

“Arc Voltaic” n. 2-3 Tardor-hivern 1977-1978 (Reproduit a “Desacuerdos 4”)

04. “ ‘Esperanzas y fraudes’. Un film militante”

ERNEST BLASI

La Guerra Civil ha sido posiblemente el hecho histórico más importante y trascendente de nuestro proceso de lucha de clases en el presente siglo. No solo se trata del periodo democrático históricamente más próximo al que estamos intentando vivir en la actualidad, sino que muchas de las fuerzas políticas y sindicales comprometidas hoy con el juego democrático estuvieron directamente involucradas o surgieron de aquel conflicto y de aquellos años. La República se constituye hoy, después de tres años de guerra y casi cuarenta de posguerra, en un obligado punto de referencia en temas tan decisivos para nuestra futura convivencia democrática como las cuestiones constitucionales, las autonomías o las libertades sindicales.

De ahí que cualquier intento de abordar con un mínimo de seriedad los acontecimientos que tuvieron lugar entre 1936 y 1939 exija enfrentarse a este periodo de nuestra historia con análisis rigurosos y con plena conciencia de la trascendencia que tales hechos tienen en nuestra vida política actual. Mayor rigor se debe exigir, si cabe, cuando este análisis se hace con intenciones didácticas y, como en el caso que nos ocupa, el del film *Entre la esperanza y el fraude*, desde la perspectiva de cineastas militantes, o sea, con una intención clara de hacer un film de intervención, un film que deja en segundo plano objetivos económicos o de calidad para priorizar una información capaz de articularse en un movimiento de transformación social.

Porque si hay algo que se patentiza inmediatamente en el film es la falta de rigor, la insuficiencia del trabajo invertido en cada una de las etapas de su proceso de producción. Y cuando hablamos de trabajo y de rigor nos referimos al estudio lo más ajustado posible de la especificidad del proyecto que se tiene entre las manos, un estudio del lugar, de la articulación, del papel que juegan cada uno de los elementos que intervienen en el proyecto, y no únicamente al trabajo más inmediato de ir a buscar el material al laboratorio o enchufar los cables de sincronía en el rodaje de una entrevista. En este sentido ¿qué trabajo se ha hecho sobre el área de intervención del film? ¿Qué trabajo respecto al nivel general de información sobre la Guerra Civil y el periodo republicano existente en el país? ¿Desde qué perspectiva se han abordado los conceptos de Historia y Pedagogía y sus relaciones con el cine? ¿Qué trabajo sobre la especificidad del medio que se iba a emplear y de sus limitaciones respecto a la información que se pretendía vehicular? ¿Qué trabajo sobre los criterios de selección y posterior ordenación en el dis-

curso del material disponible? Es a través de estas reflexiones, llevadas a cabo con unos objetivos claros de intervención y desde una posición de clase conscientemente asumida, por donde pasan todas las posibles alternativas a las que el cine militante puede dar lugar.

Pero si desde un principio se optó por un planteamiento cuantitativo del film en detrimento de un trabajo de profundización y de clarificación de hechos concretos, si la intención totalizadora de los realizadores –explicar en hora y media los nueve años posiblemente más densos y complejos de nuestra historia contemporánea– les hace incurrir en sucesivas simplificaciones fácilmente manipulables, ¿qué alternativa ofrece el film, no ya a la producción cinematográfica dominante, sino al mismo concepto de Historia vehiculado por la burguesía? Si el discurso del film se articula según el lenguaje propio de los documentales de historia “made in TVE”, pegando un plano detrás de otro, ya sean fotos o material filmado, sin un trabajo sobre el proceso de significación de la imagen cuya única función consiste en cubrir y garantizar la “verdad” de la voz en off, ¿qué alternativa plantea *Entre la esperanza y el fraude* a la práctica dominante? Si no existe un criterio definido de intervención –y ahí creemos que está el origen de todas las insuficiencias y errores del film y de la Central del Curt en general–, si no existen unos objetivos claros de articulación en luchas concretas o problemáticas generalizadas con una incidencia directa en el proceso de transformación social, ¿para qué hacer films militantes?

Cuando los realizadores afirman que la “tesis” del film consiste en cuestionar la delegación de funciones que las clases populares hacen en sus partidos (una idea más o menos defendible a partir de la Guerra Civil, con la que se puede estar de acuerdo o no, pero susceptible de provocar una polémica con cierto interés sobre el papel de los partidos políticos en el juego democrático o en una situación de urgencia), la crítica al film no vendría tanto por su falta de objetividad –objetividad, por otro lado, imposible en cualquier intento de explicación de la Guerra Civil–, como por la ausencia de una perspectiva de clase definida que permita, en primer lugar, tener un rigor y una dirección en el análisis de los hechos históricos para luego profundizar en la hipótesis y estructurarla en un discurso fílmico en el que todos sus elementos se hayan calibrado en función de la información que se quiere vehicular. Pero lo cierto es que el no-trabajo, la no-reflexión y la no-definición política del colectivo que realizó *Entre la esperanza y el*

fraude convierten al film, conscientemente o no, en un producto perfectamente integrado en la ideología dominante. La insuficiencia del análisis se convierte en manipulación de unos hechos históricos cuando estos son utilizados como argumentos de una hipótesis desarrollada a partir de posiciones idealistas, según un esquema en el que el pueblo, bueno y noble –sin ninguna caracterización sobre su composición, intereses u objetivos–, es estafado (de ahí el fraude) por políticos sin escrúpulos al servicio de Moscú o del capital, y todo ello dentro del más rancio humanismo (escúchense músicas).

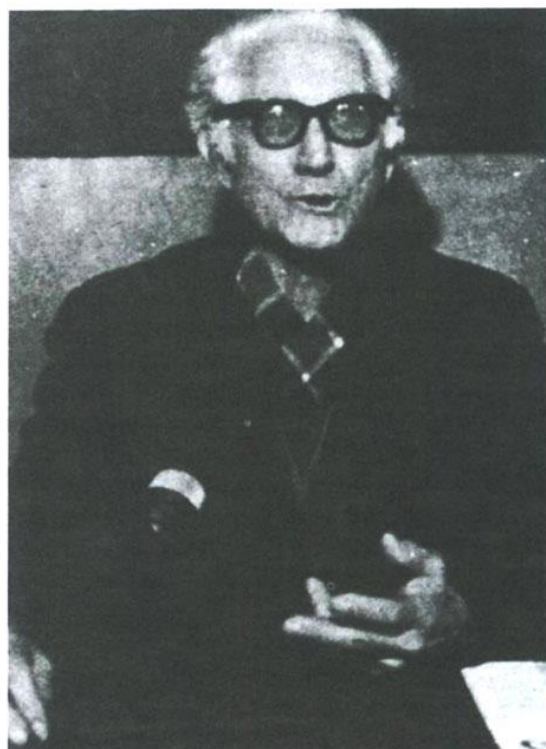
Hoy ya no es suficiente plantearse el llenar un vacío informativo, tal como pretenden los realizadores del film. Hoy es necesario reflexionar sobre cómo, desde dónde, hacia dónde y con qué se llena este vacío.

La situación política ha cambiado, la realidad es diferente a la de hace poco más de dos años. Los humanistas y misioneros de la cultura que podían jugar un papel útil en la lucha antifranquista junto a las organizaciones populares, hoy quedan aislados cada vez que se enfrentan a la nueva realidad. Las luchas populares ya no pasan por ellos.

Creemos que la Central del Curt debe tener con urgencia un proceso de clarificación política si no quiere verse cada vez más alejada de toda posibilidad de incidir en el proceso de transformación que experimenta el país. Clarificación política, en primer lugar, para luego reflexionar sobre su propia práctica dentro del aparato cinematográfico y, a partir de ahí, ofrecer una alternativa ideológicamente coherente tanto en el terreno de la distribución como en el de la producción. Aplazar la definición de la línea política por temor a paralizaciones o a escisiones es adoptar la táctica del avestruz. Es incluso preferible la desintegración antes de que se continúe invirtiendo tiempo y esfuerzo en una tarea sin objetivos claros, inútil, cuando no regresiva por confusa, desbordada por la nueva situación del país que la Central del Curt, como colectivo, aún no ha asimilado.



Jordi Arquer, miembro del POUM



Joan Ferrer, miembro de la CNT

05. Conversa amb la Central del Curt

ERNEST BLASI, GUSTAU HERNÁNDEZ Y RAMON HERREROS

A.V.- Més que una entrevista en el sentit estricte, la nostra intenció és plantejar un diàleg ampli i obert. Ni tan sols portem un qüestionari de preguntes concretes sobre un aspecte concret. És més, no creiem que es pugui parlar d'una pel·lícula com *Entre la esperanza y el fraude* –que, almenys a priori, podria ser el tema central de discussió–, sense parlar, abans o després, de la vostra pràctica de producció i difusió en general.

Trobem, doncs, un seguit de temes que anirem tocant, encara que sigui de manera entrecreuada: la vostra activitat de distribució mitjançant la Central del Curt, d'una banda; la tasca de producció, mitjançant la Cooperativa de Cinema Alternatiu, d'altra; també una pel·lícula determinada, *Entre la esperanza y el fraude*; i, finalment, les vostres perspectives pel que fa al treball cinematogràfic...

Podríem començar pel vostre mètode de treball. Per exemple, en una pel·lícula feta en equip com *Entre la esperanza y el fraude*, qui hi participa?

C.C.- S'hauria de fer una mica d'història. Quan es va formar la cooperativa de producció, tots veníem de grups que ja funcionaven. De fet, sempre hi ha hagut aquesta realitat pel que fa a la manera de treballar. Hi ha hagut coses en què hi ha intervingut tota la cooperativa, i altres que no. Per exemple, la pel·lícula sobre els objectors de Can Serra es va filmar mentre altres feien la de la Guerra Civil. Quant al mètode de treball, cada cas ha estat cada cas, cada pel·lícula ha tingut un plantejament diferent, no hi ha una línia fixa de treball...

En el cas concret del film sobre la Guerra Civil, *Entre la esperanza y el fraude*, hi ha hagut un treball de fons que ha durat dos anys de recopilació de material, tant pel que fa a llegir llibres com a estudiar material filmic.

Aquest treball l'ha fet un grup de gent. Després, a l'hora de la realització –sobretot quant al muntatge i al so– hi ha intervingut tothom d'una manera o d'altra.

Els criteris ideològics

A.V.- D'acord. Però, quins són els criteris ideològics per intervenir en un determinat camp cinematogràfic?

C.C.- Al meu entendre, la principal qualitat de la cooperativa és que hi coexisteixen diferents elements ideològics. I que això mai no ha estat un problema. Hi ha una elaboració, hi ha un treball, aquest treball es

posa en comú i es discuteix. És evident que no tothom està d'acord en tot, però no preval la majoria, sinó... Bé, són casos diferents... Ara bé, si ens referim als criteris ideològics, la veritat és que no n'hi ha...

A.V.- Però fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil o un documental sobre el Born representa una elecció completament diferent...

C.C.- Sí, perquè cada pel·lícula està feta per un equip diferent.

A.V.- Aleshores no és una cooperativa homogènia ideològicament, sinó que partint d'un tipus de feina us heu reunit per fer unes quantes pel·lícules. Algunes toquen temes històrics, altres temes actuals... Penseu continuar en aquest sentit?

C.C.- Per contestar això, cal aclarir que el que realment uneix la gent de la cooperativa no és una ideologia política, sinó el fet del cinema militant, el cinema alternatiu o el cinema marginal... No hi ha cap condició ideològica per entrar a la cooperativa.

A.V.- Quan parlem d'ideologia, cal aclarir-ho també, no ens referim a ideologia política. És a dir, no parlem de partits polítics ni de tendències polítiques homogènies... Ens interessa, en tot cas, la forma que aquesta cooperativa intervé ideològicament mitjançant el cinema. Per exemple, en aquest ordre de coses, el Colectivo de Cine de Clase sembla tenir una certa coherència ideològica; la vostra cooperativa, en canvi, sembla cobrir intervencions molt diferenciades dins de l'espai cinematogràfic...

C.C.- És una qüestió que s'explica per la nostra estructura. Davant de cada pel·lícula s'ha articulat un equip de treball diferent. El que passa és que, mirant-ho des d'ara, podríem constatar que hi ha dos grups: uns han fet unes pel·lícules i els altres n'han fet unes altres... Encara que potser tampoc no és ben bé veritat...

A.V.- Tanmateix, els projectes d'on surten?

C.C.- Els aportem nosaltres. La dinàmica de treball funciona com si hi hagués dos grups. Quan un treballa en una pel·lícula, l'altre inicia un nou projecte. Gairebé sempre treballem en dos projectes alhora.

Sobre els problemes que pot comportar el fet que dues persones de diferents tendències s'arribin a entendre, és una qüestió que resollem a l'interior de la cooperativa... Els problemes d'aquest tipus sempre han estat

més de cara enfora que no en el si de la cooperativa. Aquests problemes solen provenir de detalls estranys, de malentesos... En canvi, a dins hi ha gent molt diferent. Al començament, ara fa quatre anys, tots teníem una cosa en comú: érem antifranquistes. En aquell moment vam començar la tasca de distribució, que era quelcom que ens aglutinava. A partir d'aquesta activitat van començar a sorgir projectes.

A.V.- És a dir, les vostres pràctiques funcionen una mica empíricament, segons com rutllen els elements productors del grup. El que ens interessa plantejar és el següent: si voleu intervenir de manera coherent en el mitjà cinematogràfic, com abordeu el fet que hi hagi una pluralitat ideològica sense cap mena de definició de principis? No volem dir qui hi hagi d'haver un acord total, però potser sí tenir uns mínims punts de coincidència.

C.C.- Des d'un principi hi havia un plantejament mínim d'acord, que es va traduir en l'àmbit de la distribució. Nosaltres, però, sempre hem donat més importància a treballar que a fer una reflexió teòrica sobre la nostra feina. Potser perquè havíem vist altres grups –d'aquí o de fora– que feien unes reflexions teòriques molt brillants, però que quedaven mortes quan es tractava de fer un treball concret.

Quan va néixer la Central del Curt, van haver-hi moltes discrepàncies, perquè hi havia tota una barreja de pel·lícules que semblava que no responia a allò que havia de ser una distribuïdora de cinema alternatiu, en aquell lloc i aquell moment. De mica en mica vam anar fent uns plantejaments de tipus teòric, però sempre després de la nostra pràctica. Vam començar per un petit text sobre com plantejàvem la distribució i com vèiem l'exhibició. Poc a poc, aquest text s'ha ampliat. Per exemple, es va concretar per escrit una possibilitat de producció. És un text que cada any, més o menys, reelaborem.

D'altra banda, alguna producció s'ha allargat a causa d'una discussió interna sobre coses que al final s'han arribat a fer, és cert, però després de moltes discussions i potser fins i tot de perdre un any...

A.V.- Una discussió interna que suposem que ha portat, d'una manera o una altra, a una acceptació de la càrrega ideològica del producte. Per exemple, la pel·lícula *Entre la esperanza y el fraude* deu haver provocat una discussió interna, però segurament en aquests moments tots els components de la cooperativa estan d'acord amb la línia ideològica i fins i tot amb la línia d'afirmació política que es desprèn...

C.C.- Sí. En general, creiem que més que definició teòrica nostra, la definició sorgeix a partir de les pel·lícules que produïm. No és cap *boutade*!

A.V.- L'empirisme que és després de la vostra afirmació de començar una cosa per la pràctica, aquest empirisme que intenta rebutjar la part teòrica, no serà un tipus de pràctica que el que rebutja en realitat és la teoria, sense "ismes" de cap mena? Si és cert, sempre ha estat així per a vosaltres?

C.C.- Quan parlàvem d'això ens referíem a l'inici de la Central del Curt, no al moment actual. Concretament, *Entre la esperanza y el fraude* l'hem feta una mica entre tots. Però la primera feina, l'elaboració del guió, la va fer un grup determinat. Potser si hi haguessin intervingut altres membres de la cooperativa, el guió hauria estat diferent. L'assimilació del producte per part de tots hi és, però això no vol dir que tots ho hàgim fet així... Penseu que els que no treballen en una pel·lícula estan treballant en una altra producció, perquè es tracta de no marginar ningú de la cooperativa.

A.V.- El que és evident és que la superació de l'etapa antifranquista i l'entrada en un procés de transició democràtica pot fer esclatar contradiccions internes al vostre grup... Cal suposar que aquesta nova situació política es reflectirà en la vostra pràctica. Si més no, sobre la intervenció dels vostres productes de cara al públic. En aquest sentit, és curiós pensar com heu previst la incidència real d'una pel·lícula com *Entre la esperanza y el fraude*, aquí i ara...

De totes maneres, si en aquesta etapa penseu reproduir els mateixos esquemes de producció i distribució, evidentment cal tenir en compte que tant en la distribució com en la producció hi ha premisses i resultats ideològics... Perquè es pot deduir que en el camp de la distribució treballàveu com si fos un "calaix de sastre", on reuníeu una sèrie de films dispersos. Pel que fa a la producció, en canvi, dieu que manteníeu discussions. Sembla que a la distribució no se li dona cap importància i en té tanta o més que la producció...

C.C.- Estem bastant d'acord amb la descripció que feu del nostre plantejament de distribució. Fa quatre anys, quan vam començar, vam enviar una circular on es deia, no que era un "calaix de sastre", però sí que s'incloïen una sèrie de pràctiques heterogènies, el factor comú de les quals era que no hi havia cap mena de distribució comercial. En aquell moment creïem que havíem d'acceptar-ho tot, sense exercir cap mena de censura. En canvi, pel que fa a la producció, sí que pensàvem que calia limitar molt més el camp d'actuació.

A.V.- Per què aquesta distinció? Per què la distribució pot fer-se amb criteris amplis i en canvi la producció ha d'ésser molt més rigorosa?

C.C.- Potser és un excés de voluntarisme o d'idealisme, digueu-ho com vulgueu... Pel que fa a la distribució, la realitat és que no volem censurar cap tipus de pel·lícula. Per sort o per desgràcia, però, hi ha una mena de projectes que mai no ens han proposat; potser si ens haguéssim trobat en aquest cas hauríem d'haver pres alguna decisió. Tanmateix aquests casos no es van donar, ja que normalment hem acceptat les pel·lícules que ens han proposat. Volíem distribuir tots els films que per no ser comercials, o bé per raons polítiques o socials, no tenien distribució. Donar, doncs, la possibilitat que s'exhibissin.

També creiem que cal fer una distinció entre la Central del Curt com a distribuïdora i la Cooperativa de Cinema Alternatiu com a productora...

A.V.- En quin moment neix l'aspecte de producció?

C.C.- Quan vam veure que hi havia una possibilitat de distribució assegurada. Tot va començar amb un grup de gent que proveníem de cineclubs, d'associacions de veïns, que creïem que la nostra feina havia de començar per la distribució dels productes que ja existien. Hi havia una sèrie de gent que produïen pel·lícules, que quedaven marginades perquè no s'havien preocupat de buscar una alternativa de distribució paral·lela... Nosaltres no ho enteníem de manera que ens vam dedicar a la distribució. Quan vam veure que la possibilitat es consolidava, aleshores ens vam plantejar –per simple lògica– el fet de tirar endavant la producció.

A.V.- Com es concreta l'anomenada "consolidació" de la vostra distribuïdora? Què creieu que heu aportat al camp de la distribució marginal?

C.C.- Com a mínim normalitzar –ja que no legalment, però sí de fet– tots uns productes que s'han anat passant arreu i que han tingut una àmplia difusió. D'altra banda, també hem potenciat la producció de gent que, si més no, ha vist en la Central una possibilitat estable de distribució dels seus productes...

Una actitud a-ideològica

A.V.- El fet d'adoptar una actitud suposadament a-ideològica –o de "neutralitat" ideològica– enfront d'una possible selecció del material que s'havia de distribuir, no creieu que només conduïa a una confusió total? Fins i tot productes més o menys correctes, quedaven empobrits pel context que els envoltava. No hauria estat molt millor adoptar certs criteris ideològics, que haurien donat un major rigor al treball?



Can Serra de la Cooperativa de Cinema Alternatiu



La porta, de Joan Baca-Toni Garriga

C.C.- Cal dir que si consultem les estadístiques de projeccions hi ha un salt molt gran d'un determinat tipus de pel·lícules a unes altres. Potser a vosaltres, des de fora, us fa l'efecte que hi ha una confusió. Ara, en la pràctica, no hi és: les pel·lícules que s'han passat més són, en definitiva, les que nosaltres creïem que s'havien de passar més. En un altre àmbit, podem dir que si per a algú la nostra actitud no era massa clara, per als que ens llogaven les pel·lícules sí que ho era. Sabien molt bé el que llogaven i consultaven sobre determinats temes...

A.V.- Tanmateix, aquí trobem certes contradiccions. Per exemple, si acceptàveu tot el cinema marginal sense exclusions, tal com dieu, és indubtable que el cinema marginal més nombrós a Catalunya és el cinema amateur. Enfront d'aquest cinema de caire familiar i sublimador, heu posat en pràctica uns criteris d'elecció... o allò que vosaltres anomenau una censura?

C.C.- La qüestió del cinema amateur queda concretada en el catàleg, on pràcticament és inexistent. Potser hi ha alguna cosa semblant, però no el que s'entén per cinema amateur tipus UCA o similar. La sort nostra és, potser, que no han vingut a oferir-nos-el.

A.V.- Potser perquè els amateurs ja tenen els seus canals... Els seus festivalets, els seus amics i coneuts...

C.C.- Sí. Nosaltres ens hem aproximat una mica a aquest camp per tal de conèixer-lo i ens ha semblat que a cap d'aquesta gent no els interessa que les seves pel·lícules es passin...

A.V.- També pensem que si no han anat a la Central és perquè descartaven els vostres plantejaments d'entrada. Això potser ja és una mena d'elecció per part vostra en el camp cinematogràfic, si més no a la pràctica.

C.C.- El que és segur és que no s'ha fet cap pas per anar a buscar aquestes pràctiques, i hem tingut la sort que tampoc ells han vingut. Algú molt concret sí que ens ha portat pel·lícules en super 8, és veritat. Coses molt rares, films sobre ovnis fets amb maquetes casolanes. En aquestos casos, la censura es produeix per la mateixa dinàmica de la distribució. La gent no demana aquestes pel·lícules... Nosaltres, però, no vam negar-nos a incloure-les en el catàleg.

A.V.- Hi ha un altre aspecte que no pertany pròpiament als cineastes amateurs, sinó als anomenats independents o underground... Cal recordar que, a finals dels seixanta, hi ha un boom del cinema underground produït al nostre país, fins i tot amb el suport de publicacions cinematogràfiques de qualsevol gènere. Aquell boom especulatiu no va fer res més que afegir confusió a una parcel·la del cinema poc clara ideològicament, molt propícia a mistificacions... Quan vam començar –o després– us vam plantejar el fet històric del cinema marginal al nostre país, per tal d'evitar qualsevol mistificació?

C.C.- Quan vam començar, ja minvava aquest boom, gairebé ja havia passat. A més a més, nosaltres no estàvem connectats al que aleshores era el cinema independent. I no ens creiem reproductors de la situació que havia desencadenat aquell cinema independent...

Els avantatges de l'eclecticisme

A.V.- Certes pràctiques, però, encara circulaven i circulen... Vosaltres les recollíu al catàleg de la Central. Pensem que, d'alguna manera, hauríeu d'adoptar una certa presa de posició pel que fa a l'anomenat cinema underground o independent. Segur que per recollir el cinema de Padrós o Portabella, prenent-los com a límit, no adoptàveu els mateixos criteris que per incloure el d'Anglada o Baca i Garriga. Dins del lot

d'independents ja tradicionals, entre les pràctiques que vam triar o acceptar, us vam plantejar quines feien "soroll" respecte a d'altres?

C.C.- El fet de tenir dos blocs diferenciats en la distribució –com dieu, d'una banda Padrós-Portabella, de l'altra Baca i Garriga-Anglada– pensem que ha estat positiu. A partir de les pel·lícules d'Anglada, posem per cas, s'han obert possibilitats a altres tipus de projeccions. No oblidem que Anglada és un senyor a qui s'ha fet molta propaganda. És conegut i es demanen les seves pel·lícules. També hem de tenir en compte la clandestinitat fins a temps recents; en aquest sentit, determinats treballs ens servien de pantalla per tapar-ne d'altres més compromesos.

A.V.- Abans heu dit que els films que més s'havien passat eren els que vosaltres creieu que més s'havien de passar.... La pregunta seria: quins treballs creieu que més s'havien de passar? O, dit d'una altra manera, quin són els que més s'han passat?

C.C.- S'han passat moltes obres de Portabella, totes les pel·lícules del Colectivo de Cine de Clase, tots els films de Llorenç Soler, films nostres, films d'Anglada. *La ciudad es nuestra* també s'ha passat molt...

A.V.- Probablement els criteris de selecció del públic han fet una petita tria del primer material, però quan heu parlat de les pel·lícules més vistes, heu esmentat una sèrie de pràctiques completament contradictòries... Sense anar més lluny, quan abans heu citat Padrós o Portabella evidentment no els situàveu al mateix pla, tot i que us semblen interessants les pràctiques de tots dos...

C.C.- Perdona, parlem de Padrós i Portabella i cap dels dos ja no són al catàleg...

A.V.- Per què?

C.C.- El cas de Padrós es concreta, segons diu ell, en el fet que no vol que se li facin malbé les còpies... Pel que fa a Portabella, no ho sabem ben bé. Ha anat retirant les còpies i ara ja no en tenim cap.

A.V.- D'acord. Parlem d'una altra cosa. Coneixeu el catàleg de The Other Cinema? Doncs és un catàleg que té una certa coherència ideològica, la qual cosa no vol dir uniformitat política. No solament per les pràctiques que adopta directament el cinema militant, sinó per les pràctiques que recull del cinema marginal en general (tenen coses de Dwoskin, de Godard...). El seu catàleg adquireix una coherència

ideològica, que en el vostre cas no hi és. En el vostre cas, tot el contrari, s'implanta la confusió ideològica... Si repassem: Padrós, Portabella, *La ciudad es nuestra*, El Colectivo de Cine de Clase, el vostre col·lectiu, Anglada, els ovnis...

C.C.- Encara hi havia més pràctiques quan vam començar. Nosaltres ho distribuïem. Per què no hem distribuït les altres?

A.V.- En última instància, caldria veure quin nombre de produccions es fan aquí... El cinema català, en el moment actual, no dona més que per a un reduït cinema comercial, per a l'amateur de sempre i per a algunes pràctiques marginades irregulars que potser no donen peu a un circuit regular de distribució paral·lela... A Anglaterra mateix, The Other Cinema no distribueix només cinema anglès. Per trobar aquesta coherència ideològica, els hi ha calgut recórrer a diverses pràctiques nacionals. De la mateixa manera que passava amb la difusió duta a terme per *Cinéthique* o *Cahiers*.

C.C.- Esteu parlant d'unes coses que nosaltres pràcticament desconeixem. Per què no distribuïm material estranger? Perquè el nostre capital ha estat gairebé zero. La intenció sempre l'hem tingut, però a la pràctica no ens ha estat possible, perquè ja sabeu que darrere nostre no hi ha cap partit polític, ni cap fundació. Vam començar amb zero pessetes, i les poques que hem aconseguit les hem dedicat a la producció. D'altra banda, per diversos motius, ens hem mogut molt poc per fora, de manera que qualsevol contacte ha estat difícil.

El nostre problema és que no ens dediquem plenament al cinema. Nosaltres no vivim del cinema.

A.V.- Però no hi ha tantes dificultats per trobar un material de difusió que tingui interès... Al Festival de Pesaro, per exemple, es poden trobar films per un preu reduïdíssim. I a Pesaro s'hi accedeix amb facilitat. El que, en tot cas, heu d'acceptar és que si es planteja el funcionament d'una distribuïdora d'aquest tipus, s'ha de plantejar el fet de superar els seus dèficits. Per exemple, ¿per què heu passat de la distribució a la producció? La producció costa diners. No prové de partits ni de fundacions, com dieu...

C.C.- Sí, nosaltres obtenim els diners de la distribució.

A.V.- Exacte. Aleshores, per què no heu invertit aquests diners a corregir la distribució, a fer-la més interessant, més de lluita i, en tot cas, avançar després en la producció?

C.C.- Es clar, vosaltres plantegeu un sistema de treball per aconseguir tota una coherència ideològica.

Però nosaltres no hem perseguit això. Mai no s'ha volgut fer una gran distribuïdora, sinó donar sortida a una sèrie de materials que hi havia aquí, sense massa plantejaments. De fet, era una plataforma per produir, sempre hi ha hagut aquesta finalitat.

Una plataforma per produir pel·lícules

A.V.- Així, era una plataforma per produir pel·lícules?

C.C.- Sí, però això és una qüestió interna.

A.V.- Tanmateix això es reflecteix en la vostra pràctica de difusió.

C.C.- Un moment: nosaltres existim com a distribuïdora perquè no hi ha ningú més que pugui suplir la urgència de la Central del Curt ni en aquests moments ni fa quatre anys.

A.V.- Però, quina és la urgència de la Central del Curt? Quina és la vostra finalitat? Perquè, segons vosaltres mateixos heu dit, no us heu proposat una pràctica amb coherència ideològica (al marge d'aquesta afirmació només cal consultar el vostre catàleg). Aleshores no queden més opcions que pensar en la finalitat d'aconseguir fons per a la vostra producció, o bé comercialitzar un lot de productes no distribuïbles pels canals normals i convertir-los en "valors de canvi" paral·lels.

C.C.- Creiem que és meitat i meitat... En fer la distribució d'uns productes, siguin o no correctes, fem un treball. I com a treball exigeix una certa retribució, en concret, el trenta per cent dels lloguers. Es pot dir que nosaltres distribuïm per produir, i es totalment veritat, perquè si no distribuïssim no podríem produir.

A.V.- O sigui, resumint, distribuïu per emplenar un buit en els circuits marginals, un buit que certament és detectable. Ara bé, la vostra pràctica queda ja d'entrada limitada de sentit pel localisme i el confusionisme excessius que imprimiu recollint –ni més ni menys– qualsevol tipus de producte que teniu a mà... Després penseu que la distribució ja està consolidada i empreneu la tasca de producció, cosa que ens sembla que parteix d'un judici apressat. Ja se sap que consolidar la distribució paral·lela, aquí i on sigui, implica desplegar una rigorosa planificació que tingui tota una coherència ideològica. Quan ens referim a coherència ideològica volem dir que quan es fa una pel·lícula, per exemple, es plantegen premisses de tota mena –econòmiques, ideològiques, formals–, perquè una coherència ideològica en el camp de la distribució voldria dir plantejar-se premisses semblants, per bé que

específiques... I en el camp de la distribució paral·lela aquestes premisses, més que mai, pensem que han d'anar encaminades a una lluita contra la ideologia dominant, que ja cobreix bona part dels circuits normals de distribució. Sense anar més lluny, creiem que –apart del que faci l'art i assaig i la Filmoteca– queda un buit considerable de pel·lícules per distribuir, de pràctiques ideològiques que tenen un sentit aquí, tant se val que estiguin fetes aquí o a fora.

C.C.- Això és cert i és vàlid. Però ens sembla que hauríeu de fer un esforç per entendre què és, què ha estat, la Central del Curt en tots els àmbits. Les condicions en què hem treballat, la nostra possibilitat de dedicació. Hi ha una altra cosa que és important: s'ha fet aquest intent que dieu, s'ha escrit a Anglaterra, s'ha anat a París, i sempre hi ha hagut problemes ideològics de cara a fora, no hi ha hagut una ajuda... Diríem que la majoria de vegades s'ha produït un boicot. Hi ha un boicot per part de persones que ens podrien ajudar, o bé situacions estranyes que produeixen un buit... El que no tinguem una etiqueta ens porta problemes. No en tenim cap, d'etiqueta, i ens n'han posat cinquanta. S'ha dit que érem una central del PSUC i fins i tot que érem anarquistes. En aquest sentit, de confusió total, la que vulgueu!

A.V.- I en aquests moments que canvia, d'alguna forma, el panorama polític i també el cinematogràfic al nostre país, us heu plantejat la possibilitat de canviar la vostra política de difusió?

C.C.- És evident que tot canvia, i dins nostre es nota també un canvi. Sobretot en el camp de la producció... I en el la distribució, també. Aquest estiu es va plantejar per primera vegada una restricció del catàleg. No es parlava d'una coherència ideològica, però sí de buscar una qualitat i prescindir una mica de la quantitat, per la millora de funcionament de la Central.

La qualitat

A.V.- ¿Què enteneu per qualitat?

C.C.- Aquelles pel·lícules que nosaltres considerem coherent de projectar aquí. Té una coherència projectar en aquests moments la pel·lícula de Llorenç Soler, *La ciudad es nuestra*, les del Colectivo de Cine de Clase, les nostres... i unes poques més.

A més a més, per molt que canviïn les coses, heu de pensar que hi ha realitzadors que creuen en la possibilitat de formació de circuits alternatius de difusió. I que de cap manera volen que les seves pel·lícules es passin en circuits comercials.

A.V.- De qualsevol manera, els límits de les censures –tant les ideològiques, com les econòmiques– passen per uns altres punts que no són els de fa quatre anys, quan van començar. Així, tota una sèrie de productes possiblement marginats per força fa un temps, ara ja no ho són. Cas clar: *La batalla de Chile*. Davant d'això, sembla que ja no us plantegeu la difusió de tot el que és marginal, sinó que més aviat –i com heu dit– tracteu de crear una certa especialització amb les pel·lícules de Soler, de Lumbreras i Lisa, els vostres.

C.C.- En tot cas, estem experimentant un procés de clarificació, que avançarà quan els diferents partits tinguin les seves plataformes de distribució. El PSUC, els socialistes... La mateixa reflexió a què ens referíem sobre si restringíem o no el catàleg, no s'ha traduït en cap conclusió encara... La discussió entre nosaltres es manté oberta. Tot dependrà de com evolucioni la situació, depèn de si hi ha altres grups similars a nosaltres, de tota una sèrie de circumstàncies.

A.V.- Però vosaltres que ja esteu treballant, espereu que el PSUC o el PSC tirin endavant tot un engranatge de distribució? És certament difícil per a aquests partits, ateses les forces materials amb què compten i les prioritats d'acció que estableixen. És fàcil d'imaginar que a hores d'ara no tenen ni un esborrany de difusió pròpia.

C.C.- Sigui com sigui, creiem que l'òptim seria que sortissin aquestes noves plataformes de distribució per part dels partits.

A.V.- Sincerament, tu creus que aquí, en el moment en què ens trobem, els partits d'esquerra estan en condicions de tirar això endavant? Gairebé és com dir que també ho hauria de fer el Ministeri de Cultura, o bé que el senyor Balañá hauria de replantejar-se la seva pràctica... Això són utopies. Jo penso que la Central del Curt no ha d'esperar a veure com apareixen –o es transformen– altres aparells, sinó que s'ha de reconvertir per si sol, en cas que es cregui necessari.

C.C.- Simplement diem: si passés tot això –que vosaltres veieu tan difícil–, tindríem una clarificació ràpida. Ara, com que no passa, i a l'estiu no ha passat, la discussió ja està servida entre nosaltres! Potser serà més lenta, perquè la nostra circumstància no és la mateixa que la dels partits.

Mira, parlant clar: jo crec que la tasca de la Central del Curt ha estat vàlida. Vosaltres creieu que no, creieu que podria haver funcionat millor. Potser no ho hem donat tot, d'acord. Ara, això és innegable: centrar la discussió en "com hauria d'haver estat" no deixa de

ser fotut! Nosaltres hem estat això, ho hem fet durant quatre anys... i de veritat només n'hi ha una, no?

A.V.- Deixem-ho així. Ja hem parlat prou de la vostra tasca de difusió. Per què no passem a la producció?

C.C. - D'acord.

El pas a la producció

A.V.- Ens podríeu dir quins són els vostres objectius quan produïu una pel·lícula com, per exemple, la del Born?

C.C.- La pel·lícula del Born és un cas apart. S'hauria de situar dins dels noticiaris. Nosaltres, amb aquest aspecte potser voluntarista amb el que vam tirar endavant la Central del Curt, vèiem que era urgent i necessari que sortís un noticiari –alternatiu o marginal– de Catalunya. Es va dir a la primera reunió que si nosaltres fracassàvem, en un termini de tres o quatre mesos ja sortirien altres possibilitats de fer un noticiari, fins i tot per part d'altres institucions que ho podien fer amb més facilitat que nosaltres. Vam fer tres noticiaris. De fet, són les pràctiques que més hem autocríticat, perquè es pot dir que són unes pràctiques ràpides, massa precipitades per a la nostra capacitat d'estructura, que evidentment era molt deficient. Són pel·lícules ràpides, tant pel que fa a la preparació com a la producció. I, per diferents causes, no va ser una operació rendible. A quinze mil pessetes per pel·lícula, havíem de fer cent passis de cadascuna per recuperar el diners. La distribució no va funcionar del tot bé. En fi, tot va quedar mort, amb unes despeses de quaranta-cinc mil pessetes, que per a nosaltres ja era una suma enorme.

A.V.- I pel que fa a una pel·lícula com *Viaje a la explotación*?

C.C.- Vam fer aquesta pel·lícula fa quatre anys i ens és molt difícil recordar ara les raons per les quals es va fer. Els objectius partien de motivacions personals, que, quan es va admetre el tema, van passar a ser raons col·lectives. Tampoc no perseguíem gaires objectius teòrics perquè, en aquells moments, la distribució estava malament, encara no existia la Central del Curt... Va néixer paral·lelament al procés de la pel·lícula.

La producció de les dues primeres pel·lícules –*Viaje a la explotación* i *Un libro es un arma*– és totalment estranya. Hi entra de tot: aportacions personals, festivals de cançó, sorteig durant les festes de Nadal, rifles, un dossier sobre els atemptats a les llibreries alhora que es feia la pel·lícula sobre aquest tema...

A.V.- Quan obriu un debat sobre els projectes, per què decideu fer una pel·lícula concreta i no una altra? No sempre deu ser per motivacions personals...

C.C.- En el cas de *Viaje a la explotación*, sí. Ja ho hem dit. Recordo que quan es va plantejar aquesta pel·lícula, també se'n va plantejar una altra de molt diferent sobre els hospitals mentals... Se'n va parlar, i finalment es va decidir fer la pel·lícula dels emigrants marroquins. Per què? Doncs mira, perquè teníem accés als marroquins, ja que al barri on vivíem –a L'Hospitalet– hi havia molts treballadors que eren marroquins. En aquest cas, la possible coherència ideològica naixia de la coherència ideològica –si és que n'hi havia– de cadascú de nosaltres en el lloc on vivíem.

"Esperanzas y fraudes"

A.V.- I *Entre la esperanza y el fraude*?

C.C.- El cas d'aquesta pel·lícula és totalment diferent. A la Cooperativa es feia *Can Serra* quan un grup de gent –que era el mateix que ja havia fet *Viaje a la explotación*– decideix treballar en una pel·lícula sobre la Guerra Civil. La Cooperativa admet el projecte. No tan sols l'admet sinó que en la fase final hi va col·laborar tothom.

Un procés de treball

A.V.- ¿Com va ser el procés de treball?

C.C. La pel·lícula es va fer en dos anys, en una època en què Franco acabava de morir, en una situació òbviament molt diferent a la d'ara. Suposo que si s'hagués fet ara, la pel·lícula seria diferent, per la senzilla raó que tindríem més mitjans per fer-la. Per exemple, les entrevistes es van haver de rodar a París, aprofitant vacances, ponts, etc. D'aquesta manera, no es podien escollir massa els personatges. El representant del PCR, posem per cas, el va escollir el mateix partit a París. Potser era l'únic que podia fer-ho aquella tarda, que era l'única que teníem disponible. Les entrevistes, en general, no es podien fer a un o dos mesos vista, que era la idea, preparant dos o tres sessions de rodatge... Des d'aquest punt de vista pràctic fins al punt de vista ideològic, si voleu, ara la pel·lícula seria diferent.

A.V.- Es va plantejar la conveniència de realitzar aquest film? Quan es va proposar, es va tenir present la intervenció que suposa en moments com els actuals?

C.C.- Em sembla que, com passa amb bona part de la gent que ha vist *Entre la esperanza y el fraude*, darrera del film intuïu una sèrie de coses que no hi són... coses que tenen a veure amb la intenció de la pel·lícula. El que cal dir és que no hi ha hagut cap predisposició a fer una pel·lícula que estigués decantada cap a un lloc o un altre. Ben al contrari, hi ha hagut un procés. Un procés real i cert –el que s’ho vulgui creure, que s’ho cregui; i el que no, que no s’ho cregui–, un procés de discussió, de llegir llibres... Potser hi havia una predisposició de la majoria que ha fet la pel·lícula. Tanmateix el procés de treball hi és.

A.V.- Molt bé. Aleshores, com es va orientar aquest procés?

C.C.- Es va intentar fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil que cobris un buit que hi ha sobre aquest tema. Alhora volíem fer una pel·lícula polèmica, on hi participés tothom. S’intentava donar elements de judici a partir dels quals es pogués analitzar allò que va ser la República i la Guerra Civil, i al mateix temps examinar la realitat actual, ja que no cal que la pugna entre les esquerres deixi d’existir. És a dir, s’intentava donar aquests elements, i que a partir d’ells la gent compregués que a la guerra no hi havia un bàndol feixista i un altre bàndol a seques, sinó que en aquest bàndol, el republicà, hi havia una lluita política, on es produïen divergències serioses. El que passa és que, fins llavors, aquest problema s’havia idealitzat, com a mínim ideològicament.

A.V.- Com vau concretar el període històric que es tracta a la pel·lícula?

C.C.- Quan vam començar la pel·lícula, vam intentar abastar des de la República fins als moments actuals, almenys fins a la postguerra. Va haver-hi un procés intermedi on es preveïen dos parts: la República i la guerra. Després, quan es va escollir fer ambdues coses, es va pensar en fer quelcom que només afectés Catalunya. A mesura que anàvem llegint i discutint, anaven sortint nous projectes, noves possibilitats... En cap dels projectes hi va haver una idea monolítica de bon començament. S’ha afavorit les discussions dels que treballaven en el projecte. Això sempre ha passat. Ara mateix, preparem una cosa i encara no sabem ben bé què serà. Hi ha entremig moltes reunions, moltes xerrades amb les quals es va avançant cap a alguna cosa concreta.

La pertinència d'una pel·lícula

A.V.- És que el punt de pertinència de *Entre la esperanza y el fraude* –la darrera pregunta anava en aquest sentit– ens sembla dels més importants. Pertinència



en el sentit de com i per què s’abasta en el discurs cinematogràfic un període tan llarg de temps històric. Tan llarg i tan convuls, ple de fites i esdeveniments que la pel·lícula pretén incloure sigui com sigui.

C.C.- Quan vam començar, la idea central era fer una pel·lícula sobre la Guerra Civil. Però en el nostre treball –cap de nosaltres era especialista ni historiador– vam evolucionar i vam tornar enrere perquè era necessari. Per exemple, si volies parlar de la UGT, de la CNT... Fins i tot ens vam plantejar anar més enrere de la República. Suposo que és un problema de pràctica, d’experiència, de saber que una pel·lícula no pot ser un llibre. És evident...

A.V.- No es tracta només de saber que una pel·lícula no pot ser un llibre, cosa que no deixa d’ésser conve-

nient. El problema de la pertinència en la vostra pel·lícula va més enllà, ja que, en definitiva, s'intenta donar una visió històrica amb un sentit enciclopèdic, gairebé com si fossin fascicles divulgadors enganxats l'un darrere l'altre... I, d'aquesta forma tan frívola, esteu tractant un llarg i dens procés de lluita de classes...

C.C.- Perdona que t'interrompi. Abans m'he deixat de dir una cosa. L'objectiu bàsic era que la pel·lícula fos didàctica. Didàctica vol dir que no anava pas dirigida a la gent que coneixia el tema, sinó a escoles, instituts, associacions de veïns, etc.

A.V.- Raó de més per tenir cura de la pertinència! Precisament a partir de la falta de pertinència i, aleshores, de la coartada del didactisme sortirà bona part del que té de criticable la pel·lícula. Per exemple, el suposat didactisme d'una veu en off monòtona, reiterativa, que pren partit impertorbablement davant de tots i cadascun dels problemes... Sembla que, per a vosaltres, didactisme equival a lliçó. En canvi, ben al contrari, didactisme pot ser el fet de mostrar contradiccions de la forma més rica possible, evidenciar-les en un llenguatge específic –que aquí seria el cinema– i trobar un interlocutor a qui activar. Lluny d'això, sembla que enteneu didactisme com una mena de catecisme.

C.C.- Tingues per segur que no hem volgut encolorir unes teories. O no ho hem sabut fer, això t'ho admeto perfectament.

A.V.- Potser el problema és, ja d'entrada, intentar fer una tasca enciclopèdica mitjançant una pel·lícula. En aquest sentit, de nou el cinema militant compleix el paper de succedani educatiu, que pressuposa un falsejament del mitjà utilitzat. Però, a més a més, el procés de la lluita de classes que preteneu mostrar, no creieu que resta atropellat, sense aclarir cadascuna de les seves etapes ni el conjunt del procés en ell mateix?

C.C.- La pel·lícula sempre planteja la simplificació d'uns fets que són molt més complexos, això és cert i pot ésser criticable. Ara bé, fixa't que aquesta simplificació es dona a partir d'una dualitat de possibilitats. Ja sabem que amb aquestes dualitats no s'esgoten totes les possibilitats, però creiem que és un mètode vàlid. Per exemple, els fets del 36, abans de l'aixecament feixista: una gent propugnava seguir la revolució i una altra gent pretenia frenar aquesta revolució per no accelerar el procés de reacció dels militars. Es donen una sèrie d'elements, el que pensen uns i el que pensen els altres. És una dualitat que creiem vàlida.

A.V.- No pot ser tan vàlida quan la majoria de vegades aquesta dualitat es converteix en maniqueisme.

És a dir, hi ha els bons i els dolents, sense haver-hi arguments de classe ben donats...

C.C.- Això és la teva opinió. Aquesta pel·lícula s'ha passat a la Facultat d'Història de l'Autònoma, amb professors, amb especialistes, persones a les quals no pots negar un aval... Hi havia gent que la defenia i gent que l'atacava. Bé, sempre passarà això i és absurd pretendre el contrari.

A.V.- El que sí que és cert és que la pel·lícula, a part d'eina didàctica, també és planteja com una mena de judici. El procés polític s'enfoca en un sentit judicial, en el sentit de "jutgeu qui eren uns i qui eren els altres"... encara que amb la sentència ja establerta per la veu en off. I, per descomptat, aquest discurs judicial està suportat per tot un material ideològic, que és l'específicament cinematogràfic. En aquest aspecte, no creieu que la pel·lícula abusa del muntatge simplement il·lustratiu? És com si enganxéssiu imatges de qualsevol naturalesa per anar suportant la veu en off.

C.C.- Aquesta ha estat una autocrítica que ens hem fet. Creiem que la pel·lícula és d'alguna manera lineal. Potser ho és en funció del didactisme.

A.V.- És que hi ha una pràctica molt generalitzada al cinema militant: una veu que digui la "veritat" i una imatge que la faci digerible, que faci que l'espectador se l'empassi. Sense cap valoració del joc dialèctic que hi pot haver entre imatge i so.

C.C.- Em sembla que això no succeeix en altres pràctiques de la Cooperativa. En aquest sentit, la pel·lícula sobre la guerra i la dels objectors són bastant oposades.

A.V.- El guió inicial d'*Entre la esperanza y el fraude* preveia la imatge i el so, o era simplement literari?

C.C.- Era del tot literari. Es va fer un guió i en la mesura que es retocava, s'anava recopilant material d'imatge. Després quedaven les entrevistes per rodar en directe.

A.V.- Què us sembla aquest procediment de cara al futur?

C.C.- Jo crec que no s'ha de fer així. Perquè la pel·lícula és molt poc cinematogràfica. Hi ha alguns defectes que neixen d'aquest enfocament. Ara bé, és una experiència de la qual es va aprenent. En la pel·lícula dels objectors no hi va haver aquest plantejament, ja que es debatia el que es deia i alhora com es deia amb imatges.

A.V.- Podríem parlar de com us va plantejar la incidència de la vostra pel·lícula, aquí i ara... És a dir, en

una situació de transició cap a la democràcia. Es pot pensar que en el període de la Guerra Civil les tendències estaven ben definides: cadascú s'aclaria sobre el paper que tenia en aquella situació límit, sabia clarament contra qui fotia els trets i per què els fotia. Avui, al contrari, després de l'antifranquisme que cohesionava, ha quedat un cert buit, una certa confusió. Com us va plantejar la pel·lícula per tal d'incidir en la correlació de forces actuals? Com pensàveu inscriure-la dins de la lluita per la democràcia? Es pot dir que, ja de bon començament, la vostra pel·lícula pren partit en contra d'una sèrie de tendències clarament majoritàries en l'esquerra actual...

"Burdamente anticomunista"

C.C.- Cal dir que per a mi el significat d'allò que vol dir democràcia és un, i per a tu n'és un altre. Per tant, la discussió pot ésser molt complexa. El que sí que puc dir és que aquesta pel·lícula, en sortir pocs mesos abans de les eleccions de juny, pot donar la falsa impressió que anava encaminada a enfonsar la possibilitat d'uns partits determinats. Fins i tot, es comentava que estava pagada per la CNT, o pel POUM... i que, en concret, tirava contra el PSUC. A *Triunfo* s'ha dit que la pel·lícula era "burdamente anticomunista". En canvi, a *Treball* li han dedicat mitja pàgina d'elogis.

A.V.- El que diu *Triunfo* de "burdamente anticomunista" no em sembla malament. Penso que ho és.

C.C.- Potser sí que ho és... Ara bé, no s'ha pretès que el film fos "burdamente anticomunista" com un objectiu d'entrada. Ni tampoc no s'ha pretès que boicotejés les eleccions ni cap candidatura concreta.

Hi ha un altra cosa que cal abordar. I és que dir que és "burdamente anticomunista" perquè treu unes contradiccions del partit en els anys trenta... del partit d'aleshores al partit d'ara hi ha un abisme.

A.V.- Ens sembla oportú fer crítiques de les actuacions polítiques de qualsevol partit o tendència. Ara bé, una cosa és la crítica i una altra l'insult o la frase demagògica. Com aquell pla de l'avió, en el qual la veu parla de la fugida de Negrín i els comunistes tot abandonant el poble en armes.

C.C.- Un possible error de la pel·lícula és aquest pla. Ja ens ho han retret altres vegades.

A.V.- No deixa de ser un pla simptomàtic dins de la pel·lícula. Correspon sobretot a l'esquematisme grogler de la ideologia dominant d'aquests últims quaranta anys enfront del nostre passat històric... i, a més

a més, tornem a la qüestió de l'articulació imatge/so. En aquest cas, la imatge de l'avió dona la idea que tots els comunistes fugien volant cap a l'estranger. Destaca, doncs, la demagògia de la frase dita en off.

C.C.- Jo recordo el muntatge d'aquesta imatge i, es clar, la cosa no va per aquí. El fet és que aquella frase estava escrita en el guió. La qüestió se centra en això: calia dir-ho o no calia? Ara, una vegada decidit que sí que calia, s'entrava en tota una mecànica de manca de recursos. No teníem cap imatge que suportés aquesta frase.

A.V.- Una altra cosa, per exemple, és quan es parla de l'ajuda de la Unió Soviètica a la República. Es diu que aquesta ajuda estava condicionada a "los caprichos de la política". Amb això també es clarifica la ideologia del film. Més o menys: el poble –sense cap especificació de com estava organitzat en el si de la lluita– s'enfronta a la burgesia –la qual tampoc s'analitza a fons–, i, enmig, els polítics que feien una política antipopular.

C.C.- Mira, el que nosaltres volíem dir amb la pel·lícula ho explica el mateix títol: *Entre la esperanza y el fraude*. Cal admetre que hi ha una generalització del poble en la pel·lícula, però creiem que sobretot el poble va sentir una sensació de frau durant la guerra. A la pel·lícula intentem transmetre aquesta sensació, per tal que la delegació de funcions –als partits, per descomptat– no es repeteixi de la mateixa manera.

A.V.- Però, en la pel·lícula, quina alternativa es dona pel que fa a una organització que no funcioni mitjançant els partits?

C.C.- Cap. La mateixa CNT ha fet una crítica a la pel·lícula, encara que els agrada molt més que a la gent del PSUC... una crítica al fet que no es donen alternatives. I perquè no aprofundeix molt més en el que van ser les col·lectivitats, per exemple, i que hi ha un cert grau d'ambigüitat en el film? Doncs, sí. I això es demostra en les diferents crítiques existents.

A.V.- Ambigüitat? Ens sembla lògic que la CNT no trobi suficients elements aclaridors per fer seva la pel·lícula. I encara menys elements hi poden trobar els comunistes. Però l'ambigüitat no hi és. Perquè el que la pel·lícula defensa –sense cap mena d'ambigüitat– és l'acció revolucionària del poble espanyol traït per les forces polítiques. Aquesta és la tesi central que, en un moment determinat, cristal·litza en la frase següent: "Les forces revolucionaries eren la CNT, el POUM i la fracció socialista de Largo Caballero."

C.C.- Aquesta no és la tesi central. En tot cas, hi ha moltes idees admeses a la pel·lícula. Potser la més important és una mena de crida perquè la gent s'uneixi realment en una actitud i una consciència real davant de les coses. I al meu parer, això no passa per una pràctica de partit tal com està muntada ara per ara.

A.V.- Sigui quina sigui la tesi central –bé que per a nosaltres continua sent la dels revolucionaris enfront dels contrarevolucionaris en el si del bàndol antifeixista– a partir d'aquí s'ha construït una pel·lícula que, utilitzant els mateixos mecanismes manipuladors, s'apropia del llenguatge televisiu dominant per tal de vehicular unes idees concretes. És així que el discurs d'aquesta pel·lícula no deixa d'ésser idèntic al discurs que feia el programa *España Siglo xx*. Donant uns altres sentits als continguts, el resultat final és el mateix. Hi esteu d'acord?

C.C.- És cert que s'utilitza un llenguatge televisiu, per bé que el procés d'elaboració difereix molt del d'un programa com *España Siglo xx*. A priori era molt més clar el que havia de servir a *España Siglo xx* que el que havia de sortir a la nostra pel·lícula.

Creiem que la pel·lícula, en el pla estrictament cinematogràfic, podria estat molt més treballada; em remeto a d'altres pràctiques de la mateixa Cooperativa. De qualsevol forma, jo crec que és un fet important que un grup de gent produeixi una pel·lícula, correcta o no, amb un pressupost que s'aproxima a les 300.000 pessetes, d'una hora i mitja de durada. Quan hem anat a presentar aquesta pel·lícula, a més de parlar dels continguts, hem parlat sobre tot de l'alternativa de producció que donem. I això sense cap mena de mitificació.

Per *Arc Voltaic*: Ernest Blasi, Gustau Hernández, Ramon Herreros.

Per la Central del Curt/Cooperativa de Cinema Alternatiu: J. M. Martí Rom, Joan Simó.

El estilo de este texto ha sido revisado (N. del E.)