra y paz)</i>	95
<i>Y después de Franco, ¿qué?</i> - llibre de Santiago Carrillo.....	12

<i>Y Dios está con nosotros (Gott mit uns)</i>	41
<i>Yo Cuba</i>	Biografia Santacreu
<i>Yo puta</i>	25



ÍNDIX ONOMÀSTIC

Cognom(s), Nom - ofici	HISTÒRIA nº
Abadal, Baltasar - director	21
Agramunt, Tere - etalonadora.....	37
Aguayo, José F. (sènior) - director de fotografia	35 - 83 - Biografia Santacreu
Aguirresarobe, Javier - director de fotografia	51 - Biografia Santacreu - Agraïments
Agustí, Ignacio - escriptor	04
Alatriste, Gustavo - productor	83
Albacete, Alfonso - director.....	79
Albet, Jaume - encarregat de projeccions i etalonador de 16 mm	37
Alcaine, José Luis - director de fotografia.....	22 - 23 - Biografia Santacreu - Agraïments
Alfonso XIII - rey de España	86
Allen, Woody - director, productor i actor	51
Almendros, Néstor - director de fotografia.....	05 - 87 - Biografia Santacreu - Agraïments
Amalio López, Pedro - realitzador	04
Amorós, Joan (Juanito; Juan) - director de fotografia.....	39 - 63 - 97
Andreu, Simon - actor.....	58
Anna - màquina de positivar 35 mm a Fotofilm Barcelona	93
Aragonès i Puig, Daniel - empresari, director tècnic general laboratoris Fotofilm i inventor	01 - 02 - - 04 - 09 - 11 - 16 - 18 - 21 - 22 - 31 - 33 - 37 - 38 - 42 - 47 - 49 - 50 - 57 - 60 - 68 - 69 - 77 - 82 - - 85 - 88 - 92 - 94 - 99 - 101 - Agraïments
Aragonès i Puig, Ramiro - empresari i gerent de laboratoris Fotofilm.....	01 - 04 - 11 - 17 - 44 - 49 - 99 - - 101 - Agraïments
Aragonès, Jordi - director tècnic última etapa Fotofilm Barcelona	38 - 101
Aranda, Vicente - director	05 - 23 - 87 - 98 - Biografia Santacreu - Agraïments
Aronovich, Ricardo - director de fotografia	25 - Biografia Santacreu - Agraïments
Arribas, Fernando - director de fotografia.....	24 - 98 - Biografia Santacreu
Avellana, Paquita - repassadora a Fotofilm Barcelona.....	10 - 20 - 69
Balbín, José Luis - periodista i presentador de televisió.....	54
Ballesteros, Antonio - director de fotografia.....	09
Bardem, Juan Antonio - director.....	14 - 18 - 20 - 83 - Biografia Santacreu
Bargalló, Albert - revelador a Fotofilm Barcelona	78
Belén, Ana - actriu i cantant.....	63
Bellmunt, Francesc - director.....	11 - 69 - Biografia Pladevall
Benet, Joan - director de fotografia	80
Benpar, Carles - director.....	Biografia Pladevall
Berenguer, Andrés - director de fotografia	Biografia Santacreu
Berenguer, Manuel - operador de càmera; director de fotografia.....	70 - Biografia Santacreu
Berridi, Gonzalo F. (Kalo F. Berridi).....	40 - 68
Bigas Luna - director.....	Biografia Pladevall
Blaque, Yvonne - directora artística.....	79
Blázquez, Ramon - muntador	34
Bondarchuk, Sergey - director	95
Bonet, Josep M. - cap de secció de 35 mm i jefe de laboratori a Fotofilm Barcelona	02 - 17 - 32 - 85 - - Agraïments
Bonns, Miquel Iglesias (M.I. Bonns) - director	61
Borau, José Luis - director.....	Biografia Pladevall
Borgnine, Ernest - actor.....	16
Borrell, José María - director	80
Botto, María - actriu	51
Brendemühl, Àlex - actor	79
Buñuel, Luis - director.....	83

Burmann, Hans - director de fotografia.....	91
Calparsoro, Daniel - director.....	67
Camarón de la Isla - cantant.....	68
Camino, Jaime - director.....	12 - 24 - Biografia Santacreu - Agraïments
Cañadas, Quique - etalonador.....	25 - 97 - Agraïments
Cañizares, Jorge - vicepresident de la Twenty Century Fox	09
Cantudo, María José - actriu	19
Canut, Josep m. - nòmines departament de comptabilitat de Fotofilm Barcelona	Agraïments
Cardona, Elisenda - ajudant de càmera	40
Carretero, David - director de fotografia	79 - Biografia Santacreu
Carretero, Piedad (Piti) - repassadora a Fotofilm Barcelona	30
Carrillo, Santiago - dirigent del PCE (Partido Comunista Español)	12
Casaril, Guy - director.....	74 - 95
Castro, Fidel - revolucionari i estadista cubà.....	25 - 42
Cerezo, Enrique - productor i distribuïdor	08
Chadha, Gurinder - director	95
Chavarri, Jaime - director	68
Chavarrías, Antonio - productor.....	89
Chejov, Anton - escriptor rus	68
Chen, Yu-ban - director de fotografia	95
Cher - cantant.....	68
Chopin, Frederic - compositor	24
Christo Vladimirov - arquitecte búlgar.....	73
Civit, Josep M. - director de fotografia.....	02 - 67 - Biografia Santacreu
Clotet - òptica	69
Colell, Judit - directora	67
Comajoan, Victoriano - químic principal a Fotofilm	38 - 50 - Agraïments
Comeron, Lluís-Josep - director	04 - 58
Comerzana, Ibon - director i productor.....	40
Crespo, Marina - repassadora a Fotofilm Barcelona i a Image Film	22 - 51 - Agraïments
Cuadrado, Luis - director de fotografia	03 - 07 - 24 - 62 - 88 - Biografia Santacreu - Agraïments
Damon, Mark - director i productor	28
Daví, Enric - director de fotografia	40 - 72
de Baños, Ramon - cineasta pioner	21 - 86 - Biografia Santacreu
de Baños, Ricard - cineasta pioner.....	86 - Biografia Santacreu
de Chomón, Segundo - director i director de fotografia pioner.....	62 - Biografia Santacreu
de la Loma, José Antonio - director	Biografia Santacreu
de la Parra, Conrado - encarregat de 16 mm a Fotofilm Barcelona	78 - Agraïments
de Orduña, Juan (Juan Orduña y Fernández-Shaw) - director	02 - Biografia Santacreu - Agraïments
de Riquer, Rosendo - tècnic de so i tècnic de laboratori a Fotofilm Barcelona ...	08 - 38 - 93 - Agraïments
del Rey, Pedro (el fill) - director de fotografia	73 - 83 - 91
del Rey, Pedro (el pare) - muntador	73 - 83 - 91
Delli Colli, Tonino - director de fotografia.....	15 - Biografia Santacreu
Deu Casas, Jaume - director de fotografia	12 - 61
Dibildos, José Luis - productor	74
Duran, Carles - director	Biografia Santacreu
Endersson, Lynn - actriu	13
Enríquez, Porfirio - director de fotografia	12
Escrivá de Balaguer, Josemaría - fundador de l'Opus Dei.....	43
Esteban, Manel - director de fotografia i director	11 - 12 - 24 - 100
Esteban, Marta - productora	65 - Agraïments
Estrada, Susana - actriu	13
Etura, Marta - actriu	79

Évole, Jordi - realitzador	06 - 44
Fernández, Ángel Luis - director de fotografia	70 - 71 - Biografia Santacreu
Fernández, Ramon - director	91
Fontes, Manel - etalonador a Fotofilm Barcelona i a Image Film - Deluxe	23
Fortuny, Joan - director	18
Fraga Iribarne, Manuel - ministre d'informació i turisme de la dictadura franquista	11 - 46
Fraile, Alfredo - director de fotografia	Biografia Santacreu
Fraile, Francisco - director de fotografia	87
Franco Bahamonde, Francisco - caudillo de España	21 - 24 - 42 - 90
Frankel, Herta - marionetista	34
Gadé, Analía - actriu	24
Garci, José Luis - director	02 - 09 - 44 - 52 - Biografia Santacreu
Garcia-Moncó, Faustino - ministre d'indústria de la dictadura franquista	46
Gasset, Albert - director de fotografia i muntador	86
Gay, Cesc - director	63 - 65 - Biografia Santacreu
Gazzara, Ben - actor	41
Gelabert, Fructuós - cineasta pioner	Biografia Santacreu
Gelpí, Joan - director de fotografia	20 - 60 - Biografia Santacreu - Agraïments
Gemma, Giuliano - actor	15
Gibernau, Joan - positivador	44
Gil, Ariadna - actriu	51
Gil, Laura - etalonadora a Fotofilm Barcelona	97
Girón, Miguel Ángel - etalonador Super8 a Fotofilm Barcelona i a Image Film - Deluxe	40
Goldberger, Isidoro - director de fotografia	21
Gómez, Miguel - etalonador d'spots; telecine a Fotofilm Barcelona, i telecine a Filmtel	43
González, Tinieblas - director	81
Granillo, Guillermo - director de fotografia	06 - 51 - 81 - 89 - Biografia Santacreu - Agraïments
Grau, Jordi - director	04
Guerin, José Luis - director	59 - Biografia Santacreu
Hackman, Gene - actor	16
Hanin, Roger - actor	19
Harris, Richard - actor	55
Hauser, Robert B. - director de fotografia	55
Heil, Raymond - director de fotografia	18
Hoffman, Dustin - actor	55
Huerga, Manel - director	Biografia Pladevall
Huertas, Guillem - ajudant de càmera	84
Huertas, Josep M. - periodista i escriptor	84
Ippoliti, Silvano - director de fotografia	41
Iquino, Ignacio F. - director i productor	01
Iribarne, Fraga - ministre de Información y Turismo	19 - 42
Isasi-Isasmendi, Antonio - director	60 - Biografia Santacreu
Jeanne-Claude - arquitecta marroquina	73
Jewison, Norman - director	68
Jiménez, Xavi - director de fotografia	51
Joan XXIII - Papa	43
Joham, Franz - actor còmic de televisió	34
Johnson, Richard - actor	41
Juan Carlos I - rey de España	68 - 89
Just, Cassià - abad de Montserrat	98
Kaps, Arthur - realitzador de televisió	32 - 34
Kubrick, Stanley - director	18
Landa, Alfredo - actor	80 - 91

Laparra, Conrado - tècnic de laboratori a Fotofilm Barcelona	38
Larraya, Aurelio G. - director de fotografia	04 - 48 - 58 - Biografia Santacreu
Larraya, Federico G. - director de fotografia	02 - 04 - 57 - Biografia Santacreu
LaShelle, Joseph - director de fotografia	16
Lidón Ibáñez, María - directora i actriu	25
Lin, Jong - director de fotografia	95
Linuesa - jefe departament comptabilitat Fotofilm Barcelona	Agraïments
Llagostera, Ferran - director	Biografia Pladevall
Llagostera, Tere - etalonadora a Fotofilm Barcelona	37
Llompарт, Jordi - director	Biografia Pladevall
Llopis, Joan - truca òptica a Fotofilm Barcelona	21 - 94
Llorens, Mercè - actriu	22
López Linares, José Luis - director de fotografia	89
López, Alfonso - cap de revelat a Fotofilm Barcelona	77 - Agraïments
Louvar, Hélène - directora de fotografia	75 - Agraïments
Lys, Ágata - actriu	13
Macián, Francisco Macián - director	03 - 62 - 88
Macián, Vicenç - etalonador de B/N a Fotofilm Barcelona	19
Madurga, Julio - director de fotografia	Agraïments
Magán, José - productor	25
Malden, Karl - actor	60
Malick, Terrence - director	05
Malkovich, John - actor	06
Mann, Delbert - director	16
Manrique, Andreu - encarregat de tiratge de 16 mm a Fotofilm Barcelona i encarregat de positivat a Image Film	22 - Agraïments
Mañá, Laura - directora	96
Marín (senior), Francisco - director de fotografia	13 - 63 - 86
Marisol - actriu	20
Martí, Jesús - positivador a la Techniscope a Fotofilm Barcelona	38 - Agraïments
Martín Patiño, Basilio - director	89 - Biografia Santacreu
Martín, Àngel - comercial Kodak Madrid i Technicolor Madrid Film; relacions públiques a Image Film - - Deluxe	51 - 89
Martínez, Sergio - revelador a Fotofilm Barcelona i a Image Film - Deluxe	38 - 51 - Agraïments
Martínez, Vicenç - comandes; subdirector de Fotofilm Barcelona	03 - 05 - 07 - 11 - - 16 - 17 - 28 - 37 - 38 - 69 - 78 - 85 - 97 - Agraïments
Martos Calvo, Ramon (júnior, el fill) - director tècnic d'Image Film - Deluxe	22 - 75 - 95 - Introducció - - Agraïments
Martos Vivar, Ramon (senior, el pare) - etalonador; director tècnic de Fotofilm Barcelona; i director d'Image Film - Deluxe	05 - 06 - 07 - 09 - 10 - 16 - 17 - 18 - 22 - 23 - 24 - 25 - 31 - 33 - 38 - 40 - - 51 - 52 - 57 - 69 - 72 - 80 - 82 - 82 - 88 - 89 - 94 - 97 - Agraïments
Martos, Víctor - etalonador a Image Film - Deluxe	97
Maura, Carmen - actriu	79
Mell, Marisa - actriu	28
Mendia, Unax - director de fotografia	40 - 81 - Biografia Santacreu
Menkes, David - director	79
Merino, Fernando - director	91
Miallie, Louis - director de fotografia	19
Millán-Astray, José - militar franquista, fundador de la Legión Española	21
Millán, Antonio - director de fotografia	63
Millán, Manolo - etalonador a Cinematiraje Riera, Fotofilm Barcelona i Image Film - Deluxe	12 - 23 - 51
Minaya, Vicente - director de fotografia	21
Minguell, Joan - operador de càmera; director de fotografia i realitzador	11

Mira, Carles - director	Biografia Pladevall
Mitchum, Robert - actor	60
Molinaro, Édouard - director	19
Montaldo, Giuliano - director	41
Mor - etalonador (aprenent) a Fotofilm Barcelona	97
Mora, Jesús - director	72
Muñoz, Amparo - actriu	87
Mussolini, Benito (Il Duce) - cap d'estat de la dictadura feixista italiana de 1922 a 1943	21
Nero, Franco - actor	41
Nieves Conde, José Antonio - director	08
Ángel - tècnic de laboratori a Fotofilm Madrid	82
Felip - revelador de negatiu a Fotofilm Barcelona	50
Matías - revelador de negatiu color a Fotofilm Barcelona	50
Nogueras, Carlos - tècnic de so de Sonoblok	86
Nunes, José M. - director	12 - 24 - Biografia Santacreu
Obiols, Miquel - escriptor i guionista de televisió	Biografia Pladevall
Olea, Pedro (Peyo) - director	09 - Biografia Santacreu
Olivier, Lawrence - actor	68
Ollé, Àlex - director	73
Oña, Guillermo - etalonador de B/N a Fotofilm Barcelona	19 - 21
Ordi Dalmáu, Isabel - positivadora	10
Ortiz, Isidro - director	73
Pacheco, Godofredo - director de fotografia	21
Pacheco, Mario - director de fotografia	36
Padrissa, Carles - director	73
Pallàs, Josep - cap de comptabilitat a Fotofilm Barcelona	99
Paniagua, Cecilio - director de fotografia	21
Pareto, Enric - so a Fotofilm Barcelona; director tècnic planta Deluxe a Image Film	06 - 51 - 65 - 100 - - Agraïments
Pau VI - Papa	43
Penn, Arthur - director	55
Perera, Sebastián - director de fotografia	08
Pérez Cubero, Raúl - director de fotografia	52 - 91
Pérez de Rozas y Saenz de Tejada, Carlos - documentalista	42 - 46 - 68
Pérez de Rozas y Arribas, Carlos - periodista	46
Pérez de Rozas y Arribas, Emilio - fotògraf i periodista	46
Pérez García, Eduardo - director de Fotofilm Madrid	09
Pérez Giner, Josep-Antoni - productor	11 - 36 - 69
Petritskiy, Anatoliy - director de fotografia	95
Piaf, Édith - cantant	74
Pilo, Eduardo - cap de personal a Fotofilm Barcelona	57 - 99
Piquer, Jaume - operador de càmera; operador de truca	70
Pitarch, Lolín - etalonadora a Fotofilm Barcelona	37
Pladevall, Tomàs - director de fotografia	05 - 12 - 13 - 59 - 61 - 69 - - Biografia Santacreu i Pladevall - Agraïments
Poncela, Eusebio - actor	58
Pons, Ventura - director	Biografia Pladevall
Porcioles, José M. - alcalde de Barcelona durant el franquisme	49
Portabella, Pere - director i productor	62 - 83 - 98 - Biografia Santacreu i Pladevall
Puche, Miguel Ángel - gerent de La Voz de España	78 - 100
Puenzo, Luis - director	22 - Agraïments
Puigvert, Antoni - doctor uròleg	88
Pujol i Pascual, Antoni - empresari	01 - 49 - Agraïments

Quadreny Fortuny, Ramon - muntador.....	64
Queraltó, Josep M. - col·leccionista.....	Biografia Pladevall
Querejeta, Elías - productor.....	54
Rabal, Francisco (Paco) - actor.....	48
Racine, Isaac Pierre - director.....	06 - 51 - 89
Randall, Mònica - actriu.....	11
Raphael - cantant.....	60
Raquel - màquina de positivar 16 mm a Fotofilm Barcelona.....	93
Rebés, Andreu - director de fotografia.....	63 - 65 - 66 - Biografia Santacreu - Agraïments
Recha, Marc - director.....	75 - Biografia Santacreu
Rediu, Jordi - productor.....	70 - 71
Reixa, Antón - director.....	66
Requena, Joan - etalonador copions de color a Fotofilm Barcelona.....	02 - 17 - 19 - 21 - 24 - 37 - - Agraïments
Reyes, Manel - químic a Fotofilm Barcelona i a Image Film - Deluxe.....	37 - 38 - 79 - 85 - Agraïments
Riambau, Esteve - director de la Filmoteca de Catalunya.....	Introducció
Ribas, Antoni - director i productor.....	48 - Biografia Santacreu
Ribes, Federico - director de fotografia.....	72
Riera - propietari dels laboratoris Cinematiraje Riera.....	99
Rocha, Paulo - director.....	40 - 53
Rodjana, Manuel.....	76
Romero Marchent, Joaquín Luis - director.....	07
Romo, Eduardo - revelador de 16 mm a Fotofilm Barcelona.....	50 - Agraïments
Roque, Elso - director de fotografia.....	40 - 53
Rosón, Juan José - Director General de Cinematografia.....	99
Ruiz, Emilio - efectes especials de rodatge.....	73
Saenz de Heredia, José Luis - director.....	21 - Biografia Santacreu
Saguer, Albert - director.....	96
Sala, Isabel - transcriptora.....	Introducció
Salmones, Javier - director de fotografia.....	51 - 96 - Biografia Santacreu
Salord, Jaume - administratiu encarregat de material a Fotofilm Barcelona.....	50
Salvador, Julio - director.....	57
San Martín, Conrado - actor.....	57
Sánchez Bella, Alfredo - ministre d'informació i turisme de la dictadura franquista.....	46
Sánchez-Gijón, Aitana - actriu.....	22
Sand, George - escriptora.....	24
Sangenís, Jordi - enginyer de so a La Voz de España i després a Sonoblok.....	100
Santacreu, Àngel - etalonador a Polissistem, Fotofilm Barcelona i a Image Film.....	Introducció - - Biografia Santacreu - Agraïments
Sbaraglia, Leonardo - actor.....	22
Scorsese, Martin - director.....	31
Seberg, Jean - actriu.....	20
Séchan, Edmond - director de fotografia.....	74 - 95
Seidelman, Susan - directora.....	67 - Biografia Santacreu
Serrano, Julieta - actriu.....	12 - 24
Serrano, Lolita - etalonadora a Fotofilm Barcelona.....	37
Serrat, Joan Manuel - cantant i actor.....	24
Shelenkov, Aleksandr - director de fotografia.....	95
Sichel, John - director.....	68
Silverstein, Elliot - director.....	55
Skorzeny, Otto - nazi refugiat a Espanya.....	21
Solá, Miguel Àngel - actor.....	22
Soriano, Gilberto - operador de truca.....	88

Spencer, Bud - actor	41
Spielberg, Steven - director i productor	44
Stokes, Barry - actor	20
Stradling Jr., Harry - director de fotografia	55
Suárez, Carlos - director de fotografia	63
Suárez, Gonzalo - director	63 - Biografia Santacreu
Takahashi, Michio - director de fotografia	56
Tanaka, Shigeo - director	56
Targarona, Mar - directora i productora	79
Térmens, Ramon - director	70
Torres, Carles - director	70
Tort, Jordi - director de fotografia	Biografia Santacreu
Treig, Manel - encarregat a Fotofilm Barcelona	24 - 37 - 97 - Agraïments
Trueba, David - director	51 - Biografia Santacreu
Trueba, Fernando - director	02 - 51
Ulloa, Alejandro - director de fotografia	21
Unsworth, Geoffrey - director de fotografia	68
Uribe, Imanol - director	40 - Biografia Santacreu
Vall, Toni - periodista	46
Velasco, Conchita - actriu	21
Ventura, Pere-Joan - operador de càmera	11
Vergés, Rosa - directora	Biografia Pladevall
Vicente Gómez, Andrés - productor	67
Víctor Manuel - cantant	63
Videla, Jorge Rafael - militar i president de <i>facto</i> de l'Argentina durant l'última dictadura militar	25
Vilafranca, Josep - propietari i tècnic del laboratori Polisistem	27 - 57 - Agraïments
Villaronga, Agustí - director	06 - 51 - 89 - Biografia Santacreu
Vojta, Ciril - director de fotografia	34
Watkin, David - director de fotografia	68
Welles, Orson - director i actor	06 - 44
Winters, Shelley - actriu	16
Wyoming - actor	96
Xiol Marchal, Joan - director	13 - 86
Yagüe Blanco, Juan - general franquista	24
Zapata, Víctor - director comercial a Fotofilm Madrid	09
Zilahy, Lajos - escriptor	61
Zimmermann, Lydia - directora	06 - 51 - 89