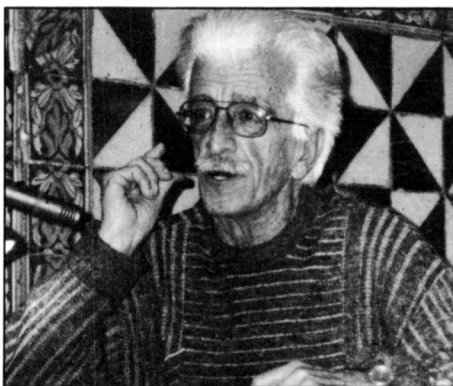


**Inconformistes sota el
franquisme (1). *Lumière*,
butlletí independent
de cinema**



*Enric Ripoll-Freixes**

Al llarg del període franquista van anar sortint diferents publicacions cinematogràfiques, més o menys professionalitzades i amb l'ambició de les ja existents destinades a la majoria. Cap no va tenir la durada de *Lumière*. Cap més no pot lluir uns orígens tan singulars, i cap més no va morir per l'enveja (o no sabem quin altre sentiment tèrbol) d'un dels seus col·laboradors. Malgrat els esforços que es van fer, no va passar-se dels dos-cents subscriptors, amb periòdiques altes i baixes, a causa, principalment, de l'obligada manca de publicitat.

* ENRIC RIPOLL I FREIXES (Balaguer, 1923) va traspasar a Barcelona el mes de novembre del 1992. No va arribar a presentar el seu últim llibre, *100 películas sobre la Guerra Civil española*, primer de la col·lecció «100 años de cine» que l'editorial CILEH, SA de Barcelona ha encetat tot pensant en el Centenari del Cinematògraf. Els propòsits de Ripoll com a crític i estudiós del cinema eren, per una banda, d'enllestir un parell de llibres més d'aquesta col·lecció i, per una altra, de continuar amb la sèrie «Inconformistes sota el franquisme», de la qual aquí n'oferim els dos primers capítols. També ens havia promés que a partir de la Setmana Santa del 1993 posaria en solfa el llibre que un servidor li va suggerir, una hitòria «crítico-periodística» del cinema català contemporani (1975-1992) a partir dels seus articles i entrevistes «rabiosament crítics» —com els solia qualificar ell mateix amb satisfacció— publicats a la revista *Canigó*, però també amb materials més actuals. Malauradament, la seua última aparició pública va ésser precisament la que aquí oferim, si bé resta oberta la possibilitat de recuperar els material en què havia estat treballant els últims anys. (Joaquim Romaguera i Ramió.)

El seu origen es remunta a una mena de revista cinematogràfica mecanografiada que jo feia, d'exemplar únic, destinada a quatre amics que durant uns anys van deixar de viure a Barcelona, i que es passaven de mà en mà. Un d'ells va suggerir fer-ne més exemplars i «polir-la» per destinar-la a un hipotètic públic igualment afeccionat.

Amb pocs mitjans i una confecció artesanal (una versió depurada de la multicopista, d'impressió perfecta i poc freqüent, ja que fins i tot s'igualaven els marges i s'hi afegien dibuixos i fotografies), va començar amb seixanta-vuit pàgines (el número 1) per arribar a passar de les noranta-sis més un suplement monogràfic en els abundants números extraordinaris. Format: 22 x 16 cm. El primer i únic editorial assegurava que la revista publicaria aquells textos que altres no publicaven, malgrat l'interès que tenien, sobre un film, un realitzador, un tema, una cinematografia o una actualitat cinematogràfica concreta. Un dels temes «tabús» de l'època era el relacionat amb els crims nazis contra la humanitat. *Lumière* se n'ocupà a bastament. Els números serien preferentment monogràfics. I tots els guions publicats, sense excepció, van ser escrits pel director de la publicació i autor del present article, extraient-los directament de les pel·lícules.

El nom de *Lumière* l'emparentava voluntàriament amb les activitats culturals del cine-club de l'Institut Français de Barcelona, a les quals havíem hagut de renunciar per pressions (franceses!) de Madrid, i amb França i els *weekends* que s'organitzaven a la ciutat de Perpinyà i rodalia, que van començar com unes activitats culturals rigoroses, per acabar en altres mans com un negoci més. Algunes revistes van comentar amb freqüència la sortida periòdica de *Lumière*, sempre amb elogis. Ho van fer principalment *Destino*, *Imagen y Sonido* i *Ensayos de Cine*. Un crític, historiador i escriptor cinematogràfic tan eminent com Manuel Villegas López no deixava de citar-la, des de Madrid, en totes les bibliografies dels seus últims llibres.

Primers números: els crims del nazisme

El primer número es va publicar l'octubre de 1962. Va ser un número d'assaig, però així i tot ja tenia seixanta-vuit pàgines ben aprofitades. Contingut: història del nazisme a alemanya; balanç de l'últim conflicte mundial; documents i testimonis (sobre els crims nazis); tots els films sobre els camps d'extermini; comentari i text d'*Oswieczim* (de Svilova); comentari crític i fragment de guió de *La última etapa* (de Jakubowska); comentari i guió del curt *Nuit et brouillard* (de Resnais).

El número 2 (desembre) ampliava i completava la documentació sobre el nazisme. Amb un gran esforç editorial es va arribar a les

vuitanta-cinc pàgines i una portada fotogràfica, que es repartien entre el guió de *Vencedores o vencidos* (de Kramer), amb una extensa documentació (per exemple, sobre el Gran Procés de Nuremberg i notes d'actualitat), i el Festival de Venècia 1962, crònica a càrrec de l'enviat especial Arnau Olivari.

En números succeïus (3, 4 i 5, corresponents a febrer, abril i juny), la revista va publicar —entre altres textos menors— una filmografia comentada d'Ingmar Bergman; l'escàndol artístic i industrial de les pantalles amples (amb el *cinemascope* i el cinerama en primer terme de les decepcions; la trajectòria del cinema espanyol, dels inicis al moment l'actual (on es posava de relleu l'assassinat que significava la censura, el lliurament de la llengua a la competència estrangera amb això del doblatge obligat i els embolics de les subvencions) i el guió de *Viridiana* (el prohibitíssim i mític film de Buñuel).

En aquests números va començar a examinar-se el problema del cinema espanyol, els estralls de la censura i altres mesures restrictives. Més endavant es van portar a col·lació el mal que feien determinats crítics i comentaristes dedicats sistemàticament a enfonsar les pel·lícules i els realitzadors més progressistes, inconformistes i valuosos. Periòdicament, també es comentaven altres estralls de censures forasteres, oficials o no.

El principal contingut dels números 6, 7 i 8 (agost, octubre i desembre) va ser: guió de *Salvatore Giuliano* (de Rosi, una de les cintes més originals, creatives i crítiques) i notes sobre el problema sicilià; el Festival de Prada català/francès; el mite del salvatge innocent i feliç (del salvatge a Tarzan, passant per *Cain*, de Poirier, amb la traducció del guió literari, i dibuixos a la ploma adients); una primera nota sobre la incompetència de determinats crítics, que més endavant s'ampliaria amb el cas de *La Vanguardia Española*, i documents i guió literari complet de la inacabada cinta d'Eisenstein, *¡Qué viva México!*, amb dibuixos al·lusius a la ploma.

El secret de *Le Feu follet*, desvelat

Els números 9, 10 i 11 (febrer, març i maig de 1964) varen seguir la tònica monogràfica dels anteriors, sense deixar de banda les notes d'actualitat i unes «notícies amb malícia», en les quals la revista es va especialitzar. Van donar a conèixer el guió de *Fresas salvajes* (de Bergman), en la mateixa versió que més tard va publicar Aymà Editora, amb textos complementaris adients; guió de *La venganza* (de Bardem) i abundant documentació complementària, i guió de *Le Feu follet* (*Fuego fatuo*, de Malle), pel·lícula amb la qual vàrem tocar un altre tema «tabú» i polèmic per a alguns. La sistemàtica persecució de

què és víctima l'homosexual en determinades societats, i especialment en la regida per la dictadura franquista, va ser un altre dels temes dels quals no es parlava i amb el qual *Lumière* es va encarar sense prejudicis ni pèls a la llengua. Una defensa arriscada. Precisament, per no ser acusats de partidisme o d'ignorància, vàrem demanar la col·laboració d'un doctor (precisament l'ajudant d'un dels dos psiquiatres més importants de tot l'Estat espanyol) a l'hora de presentar el guió de *Le Feu follet* i desenvolupar la nostra impressió: considerant la natura de l'autor de la novel·la base i determinades rèpliques del protagonista, vàrem deduir que el problema anímic/fisiològic de qui, al final, es suïcida era precisament el d'una homosexualitat no assumida per culpa dels prejudicis i pressions de l'entorn social, i no d'un extremat alcoholisme. (Involuntàriament, doncs, s'acusava indirectament la societat de la mort del xicot.) La inútil polèmica que volíem evitar oferint aquesta documentació particular i mèdica alhora va esclatar més endavant en publicar un comentari sobre una pel·lícula anglesa (com ja veurem) i el guió d'*Un sabor a miel* (de Richardson), on el realitzador i el nostre comentari parlen amb simpatia i tendresa sobre dos personatges igualment repudiats per la societat benpensant: una mare soltera blanca (que, per a més «culpa», ha estat fecundada per un negre) i un homosexual tímid i lleig.

Tornant a *Le Feu follet*, la nostra introducció crítica començava dient que, en principi, una cinta així no ens interessava perquè el problema exposat era massa individual i limitat, els personatges massa decadents i el món pel qual es mouen massa burgès, banal, tancat, aviciat i ociós; però que, gràcies a la màgia de les imatges i l'art del realitzador i de l'interpret (Maurice Ronet), ben aviat ens sentírem fascinats i intrigats pel problema del protagonista, un home a la deriva. Ens vàrem preocupar per comprendre'l, perquè ningú no es mata sense motiu, i l'alcoholisme que l'afecta no ens va semblar prou greu. Aleshores ens vàrem preguntar: quin secret ens amaga Alain i tal vegada s'amagui a ell mateix, quin motiu sorterrat l'arrossega a la beguda i a la immolació final? Ni la novel·la ni la fidel pel·lícula ens desvelen el misteri, però ens ofereixen prou indicis per a una especulació segura. Són unes indicacions, unes tímides «pistes» que el psiquiatra consultat va interpretar de la mateixa manera que jo mateix, ben lluny de l'actitud general de voler ignorar (quan no condemnar) determinats comportaments sexuals. En resum: Alain sospita que és homosexual i tem «caure» en la pràctica d'aquest «vici» condemnat per la seva societat. Jo portava a col·lació un text d'Ángel Fernández-Santos que deia que a Espanya no existeix literatura sobre els problemes sexuals, fet més sorprenent encara considerant l'amplitud i l'agudesia del problema. Examinar-los voldria dir un primer pas per a entendre'ls, amb el perill (segons altres criteris) de trobar-los

tolerables o acceptables. És més còmode i manipulable convertir-los en un tema «tabú», una prohibició que els uns dicten i els altres acaten...

Pel·lícules amb preocupacions sociopolítiques

Números 12, 13, 14 i 15 (de juny a octubre, passant la revista de bimestral a mensual): guions de *La Passion de Jeanne d'Arc* (de Dreyer, un «clàssic» polèmic perquè posava en relleu una de les intransigències repressives més antigues i dures: la relegiosa, amb textos sobre la situació del cinema en 1928, les persecucions dictatorials, etcètera), *Muerte de un ciclista* (de Bardem) i *Dulce pájaro de juventud* (de Brooks), que també il·lustren des d'altres vessants la intolerància política, moral i familiar; un ampli reportatge sobre el Festival de Canes 1964, amb l'habitual crònica i les «impressions humorístiques» d'un participant; complet balanç de la temporada barcelonina; tot, tot, tot sobre la Mostra de Venècia 64, amb la crònica de l'enviat especial, un historial i tots els films projectats, i les crítiques d'estrena per Alfonso Pintó. Com a complement: primera separata d'una obra col·lectiva d'àmplia volada, amb el títol general de *La nostra enemiga la censura*.

Amb motiu del guió de *Muerte de un ciclista*, subratllàvem que Bardem continuava preocupat per l'actualitat i maldava (malgrat les pressions i persecucions de la censura) per reflectir-la fidelment als seus films. Així, la revolta dels universitaris generalitzada, que en aquest film es concreta més en les frustracions del professor protagonista, perquè el cinema de Bardem és intencionat, crític i realista. No serà ell sol, i les excepcions les vàrem anar portant a les pàgines de la nostra revista: amb els comentaris més adients a cada moment i els guions dels films més sobresortints, del mateix Bardem, però també de Buñel, Balañà, Aranda/Gubern i Saura.

No cal afagir que les intencions en publicar el guió de *Dulce pájaro de juventud* eren semblants: posar en relleu una sèrie de constants i problemes que sofreixen altres països esporàdicament i el nostre d'una manera sistemàtica. La pel·lícula denuncia, no el caciquisme localitzat, sinó el resultat d'una mentalitat neonazi que tants d'estralls està produint, especialment al sud d'Estats Units; la manca d'entesa entre pares (despòtics) i fills (gens disposats a la submissió); la coacció a què es veu sotmès l'esperit obert, generós, estusiasta i honest d'una gran part de jovent; la tristesa i el desencís de la gent jove sense saber-ne les raons (tal vegada «embrutada» per les velles generacions, que diria el mateix Tennessee Williams), tot plegat enfonsant-la en un pessimisme sense retorn, perquè no disposa de possibilitats per a

triomfar, reafirmar-se o realitzar-se, i que estimula la falsa fugida o el refugi equivoc (sectes religioses, drogues).

La guerra que havia d'acabar amb totes les guerres

Números 16, 17, 18, 19 i 20 (de gener a maig del 1965): guions d'*Electra* (de Cacoyannis), *Sin novedad en el frente* (de Milestone) i *Un sabor a miel* de (Richardson), amb abundants complements, com el *free cinema* britànic, i cinema i homosexualitat. També: el cinema i els millors realitzadors d'Estats Units; més sobre els nazis i el cinema (completant i ampliant la documentació dels primers números). I segona separata sobre la censura.

Aquí torna a sorgir el tema de la guerra, que *Lumière* tractarà sovint, entesa com la culminació de determinats egoismes, intransigències, «rentades de cervell» i abusos ideològics i econòmics. Qui organitza les guerres? A qui beneficien? Quines ideologies i quins interessos hi coincideixen o hi topen? Les respostes són difícils, i se'n troben de tots els colors. Preguntes que es formula un dels personatges de *Sin novedad en el frente* (l'admirable, lúdica i sensible novel·la de Remarque, i la repeteix la pel·lícula, que va més enllà en la seva condemna que el llibre).

En el text previ al guió intentem aclarir al lector com van anar les coses i per què. En primer lloc, una colla d'intransigències: el conflicte va esclatar a conseqüència d'una colla d'aliances i, en primer terme, l'assassinat de l'arxiduc Francisco Fernando per a impedir que aquest atorgués a la minoria eslava de la doble monarquia austrohongaresa tots els mateixos drets de què gaudien els germànics i els hongaresos. Després del magnicidi, es varen succeir una colla d'errors, debilitats i agressivitats. I la guerra que havia d'acabar amb totes les guerres (com se la va qualificar amb optimisme) va passar d'europea a mundial, i només va ser el preludi d'unes quantes més..., fins a arribar a la precarietat dels nostres dies. Perquè el segle xx s'ha distingit per una colla de conflictes armats que s'han anat amuntgant, començant per la crisi de Bòsnia (1908) i les guerres balcàniques (1912-1913), per a no esmentar-ne altres de més localitzats o menors.

La novel·la de Remarque descriu la crisi d'una generació tendra, crèdula, ingènua, que va ser destruïda per la guerra «dels adults». Té un caràcter marcadament autobiogràfic. Condemna els errors i els horrors d'aquesta guerra, en la vessant que ell va conèixer personalment, incloint-hi l'engany patriòtic que es predicava a les escoles. No profunditza o no s'interessa pels fonaments, orígens i finalitat d'aquesta. Es proposa un missatge pacifista, amb eficàcia, perquè va

ser prohibida —com la pel·lícula després— a tots els països amb règim bel·licista dictatorial.

La pel·lícula és fidel a la novel·la, però l'amplia en alguns punts. Per exemple: les trampes dialèctiques que utilitzen els inductors i «educadors» a les escoles (homes que, per això, es lliuraran d'anar al front). El desenllaç és encara més desesperançador que el de la novel·la: una curta seqüència final ens recorda que no en queda cap de viu, d'aquells escolars que es van allistar voluntaris i es van dirigir amb tanta il·lusió i tants enganys al front perquè creien salvar la pàtria i no uns miserables interessos econòmics i unes vanitats personal.

Ja hem parlat abans d'*Un sabor a miel*. Durant uns mesos vaig resistir-me a publicar-ne el guió perquè creia que les paraules no podien substituir cap imatge de la pel·lícula. Després vaig cedir: no vaig trobar tan dolenta o pobre la meva versió, i l'esmentat temor pot aplicar-se a tota pel·lícula important, com ho és *Sin novedad...*, de la versió literària de la qual estic molt satisfet.

La gosadia de la dramaturga (la joveníssima Selagh Delaney), que el realitzador potencia encara més en la seva adaptació àudio-visual, consisteix a exaltar amb la seva tendresa i comprensió dos personatges igualment innocents i sense relleu, i igualment repudiats o deixats de banda per l'entorn social: una joveneta que es lliura a un mariner negre de pas, buscant un afecte que li manca, i un tímid i lleig homosexual que es refugia en la miserable llar d'ella per sentir-se acompanyat i comprès. Dos herois miserables que no podien inspirar cap interès als espectadors burgesos que encara acostumen a anar al teatre/cinema; dos personatges execrables per aquells espectadors que només volen distreure's i no, a més, enriquir-se com a éssers humans. Obra escènica i pel·lícula que són el producte d'uns artistes revoltats contra les injustícies que els encerclen: *angry men* als escenaris i *free cinema* a les pantalles. Però l'espectador més endurit no pot deixar d'experimentar almenys pietat per aquesta derisòria parella: ella amb el pes del nen negre i ell amb la feixuga càrrega d'una homosexualitat evident. Dos sers condemnats a no conèixer pau i felicitat en tota la vida... Però no ha estat del tot inútil que aquests dos autors hagin posat en relleu la injustícia que embruta determinades societats malalteses... que no poden suportar que gent «així» pugui ser tractada amb respecte i, fins i tot, amb amor cristià... Els textos introductoris eren variats i fins i tot n'hi figurava un d'extens i decididament condemnatori (en reflectir la política i les lleis franquistes sobre el tema).

Números 21, 22, 23 i 24 (de juliol a desembre del 1965): guions d'*El terrorista* (de De Bosio, amb notes sobre la resistència a Itàlia) i *La pasajera* (de Munk, una altra cinta sobre els horrors del nazisme i els

campes d'extermini, des d'una vessant original; més una nota sobre el cinema polonès). També: cinema italià i el neorealisme (amb el guió del prohibit episodi de Zampa, titulat *Las suicidas*) i documentació sobre els millors realitzadors; un ampli informe sobre el cinema espanyol (amb col·loqui sobre els diferents problemes) i sobre la temporada barcelonina (destacant de la cartellera *El ingenuo salvaje* i *Siete días de mayo*), i una extensa crònica sobre la Mostra de Venècia 65 (per l'enviat Arnau Olivari, i repetició del col·loqui amb què es va enriquir la informació de l'any abans, a càrrec, a més, d'Alfons García-Seguí, Josep Maria Ramon i Enric Ripoll-Freixes). I tercera separata sobre la censura.

La incerta trajectòria del cinema espanyol

Números 25, 26, 27, 28, 29 i 30 (de febrer a desembre del 1966): guions (amb abundants complements) de *Le Rideau cramoisi* (d'Astruc, i notes sobre el cinema francès), *Brillante provenir* (d'Aranda i Gubern) i *Casque d'Or* (de Becker). També: cinema espanyol (de la continuació d'una història 1962-1966 a la III Setmana de Molins, passant per les declaracions del director general); cròniques des de Canes (XX Festival), Barcelona, Roma i Lausana (V Congrés Independent), per François Reynaud, Ricard Muñoz-Suay i Artur Amorós; vastíssima crònica de la Mostra de Venècia 66 a càrrec de l'enviat Arnau Olivari i l'habitual col·loqui amb l'esmentat, Pere Balañà, A. García-Seguí i E. Ripoll-Freixes, i selecció de la premsa diària; films recomanats (*La caza* i *Juguetes rotos*), i quarta separata sobre la censura.

Feia temps que buscàvem el guió d'una pel·lícula genuïnament barcelonina, que també vol dir catalana. El vàrem extreure de la pel·lícula d'Aranda i Gubern titulada *Brillante porvenir*. (Més endavant va repetir-se la profitosa experiència amb *El último sábado*, de Balañà.) Ens va agradar, entre altres virtuts, per l'enfrontament d'un membre de la classe assalariada (no precisament el clàssic obrer manual sense formació) amb uns representants de la burgesia adinerada de la capital catalana. La censura va obligar a canviar el desenllaç: el noble i net protagonista acabava envilint-se, contaminat per la corrupció moral del nou ambient que ha començat a freqüentar (per «culpa» d'uns amors), i en la versió autoritzada, en canvi, queda clar que reacciona a temps i conserva la seva primitiva dignitat i honradesa. Amb això, les intencions de la pel·lícula van canviar; però, de retruc, quedava condemnada amb més força la classe dominant (corrompuda i corruptora). Ves per on!

La narració de *Brillante porvenir* és de caràcter subjectiu: és l'assalariat qui s'explica, i ho fa a la seva manera (exagera, menteix,

embelleix els fets?). El guió original afegia un segon desenllaç: ella, l'enamorada, després de ser abandonada per ell, es gira cap a l'espectador per dir que el noi no ha dit tota la veritat, perquè, en realitat, se'n va anar amb ella a París, i queda polvoritzada l'honradesa proletària...

Evidentment, la pel·lícula no es proposava narrar tan sols uns amors dificultats i frustrats per unes diferències culturals/socials. Segons Gubern, *Brillante porvenir* es proposava oferir una imatge fidel d'aquesta jungla d'egoismes i aparences que és la societat actual, on hi priva una pregona hipocresia i on les aparences acuradament cultivades amaguen una immoralitat pregona.

L'efímer «nou cinema» espanyol

Números 31, 32, 33, 34, 35, 36,37 i 38 (de gener a desembre del 1967: guions de *Mirando hacia atrás con ira* (de Richardson, amb abundant informació), *El último sábado* (de Balañà) i *La caza* (de Saura, versió completa no estrenada públicament). A més: II Congrés Hispano-americà a Barcelona, amb projeccions (textos de Michael Frostick i Enrique Aguilar); IV Setmana del Nou Cinema Espanyol a Molins (una fórmula adient de J. F. de Lasa); cinema jove espanyol; més sobre cinema i nazisme (els seus crims); tot, absolutament tot sobre la Mostra de Venècia 67 (la premsa diària, la crònica d'E. Ripoll-Freixes i col·loqui amb Arnau Oliver, J. M. Ramon, Pere Balañà i A. García-Seguí); Setmana de Cinema Mexicà; dues pel·lícules sobre la Guerra del Vietnam (de Perrone i Resnais), i films recomanats (*9 cartas a Berta*, *El último sábado*, *El fascismo ordinario*, *Buenos días tristeza*, *La guerra ha terminado*, *El salto*).

Amb el guió de *La caza* (i *Brillante porvenir* i *El último sábado*, en altres números) examinem la trontollant situació del cinema espanyol (i la impossibilitat legal d'aspirar a una cinematografia catalana). També ho fem entremig d'altres manifestacions locals, com la Setmana de Molins i comentaris diversificats (com els referents als guardons anuals del Sindicato del Espectáculo i els de l'Ajuntament barceloní).

La caza fou una d'aquestes pel·lícules valentes i originals que venien a aclarir la tèrbola realitat de la pràctica cinematogràfica. Va projectar-se a la Setmana de Molins sense passar la censura, i va produir un autèntic impacte. Després, per a la seva exhibició comercial, se li van suprimir un parell de breus i significatives escenes que eren l'única clau per a entendre la paràbola política que es proposava. Era una obligació imperiosa de *Lumière* publicar-ne la versió completa. (Ara, *La caza* segueix servint-se per TV i vídeo en la versió tallada, malgrat la llibertat democràtica.)

Quan es va publicar *Brillante porvenir*, una entrevista amb Romà Gubern va actualitzar la panoràmica i la problemàtica del cinema a Catalunya: manca de permisos, manca de diners/crèdits/subvencions, manca d'una infraestructura industrial (destruïda per l'ocupació franquista i mai reconstruïda), exili forçat dels millors treballadors i artistes... Què més? Amb una conclusió: qui tingui alguna cosa per dir, que la digui (o les futures generacions ens ho tiraran a la cara), empenyent amb força el sostre de la «permissibilitat». I Saura va parlar i va dir el que havia de dir; no va repetir l'experiència. (Vegeu l'informe i el col·loqui publicat en el núm. 19.)

A mitjan anys seixanta, el cinema espanyol es va veure beneficiat per una política de crear «nous valors» joves per destinar les pel·lícules que fessin, més fresques i amb una mica més de llibertat, a la publicitat del règim, fent-les participar en festivals internacionals. Per donar-lo a conèixer i promocionar-lo entre el públic que s'havia allunyat del cinema espanyol, i al marge totalment de les tènibles intencions oficials, va sorgir a Catalunya una lloable i positiva iniciativa: la Setmana del Nou Cinema Espanyol (a Molins de Rei). Fou una esperança ben aviat truncada (una vegada més) per noves i limitadores normes oficials, que varen «assassinar» els nous valors i la raó de la Setmana (que el seu creador, J. F. de Lasa, va abandonar, encara que va continuar un parell d'anys més artificiosament, perquè ja no en quedaven, de pel·lícules d'aquella obertura).

El «nou cinema espanyol» va permetre la irrupció en la professió de gent jove, oberta, valenta i amb imaginació. Però subsistia (i encara subsisteix ara) el doblatge dels films estrangers que bloquegen l'estrena i la normal explotació de les pel·lícules espanyoles. I així mai no ens en sortirem...

Crítics, llei de premsa i cas *El último sábado*

Números 38, 39, 40, 41, 42 i 43 (de gener a juliol del 1968): guions de *La guerra ha terminado* (de Resnais) i *Margarita Gautier* (de Cukor, amb la divina Garbo). També: trobada amb el cinema argentí; Festival de Bèrgam; polèmica sobre *El último sábado*, la Llei de premsa i el comentarista de *La Vanguardia Española*; la producció cinematogràfica als països socialistes (Polònia, Txecoslovàquia i Hongria; tot, tot, tot sobre Canes 68 i la V Setmana de Molins.

El cinema en general i l'espanyol en particular que s'exhibia a tot l'Estat patia un altre mal (a més de la censura): la incompetència i/o la mala fe dels crítics i comentaristes de diaris de gran tiratge i influència (que conduïen els gustos del públic). Amb un comentari negatiu, aquesta gent podia ensorrar la carrera d'una pel·lícula i fins i tot la d'un realitzador. El problema és abordat per *Lumière* publicant

el cas Pere Balañà (que cap revista o publicació «legal» no va atrevir-se a tocar).

El último sábado posa en relleu la manca d'ideals, objectius, al·licients i horitzons del jovent, principalment de l'immigrant que deixa el camp per la gran ciutat a la recerca de millors treballs i un nivell de vida més acceptable, i que es desarraïga dels seus orígens però no acaba de vincular-se al nou ambient. És una gent que —tal com diu Esteban R. Francis— només es mou mecànicament a impulsos exteriors i plaers efímers, ja quasi perduts per a tot i per tots. Aquesta *opera prima* planteja un tema (la segona generació dels immigrants, inhibits, desarrelats, despolititzats, desmoralitzats i buscant uns objectius materials immediats, encara que sigui a canvi de rebaixar-se, fins i tot prostituir-se) recolzant-se en la clàssica crisi entre generacions: pares i fills. La imatge social resultant no podia agradar determinades persones de l'estament que s'hi poden veure negativament reflectides. I això tal vegada explica (que no justifica) la reacció de determinats crítics, que la van voler enfonsar.

Un d'aquests comentaristes —Antonio Martínez Tomás, de *La Vanguardia Española*— ja va ser contestat per vuit homes de cinema, que li van escriure una carta el 13 de gener de 1963 (més tard feta pública) posant en relleu la seva manca de criteri, les seves contínues i greus desinformacions (que podrien desqualificar el més ben situat o «enxufat») i l'atac sistemàtic a determinats valors. Ho van fer en un intent desesperat de salvar *Los chicos*, de Ferreri, que estava a punt d'estrenar-se. Carta inútil, perquè ni la còpia enviada al director de l'esmentat diari va merèixer el protocol·lari justificant de recepció.

Quatre anys més tard, Don Antonio va enfonsar amb una fúria singular i tots els agreujants l'estrena d'*El último sábado* (que seguia la línia d'*El empleo*, *Los chicos* i altres cintes vituperades per aquest influent comentarista: va acusar el realitzador d'haver fet un «ejercicio incoherente», «un delirante embrollo», de «caer en el delito de fraude» i de «merecer el Óscar mundial del aburrimiento», etcètera. La «crítica» adoptava un llenguatge i un to que van provocar un natural intent de rèplica de Pere Balañà. Malgrat els articles de la nova Llei de premsa (del 31 de març de 1966), la rèplica enviada no va ser publicada, i el recurs presentat davant el Ministerio de Información y Turismo va ser rebutjat, i també el recurs.

Vint-i-sis cine-clubs catalans també es van queixar per escrit al director de *La Vanguardia Española* de les arbitrarietats i denigracions de Don Antonio, i van posar en relleu els atacs forassenyats a *El último sábado* en particular i al «nou cinema espanyol» en general. També es van dirigir per escrit al mateix responsable i amb la mateixa intenció catorze crítics i un realitzador. (L'única cosa que *La Vanguardia Española* va publicar fou la notícia que Don Antonio havia

estat reelegit com a president de l'Asociación de la Prensa de Barcelona [21/12/1967]. Amén.)

Homosexualitat: una polèmica forassenyada

Números 44, 45, 46, 47, 48, 49 i 50 (d'agost de 1968 a setembre de 1969): guió i complements de les pel·lícules *China está cerca* (de Bellocchio) i *Nazarín* (de Buñuel, on es condemna clarament la «caritat cristiana»). A més: l'actualitat a Barcelona (resum de la temporada, on va el cinema jove, crisi en els cine-clubs); tot sobre el Festival de Venècia 68, amb la pugna del poder i tots els films exhibits (per l'enviat Ramon Ramis), i el recull de premsa i altres complements per E. R.-F.; X Setmana de Barcelona; Festival de Bèrgam (per l'enviat Ramon Ramis, i complements per E. R.-F.); *Lumière recomana Je t'aime, je t'aime, Yo soy curiosa, Mi hermana, mi amor i La hora de los hornos*; VI Setmana de Molins; tot, tot, tot sobre Canes 69, amb entrevistes, per l'enviat E. R.-F., i els *weekends* fronterers (de la cultura de Perpinyà al negoci d'Andorra).

Números 51 a 58 (de desembre del 1969 a novembre del 1970): guions i complements dels films *Senso* (de Visconti) i *Z* (de Costa-Gavras). Els complements posaven en relleu els problemes que van tenir un i altre realitzadors amb la censura, la prepotència dels militars i tots els etcèteres corresponents. A més: tot, tot, tot sobre Venècia 69 (informe de l'enviat Ramon Ramis, col·loqui i reculls de premsa); Festival de Bèrgam; cinema cubà (trajectòria, realitzadors, els millors films); *Lumière recomana Los herederos*. I primer suplement sobre «La trajectòria del film: I. Cinema mut». Tot sobre el Festival de Canes 1970; la crisi de l'art i accions per culpa de la censura, i Festival de Benalmàdena.

Singularitats: el comentari sobre el film *Two Gentlemen Sharing* («Dos senyors en cohabitació», de Ted Kotcheff), publicat en el núm. 52, va provocar alguns comentaris agres d'un parell de lectors, que varen prometre concretar-los per escrit (ja que *Lumière* estava obert a tothom). La controvèrsia no va arribar a encetar-se, perquè no varen escriure res. Però així i tot el butlletí es va sentir obligat a publicar una nota destinada a desfer qualsevol malentès. En resum, deia que *Lumière* defensava tots els drets i totes les llibertats que no perjudiquin les dels altres. Estem a favor dels drets de *tots* els oprimits, de *totes* les minories i els que són diferents de les majories dominants. I estem disposats a denunciar (i ja ho hem fet) totes aquelles ideologies, partits, religions, moviments i inquisicions que s'entestin a *imposar* d'alguna manera idees, actituds i morals, sobretot si recorren a la força. Defensem la llibertat de fer, pensar, dir, propagar i experimen-

tar tot allò que ens agradi; però també la llibertat que els altres puguin fer, dir, etcètera, allò que a nosaltres ens agradi poc o gens. Per això estem a favor dels negres (especialment dels que viuen en societats repressores en aquest sentit racial), els catalans (sobretot els que han sofrir l'ocupació de forces alienes a la nostra tradició), els homosexuals, els jueus perseguits, les mares solteres i tota la colla d'humiliats, escarnits i explotats per determinades societats del passat, present i futur.

Afegim ara que aquesta aspiració —la llibertat per a tothom— és la que animava els moviments antifrancistes i antifeixistes en general, aquí i a la resta del món, per més que *després* les nostres aspiracions i il·lusions no quedessin totalment satisfetes. És aquesta aspiració la que explica i justifica extracinematogràficament la publicació de determinats guions i comentaris. No a la intolerància i sí a la convivència!

Final: una amenaça pressentida

Números 59, 60, 61, 62, 63 i 64 (de gener del 1971 a desembre del 1972): ho va publicar (sense poder incloure cap més guió) tot, tot, tot sobre la Mostra de Venècia 71 (per l'enviat Ramon Ramis); la crisi del cinema espanyol i les seves reivindicacions de 1971 i 1972 (amb l'aportació de diversos autors i un balanç del 1969); XII Setmana de Barcelona; cinema del Canadà; el nu integral al cinema (de l'art a la pornografia, passant per l'erotisme i la naturalitat); tot, tot, tot sobre el Festival de Canes 71 (per l'enviat especial); la ronda dels festivals (breu informe sobre sis manifestacions internacionals); tot, tot, tot sobre la Mostra de Venècia 71 (per l'enviat Ramon Ramis, amb dossier especial sobre *The Devils*, de Russell); tot, tot, tot sobre el Festival de Canes 72, per l'enviat; tot sobre el Festival de Venècia, per l'enviat i l'aportació d'Alfonso Estrada; altres festivals (Toulon, San Remo, Barcelona, Sitges i Varna [Bulgària], per diferents enviats especials), i *Lumière* recomana *Cántico* i *El jardín de las delicias*. I segon suplement sobre «La trajectòria del film: II. Cinema sonor».

La preparació del núm. 65 es va haver de suspendre davant la insòlita mesura d'un dels col·laboradors més o menys regulars o ocasionals (no se'ls podia demanar més, ja que el treball que feien no se'ls podia remunerar). Va enviar una carta al director, amb pretensions de ser publicada (en lloc de parlar-ne amb l'amic i col·lega, com hauria estat lògic, perquè ens vèiem tot sovint), per donar-se «de baixa». Les paraules, el to i l'exigència de la seva publicació íntegra indicaven que hi havia quelcom més amagat al darrera de les al·legades diferències ideològiques; què havia descobert després de llargs anys

de col·laboració i de seguir-ne la trajectòria, mai canviada o desviada! Consultat un advocat, la prevenció va confirmar-se: podia ser víctima d'una denúncia com a editor i propagador d'una publicació antifrancista, addicta als «enemics tradicionals» del règim i totalment clandestina. Una breu conversa amb el personatge, quasi a una sola veu i que no va aclarir la finalitat real de la carta, va acabar de corroborar les sospites. S'imposava, doncs, suspendre la revista i esborrar-ne tot rastre del meu domicili. Vet ací com *Lumière* va morir per culpa d'un gelós i ressentit, suposo. Ja no havia de renéixer mai més! Em queda el reconeixement i l'estima de no pocs professionals i la satisfacció que la revista figurés en una exposició sobre la premsa cinematogràfica mundial en una de les Mostres de Venècia (i que es va poder veure clarament en el reportatge emès per Televisión Española). Amén.