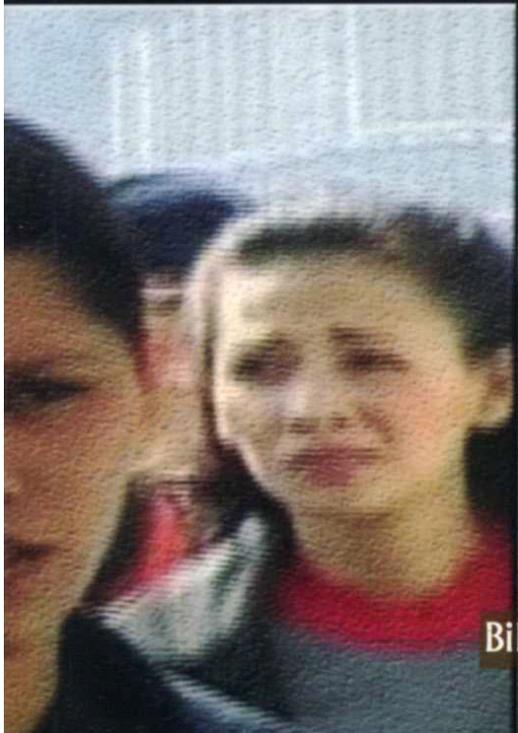
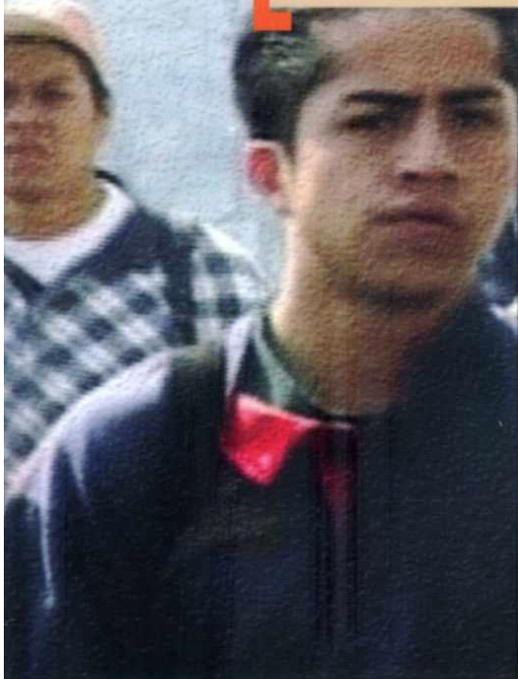


Miquel Francés [Coord.]

LA MIRADA COMPROMETIDA
Llorenç Soler



Biblioteca Nueva

CAPÍTULO 6

Llorenç Soler: ligero de equipaje (desde Catalunya)

MARTÍ ROM

Realizador de documentales y escritor cultural

Resumen: Llorenç Soler, con veinte años, llega a Barcelona donde iniciará su trayectoria cinematográfica. En estos primeros años trabajará en el cine publicitario e industrial. Un proceso de concienciación le llevará a realizar documentales en 16 mm sobre la Barcelona oculta, la de sus barrios periféricos. Empieza a colaborar con producciones militantes que intentaban reflejar la realidad social de España. En paralelo, y sin alejarse de los planteamientos anteriores, inicia sus producciones más experimentales. En los años ochenta iniciará los múltiples caminos que definirán su trayectoria cinematográfica.

Palabras clave: Llorenç Soler, documental.

Llorenç Soler llega a Barcelona en 1957. Tenía veinte años. Su padre había muerto tres años antes. Había nacido en Valencia; su familia pertenecía a la burguesía industrial de Alcoi, pero su progenitor se había arruinado después de la Guerra Civil. Cuando se domicilia en Barcelona trabaja de perito industrial en unos astilleros del puerto.

Es aquella España que acaba de salir del período más negro y mísero del franquismo, de la llamada «autarquía». Es la época de las cartillas de racionamiento (que se acaban justo con la llegada de los extranjeros que vienen al Congreso Eucarístico de Barcelona). Es en aquel mismo 1953 en que se produce el Concordato con el Vaticano y el Tratado militar con Estados Unidos. Dos años más tarde, en 1955, la España de Franco será aceptada en la ONU. El régimen consigue la normalización internacional. El «Plan de Estabilización» de 1959 dará paso al «I Plan de Desarrollo» (1964-1967); es el inicio del llamado «milagro económico español» y de los importantes movimientos migratorios interiores del campo hacia las grandes ciudades: Madrid, Barcelona, Bilbao... Una de las imágenes

mil veces reproducidas en documentales es aquella de la llegada de los emigrantes a la Estación de Francia de Barcelona que rodó Llorenç Soler en 1965 con su cámara de 16 mm.

A sus veinticinco años (1962) se encuentra casualmente con un antiguo compañero del colegio «El Pilar» de Valencia que trabaja en una agencia de publicidad y está muy interesado por el cine. Era Juan Piquer Simón, que acabará haciendo carrera en el cine español del género fantástico. Empieza a hacer cine publicitario para Juan Piquer y la agencia Lintas (1963). Dos años después abandona el trabajo en los astilleros. Soler, evoca hoy su primer trabajo profesional: el documental turístico *Pirineos de Lérida* (1965) que recibió un premio (importante económicamente) del Ministerio de Información y Turismo y el propio Manuel Fraga Iribarne le obsequió con un disco titulado «La palabra de Franco», una selección de discursos del déspota. Fraga era la expresión del sector reformista del franquismo, (o sea, los mismos de siempre pero sin boina ni gorra militar). Durante su estancia en el Ministerio, de 1962 a 1969, promovió la llamada «apertura» del régimen y la llegada masiva del turismo («Spain is different»).

Soler se compra por aquellos mismos años una de aquellas típicas cámaras de Súper 8 y rueda por su cuenta algunos pequeños documentales. Uno de ellos con los gitanos de La Chanca (Almería). Su preocupación social apunta ya desde sus primeros trabajos independientes.

En medio de aquellas películas publicitarias, le llega la propuesta de hacer un documental sobre los logros de la política de la vivienda del franquismo en Barcelona. *Será tu tierra* (1965) partiría de un guión previo que inundó con las imágenes *reales* de la emigración: la llegada en tren a Barcelona y la aglomeración de los recién llegados con maletas al hombro; gente en las barracas junto al mar del maldito Camp de la Bota (el lugar preferido para fusilar a los antifranquistas después de la Guerra Civil), gente apretujada en sus casas, trabajando toda la familia en el comedor, agolpándose muchos en unas pocas camas o durmiendo a la intemperie en la playa; gentes llenando un bar viendo en la televisión todo ese mundo, tan cercano físicamente (unos barrios más allá) y tan lejano a la vez, de una incipiente sociedad de consumo con sus anuncios «multicolores» en una televisión de blanco y negro; paredes con el típico cuadro de la Santa Cena y calendarios de mujeres en actitudes eróticas hasta donde permitía aquella apertura franquista... En *Será tu tierra* Soler nos cuenta que aquella gente también eran personas.

Soler siempre busca complicidades, personas que estén cerca (o dentro) de la realidad a la que se aproxima, una realidad oculta o poco conocida que pretende hacer visible. En este caso tuvo la colaboración del escritor Francesc Candel. Había escrito «Donde la ciudad cambia su nombre»

(1957), la crónica del emigrante que llega a Barcelona y tiene que alojarse en las casas baratas de Can Tunis, al pie de la montaña de Montjuïc. Era «el Candel» de los barrios periféricos de una Barcelona donde empezaba a nacer lo que sería la *gauche divine*. Los publicitarios, desde el inicio de los años 60 habían desembarcado en la calle Tuset, junto a la Diagonal y la iban a convertir en «Tuset street» con sus bares de moda y sus eventos modernos. Son los años en los que se inauguran míticos locales: Bocaccio (febrero de 1967) o «El Drugstore del Paseo de Gracia» (junio 1967). Pero esta Barcelona fantástica y moderna coexistía con los suburbiales Camp de la Bota y Can Tunis. Y no todos los emigrantes eran como el *Pijoaparte* (de Marsé) intentando ligar a la burguesita bonita. Al mismo tiempo que rueda *Será tu tierra* nace la llamada «Escuela de Barcelona» con la película de Vicente Aranda *Fata morgana* (1965); era aquella la Barcelona de los publicitarios, de las modelos y los cineastas modernos.

Aquella película de barracas, de obreros saliendo del metro de madrugada, de la búsqueda de trabajo eventual en manos de los «prestamistas» de la plaza Urquinaona (al igual que en *El momento de la verdad* de Francesco Rosi, también de 1965), de Raimon cantando «*de la terra venim...*»... no gustó nada al Ayuntamiento, al Patronato Municipal de la Vivienda. Ni aún con aquellos planos finales de bloques modernos con televisor, nevera y plancha: «un hogar digno». De la frase bíblica del inicio («Acogednos en vuestros corazones. A nadie hemos agraviado; a nadie hemos perjudicado; a nadie hemos explotado») se pasa al final a: «... esta será tu tierra».

Quisiera detenerme un momento citando una de esas poco o nada visibles y recordadas películas del cine español. Es *El último sábado* (1966) de Pere Balañà. «Las calles están sin asfaltar, prácticamente no pasa ni un coche... Una riada de trabajadores caminan siguiendo senderos, abiertos por el paso de cada día, en medio de los campos abandonados hasta llegar a los límites de la ciudad urbanizada (mínimamente)... y se subirán, se colgarán, de tranvías llenos para ir a las respectivas fábricas...» (J. M. García Ferrer y Martí Rom, 1997: 42)¹. *El último sábado* es la historia del «chico de la moto» del extrarradio que se rebela (a su manera) frente a la penosa vida de sus convecinos, aquellos trabajadores desfilando ordenadamente hacía los tranvías. Decía la frase publicitaria: «La juventud del suburbio también desea un lugar bajo el sol». El «chico de la moto» también es un *Pijoaparte* que se liga a la guapa y rica italiana. Curiosamente la novela de Juan Marsé *Últimas tardes con Teresa* es del mismo año (1966). Y aquellos tranvías llenos de gente colgada de las puertas de *El último*

¹ Traducido del catalán.

sábado, en el barrio de Nou Barris de Barcelona, son análogos a los de Llorenç Soler en *Será tu tierra*.

Hacia 1965 deja el cine publicitario, que le había permitido aprender la técnica cinematográfica y tener un sustento económico, y empieza a trabajar para una productora («TeleTecníCine») rodando películas industriales y algunas turísticas. Son esos años en los que deberá compaginar estos trabajos alimenticios y de aprendizaje con el inicio de sus producciones de expresión social y/o experimental. Nos comentaba en el libro que le dedicamos (J. M. García Ferrer y Martí Rom, 1996), que aprovechaba estos encargos para utilizar las colas sobrantes del negativo o bien el locutor que ponía el *off* de los industriales para que leyera los textos que escribía para sus películas más personales.

En este caso, también un camino celeste me lleva a recordar cómo Francesc Català-Roca nos explicaba que durante los años 60 le encargaban, desde el Ministerio de Información y Turismo, muchos trabajos para fomentar el turismo: «Cuando leía en el periódico que Fraga había ido a inaugurar un parador... sabía que, a continuación, iría yo... Aquellos años que hice fotografías turísticas me permitió conocer a fondo todos los rincones de España. Además aprovechaba para hacer *mis* fotografías, las que finalmente me han dado un cierto prestigio...» (J. M. García Ferrer y Martí Rom, 1989: 32).

Es esa España que pasa de unos seis millones de turistas a inicios de los años 60 a unos treinta en 1973. De una renta per cápita de 300 dólares en 1960 a la cifra mítica del desarrollo de los 1.000 dólares en 1970. Por cierto, mientras Fraga Iribarne permitía ver el primer bikini (Elke Sommer) en las pantallas españolas, en *Bahía de Palma* (1962) de Juan Bosch², pocos meses después el Régimen ejecutaba al comunista Julián Grimau (20 de abril de 1963) y, a continuación, era el propio Fraga quién impulsaba la campaña propagandística de los «25 Años de paz» (1964).

En el período que va de 1966 a 1970, con su trabajo asegurado en «TeleTecníCine», haciendo películas industriales, Llorenç Soler empezará a hacer «cine independiente». «A partir de aquel momento llevo una especie de doble vida profesional...» (Lorenzo Soler, 2002: 34). De su interés por la tauromaquia (había sido a sus diecinueve años crítico taurino en Radio Juventud de Valencia), y su compromiso social, nace «52 domin-

² *Bahía de Palma* se estrenó el 22 de octubre de 1962. El otro bikini famoso de aquellos inicios eróticos del cine español fue el de Ursula Andress en *El agente 007 contra el Dr. No*, que se estrenó en España el 13 de mayo de 1963. Como nota anecdótica podemos decir que el realizador Joaquín Jordá, en un trabajo puramente alimenticio, hacía de script en la primera película.

gos» (1966). Esta no es exactamente una película sobre los «maletillas», los aprendices de torero; es sobre sus motivos y esperanzas, para, finalmente, mostrar el fracaso de sus vidas. Nos contaba, a García Ferrer y a mí, en aquel libro de *Enginyers* (pág. 38) que había visto la película *El momento de la verdad* (1965)³ de Francesco Rosi y que le había entusiasmado; era una historia verdadera. Soler conecta con Ricardo Muñoz Suay, que había colaborado con Rosi, para saber cuál era el bar donde se reunían aquellos torerillos (cercano al Paral.lel barcelonés). Y va allí domingo tras domingo, con su cámara.

En «52 domingos», en esa escuela de tauromaquia, encontramos aquel mismo ambiente de la emigración y de los suburbios barceloneses. Entre otros, ahora descubrimos el barrio del Carmel (también del *Pijoa-part*e de Marsé), o el *Barrio Chino* (ahora rebautizado como «El Raval»). Las novilladas se rodaron en L'Hospitalet de Llobregat, junto a Barcelona, una tierra de nadie en aquella época. Los aspirantes a torero hablan de sus ilusiones taurinas; también uno de los padres que espera que su hijo «no fuera tan desgraciado como su padre». Las imágenes nos muestran sus trabajos cotidianos, en la realidad en la que viven y de la que no lograrán escapar: el toro / bicicleta con el que aprenden, el mango de la pala con la que remueve el cemento recuerda la espada del torero, los brazos del muchacho levantando la carretilla para dejar caer el cemento a la suerte de las banderillas... Estos planos se alternan con los del muchacho vistiéndose de luces para la novillada. Son la realidad *sucia* y el momento *limpio y bonito*. El documental termina con los torerillos entrenándose en un oscuro local y la voz en *off* recita: «Esta es la historia de unos hombres que... luchan para escapar de su fatal destino y que, al final, perdidas juventud e ilusiones y, a veces, la vida, vuelven a ser sombras en una noche sin fondo...».

Aquí también se pueden encontrar algunos puntos en común entre *52 domingos* de Llorenç Soler y *El último sábado* de Pere Balaña. No deja de ser sorprendente que en ambas películas, hechas el mismo año y desde presupuestos iniciales diferentes, hayan secuencias *documentales* de la noche barcelonesa del *Barrio Chino* (el Raval actual), con sus típicos rótulos y chicas «haciendo la calle». Uno de los muchachos de «52 domingos» cuenta que van allí «a dejarse los cuartos». Soler nos confesaba: «Supongo que la película refleja... mis ganas de hacer un cine directo, ligado a la realidad, con una influencia del primer Pasolini (*Accatone*, 1961) y de *Los Golfos*⁴ (Carlos Saura)... Los textos estaban hechos con una cierta voluntad poética, que cuestioné radicalmente en una época, los primeros años

³ Estrenada en Barcelona en febrero de 1966.

⁴ Estrenada en Barcelona en marzo de 1961.

setenta, en que me opuse al *cine idealista...*» (J. M. García Ferrer y Martí Rom, 1996: 13).

Veintitrés años después iniciará un trabajo de investigación para encontrarse con aquellos cuatro aspirantes a torero; quería saber lo que les había deparado la vida. Volvió a aquel bar y tras seguir diversas pistas pudo localizar a tres de ellos. Será *Cada tarde a las cinco* (1989), la crónica de unas vidas truncadas por la cruel realidad del trabajo, del día a día. Les muestra «52 Domingos» tantos años después, aquella película en la que aún eran unos jóvenes cargados de ilusiones. Uno de ellos, ahora obrero cualificado de la SEAT, no quiere hablar de los peores años de su vida. A otro le saltan las lágrimas. Luego Soler se acerca a otros cuatro aspirantes a torero de los finales de los años 80, en esa España moderna y democrática. La realidad había cambiado a medias; dos de ellos parecían los sucesores de aquellos torerillos de los años 60, pero los otros dos iniciaban su carrera auspiciados por protectores; incluso uno de ellos se plantea ir a la Universidad y ser abogado.

Soler realizaría a lo largo de su carrera cuatro filmes sobre temas taurinos. Volverá a este tema con *¡Torera!* (1975), como veremos más adelante, y siguiendo esta misma línea muchos años después, exploraría la vida de otro muchacho que luchaba por triunfar en *Diálogos en la meseta con torero al fondo* (2008) rodada en su etapa soriana. En este caso no es tanto la lucha por salir de la miseria de aquellos torerillos barceloneses, como la búsqueda de grietas por donde entrar en la rígida estructura del mundo taurino.

Hacia 1967 decide hacer su segunda película independiente: un *biopic* del cantante Raimon. Este, a finales de 1962, había conectado con algunos de los impulsores de la «Nova Cançó» y al año siguiente publica su primer disco con la famosa canción «Al vent». Su rápida proyección le lleva a actuar en el Olympia de París en 1966. Durante un año va rodando «a salto de mata»: recitales, su casa de Xàtiva... Es *D'un temps, d'un país* (1968).

Los tiempos empiezan a cambiar rápidamente. En Barcelona, del 9 al 11 de marzo de 1966, unos cuatrocientos estudiantes e intelectuales se encierran en el convento de los Capuchinos de Sarrià («la Caputxinada»). Tras la escalada bélica de la guerra de Vietnam, llegamos a 1968: a final de enero la «Ofensiva del Tet» será el inicio del fin de aquella guerra. Luego llega la «Primavera» de Praga y el «Mayo francés», los primeros asesinatos de ETA (el guardia civil José Pardines y el inspector Melitón Manzanos) y, en octubre, poco antes de comenzar los Juegos Olímpicos, la matanza de la Plaza de las Tres Culturas en México D.F. Por otro lado, de 1968 a 1970 empiezan a llegar a la Universidad española, con dieciocho años, masas de jóvenes, consecuencia del incremen-

to de natalidad registrado al inicio de los años 50. No es casual que en enero de 1969 empiecen serios conflictos en la Universidad y que el 24 de aquel mes se decrete el primer estado de excepción en España desde el final de la Guerra Civil en 1939; durará hasta el 25 de marzo.

Mientras, en el cine español se desarrollaba ese cine posibilista que pretendía acercarse a la realidad social española. Y el régimen permitía la creación de las «Salas de Arte y Ensayo» en las grandes capitales. En Barcelona, como ya he avanzado antes, nacía (1965) la «Escuela de Barcelona» que se desarrollará hasta finales de los setenta; quizás la película más emblemática sea *Dante no es únicamente severo* (1967) de Jacinto Esteva y Joaquín Jordá. Este último había dicho: «Si no podemos hacer Víctor Hugo, haremos Mallarmé», oponiendo un cierto simbolismo al realismo que el Régimen no permitía expresar libremente. Pero mientras unos intentaban caminos posibilistas (el «Nuevo Cine Español») y otros apostaban por una modernidad extraña y alejada de la realidad social, otros, como Llorenç Soler, habían decidido trabajar en un «cine marginal» fuera de las estructuras franquistas del cine español, un cine que se distribuyera por canales no oficiales, no controlados por el Régimen. Son películas rodadas en 16 mm, con cámaras Bolex-Paillard (a veces sin alimentación eléctrica, con «cuerda», rodando planos de no más de unos veinte segundos), con magnetófonos no sincrónicos con la imagen (el sonido sincrónico aún era un lujo para muchos), montando el sonido encima de la imagen hasta que se desincronizaba y se reajustaba mediante algún plano de detalle para volver a colocar el sonido en su lugar... A veces, también usando en el tomavistas negativo de sonido, que tenía una sensibilidad muy baja y daba un blanco y negro muy expresivo, prácticamente sin grises.

En 1968, después de estudiar cine y trabajar en Italia, regresa a España la cineasta Helena Lumbreras. Tiene el encargo de Unitelefilm, la productora del Partido Comunista Italiano, de hacer un documental sobre la realidad social y política de España. En Barcelona, Román Gubern le pone en contacto con Soler para que haga la fotografía. Es «España 68 (El hoy es malo, pero el mañana es nuestro)». Este trabajo fue para Llorenç Soler una bocanada de aire nuevo; ve de primera mano cómo este tipo de cine que él empieza a hacer puede tener una proyección más amplia. Con Helena Lumbreras va al Festival de Leipzig de 1968 para presentar *52 domingos* y *D'un temps, d'un país*. En aquel momento ir a la República Democrática Alemana no era fácil. (Había que atravesar el «telón de acero»). Allí conoce y trata a realizadores históricos del mundo documental como el soviético Roman Karmen, el holandés Joris Ivens, o a más jóvenes, como el francés Cris Marker o el cubano Santiago Alvarez. Aparecen también las contradicciones del «otro sistema»; en aquel año, en aquella

Alemania socialista, se rechazaron las películas que se presentaron sobre el «Mayo del 68». Soler descubre la represión al otro lado del muro.

«Entre 1969 y 1970, encaramado en la rabia, me lanzo a realizar películas de un modo compulsivo, arrebatador...» (Lorenzo Soler, 2002: 43). La primera será *Largo viaje hacia la ira* (1969) una revisión de la oclulta (prohibida de hecho) *Será tu tierra* de 1965. Soler recupera algunas secuencias, rueda otras nuevas y elabora una voz en *off*. La película se inicia con las imágenes de la llegada de los emigrantes a la Estación de Francia de Barcelona; de golpe, aquellos rostros cansados, el deambular por el andén, las maletas, muchas maletas, inundan nuestras retinas. «Ellos se llaman Antonio, Luis, Alfonso... Iniciaron un largo viaje hace tres, cinco, diez, quince años atrás...». Volvemos a encontrar las imágenes de la salida de los obreros del metro de «Marina» para ir a las fábricas de lo que sería l'Avinguda d'Icària, donde se ubicaba la conflictiva factoría Motor Ibérica, etc. Luego aquellas imágenes de suburbio se contraponen con las de la Barcelona burguesa, la del Eixample: gente paseando por el Passeig de Gràcia, edificios de la Diagonal, anuncios publicitarios (la Barcelona de la «gauche divine» nace en aquel «Tuset street» de la mano de los nuevos príncipes de la modernidad: los inefables publicistas)... Este decorado urbano coexistía con el monumento a José Antonio Primo de Rivera (junto a la entonces plaza de Calvo Sotelo, ahora Francesc Macià). Una de las nuevas secuencias capta la construcción ilegal de las casas de los emigrantes en la falda de la montaña que rodea la ciudad, en el barrio de Torre Baró. Trabajaba toda la familia a escondidas de los agentes municipales encargados de reprimir esta actividad.

La música de jazz que acompaña a las imágenes de la Barcelona burguesa se contraponen con el flamenco en la secuencia de las barracas y el golpear frenético del zapateado de una «bailaora» (La Chana) en la secuencia final, mientras la voz en *off* enfatiza con rabia: «... pocas cosas han cambiado después de aquel largo viaje». Y el rótulo «¿Hasta cuándo?» se repite varias veces inquisitorialmente.

Con *Largo viaje hacia la ira* volverá al año siguiente (1969) al Festival de Leipzig (RDA), donde recibirá el premio FIPRESCI de la prensa cinematográfica, *ex equo* con el cubano Santiago Álvarez que había presentado su documental sobre Ho Chi Min.

Las otras seis películas de este período 1969-1970 que comentaba anteriormente Soler son en su mayoría de 1970 y responden a un intento de aproximarse a un cine más experimental. De esta confrontación entre el realismo social más desgarrador de *Largo viaje hacia la ira* y de la búsqueda del choque impactante de imágenes del resto, saldrán gran parte de los planteamientos de su obra posterior. Estas películas experimentales

son: *El altoparlante*, *Noticario RNA*, *Carnet de identidad*, *Filme sin nombre*, *Seamos obreros* y *Biopsia de una silla sola* (las dos últimas inacabadas, a falta de la banda sonora).

Gracias a su trabajo en películas industriales viaja mucho, lo que le permite ir rodando imágenes que luego, montadas con una intencionalidad concreta, adquirirán significados diferentes a los de esas mismas imágenes descontextualizadas. Además, por estos años, adquirirá la costumbre de llevar siempre consigo una cámara Bolex-Paillard (de 16 mm) a punto de rodar aquellas imágenes de la realidad cotidiana que sucedan ante sus ojos y que despierten su interés.

En *El altoparlante* rueda a escondidas, camuflado en un «600», y con teleobjetivo, los rostros (característicos de una vida dura) de obreros andando hacia el trabajo en una zona de fábricas fronteriza entre Barcelona y Badalona. Son rostros en cámara lenta mientras que en la banda sonora vamos oyendo la voz atiplada de Franco dirigiéndose a los españoles. ¡De algo tenía que servir aquel disco que le había regalado Fraga Iribarne en 1965! Una idea impactante con un uso sobrio, ascético (no era necesario más) de las imágenes.

Noticario RNA es una divertida parodia del NODO franquista. Imágenes aparentemente anodinas con una voz en *off* llena de ironía e intención. Desde noticias (falsas) de una peregrinación de barrenderos a Lourdes, hasta aquella que sorprendentemente anuncia que un día cualquiera se han publicado todos los periódicos y revistas del país al revés; o la que informa que se ha producido un extraño fenómeno de proliferación de orejas. Una que particularmente me resulta muy interesante es el aprovechamiento de las pintadas que Joan Miró hizo en los cristales exteriores del Colegio de Arquitectos de Barcelona (1969). La voz del locutor denuncia «una ola de vandalismo juvenil...» «Felizmente, la excelente salud moral de nuestro pueblo... ha acertado a condenar como se merece este hecho...».

En *Carnet de identidad* utiliza preferentemente un conjunto de imágenes de sus películas industriales, descontextualizadas, mientras una voz en *off* desgrana textos de la obra de teatro *La indagación* de Peter Weiss, sobre los campos nazis, más otros escritos por el propio Soler. La producción industrial en serie, la matanza del cerdo, desfiles de moda, máquinas que hacen carne picada... una mujer (Helena Lumbreras) escribe en la pared de una habitación: «Comienza la era Nixon».

«*Filme sin nombre*» empieza con un largo plano del propio Soler filmando a sí mismo frente a un espejo mientras que el *off* (voz de Soler) nos dice: «Este es un filme cotidiano y directo que narra las cosas que nos pueden ocurrir cada día... Que nos extirpen un cáncer de pulmón, que se nos muera un hijo en brazos, que compremos un automóvil...».

Soler comenta que esta película es una especie de *happening* con dos amigos (actores)... «La Anarquía en su estado más puro...» (Lorenzo Soler, 2002: 52).

Seamos obreros utiliza fotos de manifestaciones de obreros y largos *travellings* a gran velocidad sobre trabajadores de la línea de producción de la fábrica SEAT de Barcelona. El *off* es una adulteración interesada del reglamento de régimen interior de dicha empresa. Se terminó años más tarde en vídeo.

Biopsia de una silla sola es otra película mínima, inacabada en su banda sonora. Una serie de planos de detalle sobre una silla para, al final, abrir el campo (debía escucharse al mismo tiempo un grito desgarrador) descubriendo a un hombre con signos de tortura sentado en ella.

En estos años colabora en los rodajes de algunos realizadores «independientes». Entre otros: *I després ningú no riurà* (1967) de Manel Esteban (que previamente había colaborado en *52 domingos*), o *Swendenborg* (1970) de Antoni Padrós.

Después, hasta 1975, viene un período de alejamiento y reflexión sobre el cine que debe hacer. «Pienso que en el fondo soy un privilegiado que hago cine industrial y me puedo permitir, además, hacer aquel cine de contenido social y aquel otro más típicamente de autor *underground*. Me planteo, sin embargo, la posibilidad de abandonar aquellas experiencias pequeñoburguesas, y si debería hacer (directamente) una actividad política...» (J. M. García Ferrer y Martí Rom, 1996: 43)⁵.

También colabora con Helena Lumbreras en *El cuarto poder* (1970), una minuciosa disección de la prensa franquista y de la ocultación de la realidad social del momento. Aquel *España 68...* y este *El cuarto poder* serán el germen del «Colectivo de Cine de Clase» que se configurará en torno a Helena Lumbreras y a Maro Lisa⁶.

1. EL ÚLTIMO FRANQUISMO / LA CENTRAL DEL CORTO

Del 12 al 14 de diciembre de 1970 se produce el encierro en el Monasterio de Montserrat de casi trescientos intelectuales para protestar por el «Proceso de Burgos» a nacionalistas vascos; se pedían seis penas de muerte. Entre los presentes está Llorenç Soler que rodará las imágenes para el filme *track Muntanya* (1970). Esta película, junto a otras de contenido o movilización antifranquista la distribuirá una organización

⁵ Traducido del catalán.

⁶ Otras películas: *El campo para el hombre* (1975), *O todos o ninguno* (1976) y *A la vuelta del grito* (1978). Véase *Cinema 2002*, número 24 (febrero 1977), pág. 68.

ligada al entorno de Comisiones Obreras (CC. OO.) y el PSUC llamada «El Volti»⁷.

En este 14 de diciembre de 1970 empieza el segundo «estado de excepción» que el régimen impone para restablecer el orden (;?); esta situación durará seis meses.

El 1971 Soler junto a algunos amigos funda una productora de cine industrial «Código 77». Entre ellos está Joan Martí Valls, que más adelante veremos que tendrá un papel importante en la organización del «cine marginal».

En el curso 1972-1973, participa en una interesante experiencia en el «Institut del Teatre», en aquella antigua sede de la calle Elisabets de Barcelona. Surgió como un intento de continuar, bajo unos presupuestos más radicales, la llamada «Escola Aixelà» que tuvo lugar en el período 1968-1970. El «Mayo del 68» había dinamitado la percepción del cine como simple objeto cultural. En el «Institut del Teatre» los «profesores» eran: Pere Portabella en la teoría del lenguaje, Llorenç Soler en la técnica cinematográfica, Carles Santos en el uso de la banda sonora i Francesc Espresate en las técnicas de videocomunicación. Entre los «alumnos» estaban: Jesús Garay, Jordi Cadena, Antoni Padrós, Roc Villas, Pere Joan Ventura, Gustavo Hernández...

Yo hacía un par de años que colaboraba en el «Cine club Ingenieros» (C.C.I.), de la Escuela de la Diagonal, y ya habíamos programado sesiones (1972) con material clandestino como: *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel o *Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais. Eran películas que distribuía «El Volti». De aquella experiencia del «Institut del Teatre», a la que yo asistía en ocasiones (y donde me pasaban textos para que los imprimiera en la *offset* de la Escuela de Ingenieros), y de los contactos con el Cine Club Informe 35, (ligado a CC. OO.), en el que estaba Joan Martí Valls, surge la idea de crear la «Central del Corto» (C.D.C.), distribuidora alternativa que agrupara todo aquel material clandestino. Como etapa inicial cabe citar la proyección en el C.C.I. durante 1973 de ciclos de películas de Llorenç Soler, Pere Portabella, Antoni Padrós... además de material, a menudo procedente de Italia (Partido Comunista Italiano) que tenía en depósito «El Volti»: *Apollon, una fabbrica occupata* (1968) de Ugo Gregoretti; *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas; *Tribunal Russell* (1967); *La ofensiva del Tet* (1968) o, además de las ya citadas, *Lejos de los árboles* (1970), de Jacinto Esteva, o las clásicas *Octubre* (1927), de Eisenstein y *Tres cantos a Lenin* (1934) de Dziga Vertov.

⁷ Véase «El Volti: una distribuidora clandestina bajo el franquismo» de Josep Torrell, publicado en la revista *El viejo topo*, número 281 (junio 2011), pág. 57.

En los últimos coletazos del franquismo (con Franco), el 28 de octubre de 1973 se produce la detención de los 113 miembros de la Asamblea de Catalunya, y el 20 de diciembre el atentado mortal contra el almirante Carrero Blanco, el delfín de Franco. Ese mismo día se iniciaba el llamado Proceso 1001 contra sindicalistas de CC. OO. En 1974 se produce la ejecución a garrote vil de Salvador Puig Antich (2 de marzo), estalla la «Revolución de los claveles» en Portugal (25 de abril), y en julio Franco sufre una tromboflebitis que anuncia que el fin del dictador está cercano.

El material de la «Central del Corto» (1974-1982) pronto se distribuirá por toda España. En algún momento llegará a tener hasta 110 películas en catálogo, es decir casi todo el «Cine marginal» que se irá realizando en esos años 70. Se hacían más de trescientas contrataciones al año, lo cual suponía el préstamo de más de seiscientas películas, que agrupadas en sesiones de 90 minutos suponían unas 20 sesiones al mes. La distribución geográfica era de, más o menos, un tercio en el área de Barcelona, un tercio en el resto de Catalunya y otro tercio en el resto de España⁸.

Después de la etapa inicial, en la que prácticamente estábamos Joan Martí Valls y yo mismo, la C.D.C.⁹ pasará a ser gestionada directamente (además) por algunos de los realizadores del material en distribución, y entre ellos cabe destacar el papel de Llorenç Soler y el «Colectivo de Cine de Clase» (Helena Lumbreras y Maro Lisa). También cabe citar a Mariano Aragón, de CC. OO., que supuso la incorporación del material clandestino que tenía «El Volti» al fondo de distribución de la C.D.C. Y a Mireia Pigrau que colaborará con Soler en varios de sus proyectos¹⁰ y posteriormente se integrará en el equipo de realización del programa de reportajes de actualidad «30 minuts» de TV3.

Helena Lumbreras murió prematuramente el 4 de agosto de 1995. Llorenç Soler hizo la presentación de la sesión que Filmoteca de Catalunya le dedicó en homenaje el 6 de octubre de ese año. Yo mismo escribía en el programa de mano (traducido del catalán): «Helena, Llorenç Soler... eran los hermanos mayores de los que nos incorporamos a este tipo de cine en la mitad de los setenta. Eran de los que creían en un cine mili-

⁸ Para más detalle sobre el análisis de la distribución, véase *Cinema 2002*, número 61-62 (marzo / abril 1980), pág. 104.

⁹ Sobre la «Central del Curt»: *Cinema 2002*, número 20 (octubre 1976), pág. 68; y *Dirigido por*, número 99 (diciembre 1982), pág. 14.

¹⁰ Entre otras, Mireia Pigrau colaboró en las películas gallegas *Condenados a beber* (1978), *O monte e noso* (1978), *L'altre normalitat* (1981), *E-vidències* (1981) y *Cada tarde a las cinco* (1989).

tante que analizase y reflejara la realidad para, a continuación, ayudar a transformarla. Creían en el poder de la imagen, de aquellas imágenes que nunca pasarían en la televisión franquista...».

El grupo inicial de la C.D.C., bajo la denominación de «Cooperativa de Cine Alternativo» (C.C.A.) realizará algunos documentales en los que Soler colaborará en la cámara: «Viaje a la explotación» (1974) sobre la inmigración magrebí en el área de Barcelona y «Can Serra, la objeción de conciencia en España» (1976). También había colaborado en «Xirinacs» (1974), del «Grup de producció»¹¹. Además, las películas de Soler fueron de las que tuvieron una mayor distribución por toda España.

La C.D.C. / C.C.A. será el núcleo básico, junto a Tino Calabuig (del «Colectivo de Cine de Madrid»)¹², de donde surgirá el llamado «Manifiesto de Almería» (agosto 1975), en el que se define un «cine alternativo» como «aquel que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión. Característica esencial es la necesidad de que cumpla una función social»¹³.

Es en este período en el que Soler, junto al desaparecido compañero de tantas vicisitudes Joaquim Romaguera Ramió, escriben un libro esencial sobre todo este cine que se iba desarrollando en los márgenes del franquismo; es *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*, que no se publicará hasta 2006 (Editorial Laertes); unos tres meses antes de la muerte de Romaguera. «Si algún sentido tiene revisar el pasado, este no es otro que el de entender el presente. Y no solo porque entre uno y otro pueda darse una relación de causalidad que nos ayude a comprender cómo hemos llegado hasta aquí...» (Joaquím Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, 2006: 9), son las palabras de Manuel Barrios Lucena que inician el prólogo del libro. Este se compone de dos partes: en la primera hay un análisis de Soler sobre los orígenes del cine independiente en España, sus diversas propuestas y evolución, la radicalización social y política... y también encontramos de gran utilidad la inclusión de los diferentes manifiestos elaborados en esos años desde posturas fuera del aparato cinematográfico oficial. En su epílogo, escrito poco antes de su publicación (en enero de 2006), Soler proclama: «Siempre habrá un motivo para que

¹¹ El «Grup de producció» estaba ligado al PSUC. Véase *Cinema 2002*, número 38 (abril 1978), pág. 64.

¹² Realizador de *La ciudad es nuestra* (1975) sobre la problemática de los barrios en Madrid. Una película que tuvo una gran distribución por parte de la «Central del Curt».

¹³ Para una mayor información véase *Cinema 2002*, número 10 (diciembre 1975), pág. 68.

no se extinga el espíritu contestatario que nos llevó a la concepción de aquel cine... seguimos creyendo hoy en la utilización del cine y el vídeo independientes —alternativos— como herramientas de intervención política y social» (Joaquím Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, 2006: 159). En la segunda parte del libro, Joaquim Romaguera informa, detalla, concreta, anota... sobre las personas que intervinieron en el cine independiente de aquellos años. Él mismo lo titula: «Historia documentada / Diccionario de Autores», un exhaustivo empeño en determinar quién es quién en este mundo del cine marginal.

Por cierto, el Manuel Barrios Lucena del prólogo de este libro es también una de esas personas que hemos estado al lado de —junto a— Llorenç Soler en algunos proyectos en estos últimos años. Él fue el realizador de la serie de siete capítulos que se tituló *Crònica d'una mirada* (2003), producida por TV3, dedicada a este cine hecho fuera de los canales estándar en Catalunya. Entre otras muchas cosas, Barrios es realizador de TV3, y ha aportado su voz en *off* a varios de los últimos trabajos de Soler.

Hemos visto como Soler desde las películas experimentales de 1970 no había realizado ninguna otra película «independiente». En 1974 empieza la producción de un documental sobre los republicanos españoles en los campos nazis; será *Sobrevivir en Mauthausen*.

Ya hemos dejado constancia de cómo una de las películas que distribuía la CDC era *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais. Normalmente las proyecciones se hacían con la participación de Joan Pagés Moret, uno de los supervivientes del campo (austríaco) de Mauthausen. Pagés, comisario político del PSUC en la Guerra Civil, había sido uno de los principales responsables de la resistencia en dicho campo de exterminio y luego impulsor de la asociación «Amical Mauthausen». Murió el 25 de diciembre de 1978. Yo mismo, muchas veces, había acompañado a Pagés, con el proyector de Super 8, por cine-clubs y locales de barrio. De sus labios oíamos aquello de que si había sido posible organizar una red de resistencia en el campo de concentración de Mauthausen, más fácil era hacerlo en aquellos años 70 en la España del viejo dictador.

Soler había conocido a Joan Pagés, al igual que yo, a través de Joan Martí Valls, del Cine Club Informe 35, impulsor de la CDC y compañero de trabajo de Soler. «Dentro de una línea de austeridad y eficacia, tan alejada de elucubraciones artístico-intelectuales como de improvisaciones o aleatoriedades, habíamos aplicado a la etapa de preproducción un sistema de trabajo ortodoxo, de manual. Fase por fase, paso a paso, nos encontramos a las puertas del rodaje...». Joan Martí Valls colaboró en la fase de preparación de *Sobrevivir en Mauthausen* (1975), rodando las secuencias en que Soler hacía de entrevistador y viajando al campo de Mauthausen para filmar los planos necesarios. Soler no podía salir de

España pues le había sido retirado el pasaporte por la policía a causa del encierro de Montserrat (diciembre de 1970). En abril de 1975, la C.D.C. ya disponía de una copia de este documental sobre los republicanos españoles en aquel campo de exterminio nazi. El dictador moriría el famoso 20 de noviembre de ese año, no sin antes haber ejecutado, el 27 de septiembre, a tres miembros del FRAP y a dos de ETA. Franco terminaba tal como había empezado.

En las sesiones de *Nuit et brouillard* que presentábamos con Joan Pagés este siempre comentaba el caso del fotógrafo de Mauthausen Francesc Boix Campos, aquel muchacho del Poble Sec (barrio obrero de Barcelona) gracias al cual se pudo documentar gráficamente en el Juicio de Nuremberg la actuación sádica y criminal de algunos personajes nazis en aquel campo. El propio C.C.I. informaba de Boix en el dossier publicado para la sesión del 28 de enero de 1972. Veinticinco años después Soler dirigiría *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (2000) producida por Canal Plus. Había que volver a aquellos campos nazis en una Europa que acababa de vivir las guerras de Yugoslavia (1991-2000) con las masacres de todos conocidas. Por otro lado, con este documental empiezan los rodajes de Soler con lo que él llama «equipo mínimo»: su cámara *DV Mini*, sin iluminación añadida, y haciendo el mismo de entrevistador (o participando en la conversación) y encargándose de la cámara y el sonido.

Comentaba Pagés cómo, ya en aquellos años setenta, había falsos supervivientes de la Resistencia y los campos. Unos treinta años después, en mayo de 2005, recordaba sus palabras cuando se descubrió que el Presidente de la «Amical Mauthausen», Enric Marco, era un falso superviviente¹⁴.

Soler, en aquel 1975, además de *Sobrevivir en Mauthausen* haría dos documentales más: *¡Torera!* y *Cantata de Santa María de Iquique*. En verano, junto a Anna Turbau, viajan a Sevilla para rodar las motivaciones de la primera mujer torero, Ángela Hernández... «La interpretación que daba a su gesto era la misma que hubiera hecho una feminista... pero no era lo mismo, porque ella no era consciente de que salía de un mundo de discriminación para ir a caer en otro más esperpéntico...» (Lorenzo Soler, 2002: 65).

Cantata de Santa María de Iquique es una película de contrainformación montada a base de fotos fijas, en la que se identificaba a Pinochet como un nuevo Franco redivivo. Soler la rueda en colaboración con Jaume Rodri Febrer, próximo a las corrientes más sociales de la iglesia y gran

¹⁴ Por cierto, Enric Marco fue desenmascarado como un falso deportado por el historiador Benito Bermejo, que había asesorado a Soler en *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (2000).

conocedor de América Latina y, posteriormente, político de la izquierda catalanista que llegó a ser diputado en el Parlament de Catalunya. Esta fue una de las películas de mayor contratación de la C.D.C. Obtuvo el primer premio en el Festival de Bilbao de 1976; era el año siguiente a la muerte del Dictador.

2. EL ARTIFICIO DE LA TRANSICIÓN / LA LENTA DESAPARICIÓN DEL CINE MARGINAL

El año 1976 marca el inicio de la *etapa gallega* de Soler con las películas *Primer Seminario de Arquitectura en Compostela* y *Gitanos sin romancero*. Entre ambas realizará en Barcelona un documental también relacionado con el urbanismo: *Cerdà, una obra malograda*, sobre el creador del Eixample barcelonés, aquella trama urbana pensada no tan solo desde el punto de vista estrictamente estético, sino como expresión de un entorno humano donde se pretendía eliminar aquellas pésimas condiciones de vida, aquella insalubridad de los barrios populares de la Barcelona antigua. Son películas ligadas a los arquitectos César Portela y Salvador Tarragó con quien trabajará en otras producciones. Esta etapa gallega va ligada a la labor de Anna Turbau como fotoperiodista en aquellos años y en aquella región. De esta experiencia fotográfica Llorenç Soler dejará constancia en el documental que dirigirá en 2009: *La mirada de Ana*.

En Barcelona los movimientos de la oposición antifranquista se hacen cada vez más visibles, ocupan las calles, como aquellas multitudinarias manifestaciones de los domingos 1 y 8 de febrero de 1977. El 4 de abril, aquel sábado santo, el gobierno de la transición, el de los franquistas sin Franco, legaliza el PCE. Y, finalmente, el 15 de junio tienen lugar las primeras elecciones democráticas. Será en ese contexto en el que rodará: *Antisalmo, Votad, votad, malditos*, y la gallega *Autopista: unha navallada a nosa terra*.

Soler en *Antisalmo* se basa en un poema suyo y a partir de él crea las imágenes. Es una reflexión ácida, muy ácida, como corresponde, a la relación entre Iglesia y Poder. En su cabeza se agolpan multitud de imágenes que ha ido rodando en sus viajes por España: la Semana Santa de Badajoz, un cementerio en Santiago de Compostela, un desfile militar en Barcelona, un elocuente aperitivo en un jardín entre militares y curas... Habla Soler de que esta película nace de la conjunción entre dos tensiones (Lorenzo Soler, 2002: 84), por un lado aquella vertiente experimental cercana al cine de autor de 1970 y por otra a la del compromiso social de sus primeras (y hasta entonces) últimas producciones. El poema empieza-

ba con una voz femenina en *off*: «Te sacaré los ojos y las vísceras, / en el nombre de Dios. / Escupiré en tus manos y en tu rostro, / en el nombre de Dios...».

Aquel 15 de junio de las primeras elecciones se lanzan a la calle: Llorenç Soler con la cámara, Anna Turbau con el equipo de sonido, y José María (Pepe) Siles para entrevistar a los neófitos demócratas. «Votad, votad, malditos» es un descarnado documento sociológico de la realidad del país; la mayoría de los entrevistados eran de los que no saben nada de política (tampoco era extraño) y contestan que han votado pero que no saben bien a quién (si lo sabían tampoco lo iban a contar ante una cámara, podía ser peligroso). En un televisor vemos hablar a Fraga, Felipe González o Carrillo. Ante la visión de esta película el espectador no sabe si reír o llorar.

Pepe Siles había realizado anteriormente un muy interesante documental *Anticrónica de un pueblo* (1975), que pretendía ser la otra cara de la moneda de aquel famoso programa televisivo del franquismo *Crónicas de un pueblo* (emitido desde 1971 a 1974) realizado por Antonio Merce-ro. Era la España de la buena gente de los pueblos. Siles había sido uno de los firmantes del «Manifiesto de Almería» (agosto de 1975). Se había trasladado a Barcelona a estudiar periodismo y había participado de las actividades de la C.D.C. en esos años. Naturalmente conectó muy bien con Soler. Posteriormente fue corresponsal de TVE en diversas ciudades: Nueva York, el Berlín de la caída del Muro, Bruselas...

En 1978, continúa con sus películas rodadas en Galicia: *Condenados a beber* y *O monte e noso*. Anteriormente, de 1976 a 1978, preparó los programas para un curso de cine que se impartiría en el «Centro de Enseñanza de la Imagen» (CEI); trabajó definiendo su contenido, el esquema de las clases, etc. Se rodeó de un profesorado adecuado: Joan Martí Valls i Antoni Martí explicarían realización, Jordi Feliu la dirección de actores, Quim Sota el sonido... el propio Soler impartiría las clases de fotografía y previamente escribiría como texto soporte del curso doce cuadernos denominados *Apuntes de tecnología cinematográfica* (1978) que sumaban más de cuatrocientas páginas. Este período abarca de 1978 a 1982, primero con el curso de Cine, luego ampliado al de Vídeo. En esta última etapa, conectará con Lluís Maria Güell, Mercè Vilaret, realizadores del Centro de Sant Cugat de TVE y los incorporará al equipo de profesores

A finales de los años 70 cada vez resulta más difícil la producción independiente de documentales en 16 mm. Resultaba cara la compra de negativo dado que este ya competía, en el extranjero, con el formato de vídeo analógico (3/4 U-matic). Además las ayudas a las nuevas producciones que suponían los alquileres de la distribución de la C.D.C. iban

disminuyendo. Con las primeras elecciones democráticas municipales (3 de abril de 1979), que supusieron la llegada a los Ayuntamientos de las fuerzas de la izquierda (socialistas y comunistas) en muchas ciudades españolas, se produjo una importante desmovilización cultural, social y política. Por un lado, las personas que hasta aquel momento organizaban actos en locales de barrio (por ejemplo, las sesiones de cine comprometido socialmente) fueron cooptadas por el nuevo poder municipal, deshaciendo la red de gestión popular que tanto había costado crear; por otro lado, ahora que se había conseguido el poder real era necesario *pacificar* el entorno. Los Ayuntamientos de izquierdas no hicieron nada (o casi) para potenciar ese tipo de cine alternativo y su difusión, un cine que había ayudado a tomar conciencia de los problemas que ahora *ellos* iban a solucionar con el poder legal. Publiqué entonces un extenso artículo («La crisis del cine marginal») en el que se recogía esta reflexión, este estado de inquietud, fruto de las conversaciones entre los miembros de la C.D.C.¹⁵

Retomemos el hilo de los últimos filmes de Soler sobre soporte tradicional, antes de su ingreso en la comunidad videográfica. En 1980 rueda *Más allá de las rejas* sobre la rebelión de los presos comunes en las cárceles posfranquistas conducidos por la Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL). El documental se inicia con unas frases escritas en un papel arrugado, como lanzado desde una ventana de la prisión Modelo de Barcelona, donde puede leerse «Esta no es una película como dicen que deben ser las buenas películas. No hay actores importantes, ni colores, ni un agradable final...».

3. EL ESPEJISMO DE LA DEMOCRACIA / LOS DIVERSOS CAMINOS DE SOLER

En un último intento por sobrevivir, la C.D.C. organizó del 9 al 15 de febrero de 1980 una «Mostra de Cinema marginal», con películas procedentes de diversas zonas del Estado español; entre estas se proyectó *O monte e noso* de Soler. El cartel de la muestra era un dibujo, en blanco y negro, de Joan Miró hecho para esta ocasión. En medio del título, escrito por el propio pintor, una alargada hormiga quería representar el trabajo de este tipo de cine; y el margen superior derecho pintado de negro a la manera de un trozo de papel roto, significaba que era un cine pobre, con escasos recursos económicos.

¹⁵ Véase *Cinema 2002*, número 61-62 (marzo / abril 1980), pág. 101. Aunque publicado en esta fecha, al final del artículo se detalla: «Trabajo realizado en noviembre 79», es decir, tan solo siete meses después de las elecciones municipales.

Aunque aquella muestra fue un éxito de público, finalmente, en febrero de 1982 la «Central del Curt» (C.D.C.) se disolvió traspasando la mayor parte del material en distribución a la Federación Catalana de Cine Clubs, que en aquel momento gestionaba Joaquim Romaguera Ramió. También se hicieron gestiones para que los negativos de este material, así como las copias, se depositaran en la Fílmoteca de Catalunya, porque constituían una parte importante de la memoria (visual) histórica de aquellos años que debía ser protegida y conservada.

La nueva realidad política se va definiendo poco a poco. De 1979 a 1982, gobierna en España «Unión de Centro Democrático» (UCD) con Adolfo Suárez y, luego, con Leopoldo Calvo-Sotelo. El 20 de marzo de 1980 tienen lugar las primeras elecciones al Parlament de Catalunya. El 23 de febrero de 1981 hay el intento de golpe de Estado de Tejero y sus amigos. Y el 28 de octubre de 1982 los socialistas ganan las elecciones generales.

A partir de 1980 la actividad de Soler empieza a diversificarse: por un lado continuando con la enseñanza cinematográfica, (que luego introducirá en los inicios de TV3); escribe textos cinematográficos para las revistas *Nueva Lente* (1980-1981) y *Cinema 2001* (1983-1984); retoma su afición por la pintura (que ya no abandonará en el futuro e incluso hará algunas exposiciones); publica un álbum de cómics, *Si lo sé no vengo*, en 1982; escribe libros de poesía (el primero publicado es *Manual para reinventar lo cotidiano*, en 1989). También de esta época son sus colaboraciones como director de fotografía en largometrajes y cortometrajes en 35 mm de otros autores; sus incursiones, también con la cámara, en producciones independientes (de bajo coste) y el inicio de su trabajo como realizador de televisión en TV3.

En aquellos años realiza varios institucionales de encargo en 35 mm pertenecientes a la serie «Notícies de Catalunya» del Institut del Cinema Català (ICC) Son: *La manca i especulació de la sang* (1978), y los de contenido histórico *Orígens del catalanisme polític* (1980) y *La Mancomunitat de Catalunya* (1980). También *Una terra entre terra y mar* (1982) sobre el Delta del Ebro, que recogía los testimonios de las personas que vivían el conflicto entre agricultores y pescadores de la zona. «Todas estas producciones del ICC se planteaban con una estructura muy rígida, muy tradicional, con guionistas, productores, montadores, asesores...» (J. M. García Ferrer y Martí Rom, 1996: 52)¹⁶. Aparte, un Patronato de disminuidos psíquicos de Barcelona le encarga un trabajo crítico sobre la discriminación que sufren estos enfermos y que Soler realiza introduciendo sus propios

¹⁶ Traducido del catalán.

planteamientos de independencia y libertad. Se trata del mediodmetraje: *L'altra normalitat* (1981).

En 1981, empieza a interesarse por un curandero que vivía en Manresa. Afirmaba este inquietante y opaco personaje que la Virgen se le apareció y le confirió poderes curativos. Eran aquellos años de incertidumbre social. La ignorancia de la gente acudía a personas que, en la periferia (o en la provincia) de Barcelona, se decía que obraban «milagros» o hechos extraordinarios. Soler empieza rodando a aquel curandero con la cámara de 16 mm. Y, a partir de cierto momento, termina grabando en vídeo el resto del documental: *E-vidències* (1981). Después de telecinar la primera parte del rodaje, integra este material con el grabado en vídeo para obtener la continuidad narrativa en el montaje. Esta película significa una inflexión en los procedimientos técnicos empleados por Soler. Por vez primera aparece el vídeo en una de sus producciones. Será el primer paso para la adopción definitiva de esta técnica, entonces novísima, que ya no abandonará hasta hoy.

El 10 de septiembre de 1983 empiezan las emisiones en pruebas de Televisió de Catalunya, que se harán definitivas en enero de 1984. Y Lluís Maria Güell, jefe de programas de la nueva emisora le ofrece entrar en el equipo inicial de TV3. Este es un nuevo capítulo en la carrera profesional de Soler: su dedicación al medio televisivo. No me extiendo en detallar su extensa producción televisiva (que desde entonces alternará con el cine), porque otro autor (el compañero Manuel Barrios Lucena) le dedica un pormenorizado análisis en las páginas de esta obra.

Y a partir de aquí, perfectamente adaptado a las técnicas videográficas, Soler sigue trabajando desde la trinchera de su irrenunciable independencia. Pero con los mismos presupuestos ideológicos que le guiaron siempre, y antes de acabar el siglo hará dos incursiones en el cine de ficción: *Saïd* (1998) y *Lola vende cá* (2000). La primera es un encargo para adaptar la novela de Josep Lorman *Las aventuras de Saïd*, la historia de un joven magrebí que llega a España en patera y vive en Barcelona. Parecía lógico que le llegara esta propuesta dada su trayectoria anterior en temas de emigración y el marcado carácter social de toda su obra precedente. Soler se encuentra de golpe inmerso en toda la parafernalia del mundo del Cine, con un entorno muy alejado de los planteamientos técnicos de sus producciones anteriores y dirigiendo un numeroso equipo de profesionales. Sin embargo se enfrenta a una serie de inercias que podían ser en principio desmotivadoras y consigue, en su primer largometraje de ficción, una película honesta e interesante. Es en cierta manera una película con un evidente espíritu documental.

La misma productora de *Saïd* le ofrece al año siguiente hacer un nuevo largometraje. Ahora Soler impone sus condiciones. Quiere alejarse,

dentro de lo posible, del complejo aparato industrial que supuso el rodaje de su anterior película. Propone trabajar en un formato más pequeño, en vídeo (DV Mini), no iluminar artificialmente, grabar con cámara en mano, usar en lo posible actores no profesionales, con un guión abierto a nuevas incorporaciones... en resumen más cercano a *sus* películas y con un equipo mínimo. Propone un tema sobre el universo de los gitanos, en este caso una historia de amor situada en el barrio marginal y conflictivo de La Mina (Barcelona). Será *Lola vende cá* (2000). El autor, en un texto promocional del filme, afirmaba: «No puedo decir que *Lola* sea una película *contra Saïd*, pero sí que es un filme *frente a aquel...*». Aquí no solo encontramos la relación del mundo de los *payos* con el de los gitanos, sino que Soler también explicita los comportamientos dentro de este grupo, su jerarquización. La fascinación inicial por el mundo gitano, por su cultura, no le impide ser muy crítico con la situación de marginación de la mujer, con su papel social dentro de ese colectivo.

Soler ya había tratado el tema de los gitanos anteriormente en *Gitanos sin romancero* (1976), en Galicia, y *Gitanos de San Fernando de Henares* (1991). Esta última es una de aquellos *minifilms* que Soler hace, a menudo en un día, cogiendo su cámara de vídeo y situándose delante de (y en) la realidad más dura e inhumana. Recuerdo que cuando, con García Ferrer, preparábamos aquel libro de *Enginyers* Llorenç nos pasó este sencillo documental por si nos interesaba. Nos entusiasmó. Es de una gran sencillez y rotundidad, sin ninguna voz en *off* y con sonido directo nos muestra la confrontación de unos gitanos desplazados obligatoriamente por la guardia civil y los vecinos del lugar, de un pueblo del extrarradio madrileño, que les intentan convencer que allí no pueden estar, no hay agua ni casi alimentos.

De su obra posterior, tanto o más interesante que la que he expuesto hasta aquí y que será tratada también por otros autores, como sus películas de su etapa valenciana o las de tema soriano de estos últimos años, tan solo quiero citar un caso en que su actividad y la mía coincidieron. Sería injusto no referirme a aquellos documentales producidos por el Col·legi d'Enginyers de Catalunya que, quien esto firma, dirigió entre los años 1981 y 2010 con la colaboración de Juan Manuel García Ferrer. Se trataba de una serie de *biopics* referidos a personajes del mundo cultural y artístico de Barcelona en muchos de los cuales participó Llorenç Soler como responsable de la fotografía y la cámara. Documentales, entre otros, sobre el músico Carles Santos, el fotógrafo Català-Roca, el bailarín y coreógrafo Cesc Gelabert, el escritor Joan Perucho, el publicista Leopoldo Pomés, o el músico Joan Guinjoan. Me vienen a la memoria aquellas iluminaciones mágicas y misteriosas dedicadas a Joan Perucho, inspiradas en las sombras de su poética literaria, o las reveladoramen-

te dramáticas de Josep Palau i Fabre recitando su estremecedor poema «La sabata». Y por último, también debo citar mi mediometraje *D'un roig encès: Miró i Mont-roig* (1979) donde Llorenç se acercó con delicadeza y sensibilidad a la presencia inolvidable del pintor Joan Miró en su estudio de Son Abrines, en Palma de Mallorca. En total Llorenç Soler participó en veintidós trabajos míos, a lo largo de los cuales pude comprobar por propia experiencia su voluntad de identificación y su respeto con un tipo de cine que nunca ocuparía las grandes pantallas, pero que él cuidaba con la misma exquisita profesionalidad que si se tratara de unas grandes superproducciones.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA FERRER, J. M. y ROM MARTÍ, J. M. (1989), *Català-Roca*, Barcelona, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- (1996), *Llorenç Soler*, Barcelona, Cine-club Associació Enginyers.
- (1997), *Pere Balañà: enginyer i cineasta*, Barcelona, Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- ROMAGUERA, J. y SOLER, L. (2006), *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelona, Laertes.
- SOLER, L. (2002), *Los hilos secretos de mis documentales*, Barcelona, CIMS.