

# ENTREVISTA CON LORENZO SOLER

«Soy anárquico por naturaleza y ateo por convicción»

JOSE M. SILES y MARTI ROM

*«Se ha producido recientemente en nuestro país un curioso fenómeno de multiplicación de orejas. La densidad de orejas hábiles por kilómetro cuadrado se ha acentuado, especialmente, en las zonas industriales del Norte y del Este y en las cuencas mineras de toda la nación. Se han detectado orejas de muy variadas especies: en forma de nido, de pozo, orejas hemicíclicas y orejas bicónicas» (...). «Nuestras autoridades han tomado las oportunas medidas para redoblar los medios de penetración, ante el incremento alarmante de estos puntos de máxima vulnerabilidad.»*

*Ese párrafo no pertenece, obviamente, a ningún Telediario, diario hablado de Radio Nacional o banda sonora de algún NO-DO. En estos pagos de patriotismo barato, acicalado con insulas imperiales, ha sido siempre muy difícil presentar una alternativa a la (des)información oficial. Al obligatorio, panfletario y humillante «Noticiero Documental» no era factible darle una respuesta legal; los escasos cineastas que han dedicado sus esfuerzos a captar la auténtica realidad de su entorno, han tenido que presentar sus obras en circuitos paralelos, marginales y clandestinos.*

*Ha sido el caso de Lorenzo Soler de los Mártires —paradoja del apellido—, un francotirador que, desde los «Païss Catalans», lleva diez años intentando dar testimonio de los problemas que envuelven a la comunidad en la que vive. «El año 1936 es una fecha clave para mí; y no sólo por ser la fecha en que nací, sino porque toda mi peripecia vital ha estado fuertemente vinculada a esta larguísima posguerra que todavía sufrimos en España.»*

*El texto que iniciaba este preámbulo es de «Noticiero RNA», filme en el que Soler se recochina de las «versiones oficiales» y da escape a una serie de frustraciones que el ambiente represivo de la España franquista le producía.*

SOLER.—«Nacer en Valencia —como yo lo hice—, en Badajoz o en Barcelona, poco importa. Lo determinante es nacer en este solar español. Creo que toda mi vida ha sido un esfuerzo para superar esta circunstancia, de la cual yo no tengo la culpa. Como curiosidad, añadiré que estudié una carrera técnica y que la ejercí durante ocho años. En esta etapa aprendí cómo un técnico puede convertirse en un instrumento de represión al servicio del sistema. A mis veintiocho años decidí no seguir el juego; abandoné mi carrera, fundé una productora de filmes publicitarios y esto significa mi entrada en la profesión. A partir de entonces he estado siempre vinculado a alguna empresa dedicada al cine publicitario, industrial, didáctico, etc., hasta que, hace tres años, decidí excoger la li-

bertad. Desde ese momento paso a trabajar, «free lance», en este oficio, mientras dedico la parte sana de mi compartimentado cerebro a la realización del «otro» cine; aventura en la que venía empeñado desde diez años atrás.»

**CINEMA 2002.**—Poco se conoce de tu producción independiente y marginal. Cuéntanos la evolución de tu concepto del cine a través de esas películas realizadas con los recursos que ganabas haciendo publicidad.

SOLER.—Mi primera experiencia fue «52 domingos». En aquel año, 1965, los cineastas entonces llamados «independientes» hacíamos este tipo de cine por necesidad visceral; sin saber cómo, cuándo y dónde podrían llegar a exhibirse nuestras películas. Lo que sí existía era un entorno social muy concreto y una inquietud

por reflejarlo en la pantalla. De ahí que algunos de nosotros excogieramos una línea de testimonio directo; yo he seguido este camino hasta hoy alrededor de 1970, me atrajeron otras experiencias narrativas y de lenguaje.

**CINEMA 2002.**—¿A qué se debió el que dejases esa nueva tendencia más experimental para redescubrir de nuevo el realismo social de tus primeras películas?

SOLER.—Comprendí que por ese camino mi cine se iría haciendo elitista y minoritario; para consumo de curiosos, especialistas e intelectuales. Eso supuso una crisis personal que me duró cinco años; tras esa profunda reflexión sobre mi propia práctica, me incorporo de nuevo con unos planteamientos elaborados a partir de mis primeras películas sociales. Actualmente creo haber limado cierto idealismo, cierto trascendentalismo falsador de la realidad, que había en mis anteriores películas testimoniales; he encontrado un lenguaje más seco y directo. Soy muy crítico con todo mi cine anterior; le encuentro gravísimos defectos ideológicos a mis películas antiguas.

**CINEMA 2002.**—Has hablado de un nuevo lenguaje. ¿Cómo concibes tú la utilización de un determinado código lingüístico para la realización de filmes-documento, como los que ahora realizas?

SOLER.—El uso del lenguaje y de los códigos en las etapas del cine independiente —y aun del cine marginal— ofrecía frecuentes referencias al cine del sistema, aunque sin los excesos miméticos del cine amateur. Sin embargo, ya en estas etapas, se apuntan las bases de la destrucción del lenguaje y de los códigos iconográficos propios del cine burgués. Aunque todavía no se ha llegado al fondo, es en el dominio del **cine alternativo** donde debe cuestionarse —de hecho se está haciendo ya— el



lenguaje cinematográfico habitualmente utilizado por el cine del sistema. La utilización de los formatos ligeros (16 mm. y, especialmente, el S-8) propicia un nuevo lenguaje totalmente alejado de la artificiosidad del cine comercial; pero, sobre todo, es desde el punto de vista ideológico donde debemos trabajar para destruir los esquemas de comunicación cinematográfica con los que el sistema ha bombardeado al espectador desde siempre. Esto no será fácil, porque los esquemas de este último están considerablemente deformados, desde el punto de vista perceptivo y receptivo.

**CINEMA 2002.—¿Cuál es tu opinión del cine de industria, por llamarle de alguna forma?**

SOLER.—Mi postura personal frente al cine de industria que se hace en España es de total y absoluta indiferencia. Hace más de año y medio que no he visionado ninguna película española. No me interesan ni las «terceras vías» ni nada que se le parezca. El cine de industria español me parece tan mezquino, alicorto, falto de imaginación y de creatividad que puede sobrevivir perfectamente ignorándolo. Sin embargo, no es lo mismo mi postura frente al cine de industria que se hace en otros países, del que puedo seleccionar algunos títulos interesantes. No olvides que el cine me interesa también como profesional que soy.

**CINEMA 2002.—¿Y del cine de autor?**

SOLER.—Debo distinguir. No me mueve aquel en el que el autor utiliza el cine para vaciarse a sí mismo. Los fantasmas personales, las frustraciones de infancia, las dudas, la ambigüedad que algunos autores trasladan a la pantalla —reflejo de ellos mismos— me dejan indiferente. Antonioni y su maldita incomunicación me dejan frío. Yo entiendo el concepto de «autor» en cine como el de orquestador, ordenador; no me apunto a la idea burguesa del artista, unido por la gracia divina y la inspiración. Entiendo la práctica del director de cine como un trabajo y una reflexión.

**CINEMA 2002.—¿Qué piensas del cine alternativo, de la propuesta lanzada en Almería?**

SOLER.—Que es la única salida viable, la única opción realmente honrada que puede hacer un cineasta frente al sistema desde fuera del mismo. Creo que la única razón para decidir marginarse es la práctica consciente de un cine de alternativa ideológica. No quiero decir que sea la única opción, porque tampoco descarto alguna forma de posibilismo. Pero si uno decide apuntarse a hacer cine desde fuera del sistema, lo que a estas alturas ya no le es lícito es hacer divagaciones personales, esotéricas y narcisistas como hace diez años.

**CINEMA 2002.—Las Muestras de Cine Amateur e Independiente, proliferan. Incluso tú has sido Jurado de un reciente Certamen de Cine Alternativo, con premios y todo.**

SOLER.—Mi interés por los festivales-concurso es nulo. Creo que se

mueven por puro criterio de economía de mercado que nada tiene que ver con el hecho cultural cinematográfico. Sin embargo, las muestras no competitivas —sobre todo si van de la mano de conversaciones, mesas redondas, coloquios, etc.— sí que me interesan, pues en ellas las películas devienen ejemplos ilustrativos y ampliamente explicados de esa práctica. De todos modos, aun en este último caso, he de lamentar el carácter minoritario y elitista de casi todas estas manifestaciones.

**CINEMA 2002.—¿Qué papel crees que juega la crítica y la prensa especializada en todo este universo que estás planteando?**

SOLER.—En cuanto que represen-

ta el punto de vista subjetivo y a menudo dogmático o unidireccional del crítico, suscita en mí los más amplios recelos. Esto con carácter general, pero en España creo que quienes se han dedicado a emborronar páginas de las revistas especializadas han sido, casi siempre, aspirantes a cineastas (frustrados) o intelectuales químicamente puros. En ambos casos, perfectos inútiles para desempeñar lo que debiera ser la función crítica.

**CINEMA 2002.—¿Cómo debiera ser?**

SOLER.—Debería enseñar a leer los filmes, contribuir a desenmascarar los sutiles mecanismos sobre los códigos. Una crítica de este tipo sería muy útil en la prensa diaria. En cuan-



«52 Domingos»

Lorenzo Soler entrevistando a Joan Pages («Sobrevivir en Mauthausen»)





«El largo viaje hacia la ira». El problema de la inmigración a la gran urbe.

to a la prensa especializada, no influye para nada en el público; sólo la leen los masoquistas y los que gustan masturbarse el cerebro. A mi me tiene sin cuidado lo que opine, sobre mis películas, el crítico de tal o cual revista. Como tampoco me importa lo que puedan decir los cinéfilos, las ratas de filмотeca. Yo no hago el cine para ellos. Sólo me hace reflexionar el efecto que una película mía pueda producir en un público indiscriminado y heterogéneo. Además, personalmente tengo la costumbre de escuchar a un corto número de personas amigas que merecen mi confianza porque las conozco bien; sus opiniones sí que las tengo muy en cuenta y me ayudan mucho. Por ejemplo, cuando termino una película corro a París a mostrársela a Cris Marker; su opinión es una de esas pocas voces que escucho, porque sé que juega limpio conmigo.

**CINEMA 2002.**— Antes afirmaste que creías en ciertos posibilismos. No comprendemos ese juego dentro de tus coordenadas creativas; ¿podrías delimitar estos límites de actuación?

SOLER.—En la lucha ideológica existen varios frentes de lucha. Yo no acepto el maniqueísmo que afirma: «Marginación o nada». He dicho que propugnaba la práctica alternativa del cine. Ahora añado que el posibilismo también cabe dentro de ese enfrentamiento; creo que el «posibilismo a la española» ha sido sobremamente jugado, incluso equivocadamente. Se ha recurrido a los simbolismos de un Saura o se ha caído en la vulgaridad y adocenamiento de las «terceras vías». Pero me parece que existen fórmulas nuevas de posibilismo que no se han explotado aún entre nosotros; necesitan de enormes dosis de inteligencia y creatividad, cualidades que nuestro cine —incluido el más progresista— tiene en pequeñas cantidades.

**CINEMA 2002.**—¿Has encontrado muchas trabas y dificultades a tu labor de realizador independiente?

SOLER.—Mi profesión, en este país, se encuadra dentro de las considera-

das como de «peligrosidad social», junto con las de periodista o abogado. Eso se deduce de la cantidad de multas, detenciones, declaraciones ante la Policía, etc., que estos profesionales acumulan cuando pretenden cumplir su trabajo dentro de su respectiva ética profesional. Considero esta circunstancia como una vergüenza nacional que debería sonrojarse a nuestros dirigentes, sobre cuyas espaldas cae la grave responsabilidad del vacío informativo que existe en España.

**CINEMA 2002.**—A Lorenzo Soler no se le suele ver por los cenáculos cinematográficos; tampoco se dedica a construir pedestales en los que aposentar una figura de endiosado, que detesta representar. Nuestro interlocutor es un hombre de la calle, un ciudadano al que preocupan los problemas de su entorno. Lorenzo acabó así esta conversación: «Uno —personalmente— no es comunista, ni mason, ni tan siquiera subversivo; uno, a lo más que llega es a ser liberal, anárquico por naturaleza y ateo por convicción. Ya me dirás qué porvenir tiene, en el cine de este país, un tipo como yo que pretende ser consecuente con su modo de pensar.»

## LORENZO SOLER, (CASI) UN PIONERO DE LA MARGINALIDAD

Alguien pone en marcha un proyector de 16 mm...; el haz luminoso define sobre la pantalla imágenes de hombres esqueléticos que milagrosamente andan, caras que miran sorprendidas detrás de las vallas, a los (hasta ayer) verdugos obligados a transportar los restos de sus víctimas..., con estas imágenes rodadas por un soldado americano en la liberación del campo de concentración de Mauthausen, bajo el único sonido del propio motor del proyector, termina «Sobrevivir en Mauthausen».

Lorenzo Soler, con este mediotraje, reemprendería en 1974-75 la práctica filmica (marginal y/o alternativa) que había abandonado cuatro años antes, después de realizar una serie de filmes experimentales más o menos criptográficos cuyos receptores eran las élites cinéfilas de siempre.

«El Altoparlante» se articula como confrontación imagen-banda sonora: la cámara se sitúa frente a la cotidianidad de la realidad española; el hombre del campo y el hombre de la gran ciudad devienen fuera de esa otra «realidad» de los discursos oficiales, de la España de los «veinticinco años de paz» que contextualiza la banda sonora (oímos la voz del «caudillo» Franco: «Tenemos una España próspera, un país que ha salido de la miseria y camina ilusionado hacia el progreso»).

Después de este filme realizaría

(también) en el año 70 tres «cortos» más y dejaría inacabados dos («Seamos obreros» y «Biopsia de una silla sola»). «Noticiero RNA», junto a «Carnet de identidad» y «Filme sin nombre» son filmes orquestados utilizando reportajes «a lo NO-DO», imágenes-collage-de-anuncios, imágenes de un matadero de cerdos... y donde el «off» adquiere la función (a menudo) de contrapunto: «gracias a los experimentos se ha logrado prolongar los castigos sin que peligre la vida de los detenidos» (mientras las imágenes nos muestran la operación médica de un perro)..., o bien afloran conceptos como democracia, capitalismo, comunismo, anarquismo...

«...estoy en contra de quienes usan del cine como válvula de escape para sus dudas, sus miedos, sus frustraciones y su confusión...» (1975).

Esta etapa de experimentación, de búsqueda de nuevos lenguajes, había llegado como consecuencia del rechazo de sus filmes anteriores (realizados entre 1965 y 1969); filmes de «denuncia social» o bien que pretendían «transmitir un mensaje» y que caían fácilmente en planteamientos idealistas en los que se individualizaba un problema determinado para, mediante unos resortes de identificación con el personaje, generalizarlo a todos los hombres, sin llegar a evidenciar (totalmente) los condicionantes económico-políticos que configuran el

contexto que se pretende filmializar.

«Cincuenta y dos domingos» (1965) trata sobre unos maletillas a los que Francesco Rosi había utilizado en su «El monte de la verdad»; el distrito V barcelonés («Barrio Chino»), los problemas familiares, la miseria, serán los verdaderos intérpretes del filme «... quiero ser torero por mi familia, para que mi padre no tenga que descargarse tantos barcos...; trabajando, nunca consigue uno salir de la miseria; siempre nos están explotando». Es ese lumpen-proletariado del Saura de «Los golfos» o bien de «Mamma Roma», de Pasolini.

«D'un temps, d'un pais» (1966) es un reportaje sobre el Raimon de esos recitales-reivindicadores de la cultura catalana de los finales sesenta.

«Será tu tierra» (1966) y «Largo viaje hacia la ira» (1969) tienen una temática común: la emigración de ese campo español que ha dejado de ser (comparativamente) rentable al «capital», el cual dirige una mano de obra barata hacia las zonas con una mínima estructura industrializada donde favorecer un rápido desarrollo industrial. Los problemas de inserción en un contexto radicalmente diferente, de la vivienda..., sólo son reflejo de una realidad que, en el mejor de los casos (cuando los espectadores sean contextualmente análogos a los del filme), sólo es consumida y nunca cuestionada.

### «SOBREVIVIR EN MAUTHAUSEN»

«... es la primera película que realizo después de un espacio de cuatro años de reflexión sobre toda mi anterior obra marginada; cuatro años de inactividad en esta línea, en espera de la necesaria clarificación personal» (1976).

Con este testimonio sobre la barbarie nazi de los campos de concentración, y más concretamente del campo de Mauthausen («una fortaleza para sobrevivir mil años»), L. Soler emprendía esta última etapa, volviendo a los filmes-documento-social de sus inicios pero intentando dar una visión menos idealista de sus respectivos referentes.

Este tipo de filmes devienen (en un primer análisis) «televisivos», debido a la importancia que las entrevistas adquieren en el filme; entrevistas que son del todo necesarias, pues realizan una aproximación directa a la información buscada. Pero hay un factor que opera diferenciando muchos de estos filmes del típico «reportaje televisivo», que es su no-linealidad. La estructura de «sobrevivir...» está articulada en una serie de bloques y anotaciones filmicas convergentes donde el contexto (Segunda Guerra Mundial, el nazismo del III Reich...) estaba mínimamente referenciado para dar paso a la «información» sobre Mauthausen: preguntas del realizador-entrevistador a varios republicanos españoles que estuvieron en este campo (entrevistas que realizan en el trabajo, en el domicilio particular o en plena calle), extensa y fraccionada información (más generalizada) que nos facilita

otro de los sobrevivientes: Joan Pagés (en una secuencia: descentrado hacia la izquierda del encuadre, mientras a la derecha y más al fondo se van proyectando diapositivas del campo), constante utilización de fotos (muchas veces «dinamizadas» por el montaje), carteles que informan sobre el número de calorías que se recibían en el campo o mapa de Europa donde van apareciendo las localizaciones de los campos nazis, planos rodados hoy en día de lo que aún se conserva del campo (es importante señalar aquel en que mientras el «off» nos habla de la famosa escalera construida por republicanos españoles, que sube de la cantera al campo y donde eran obligados a su-

bir los concentracionarios con enormes piedras a la espalda..., la cámara nos hace subir varios peldaños para caer a continuación), portada y un texto de interior del libro «Los años rojos», de Mario Constante, mientras la voz en «off» del realizador lo va leyendo, el realizador-informador nos muestra e introduce en el Teatro Capsa, de Barcelona, donde el T. E. I. está representando «Terror y miserias del III Reich...», y la ya comentada proyección de las imágenes de la liberación del campo.

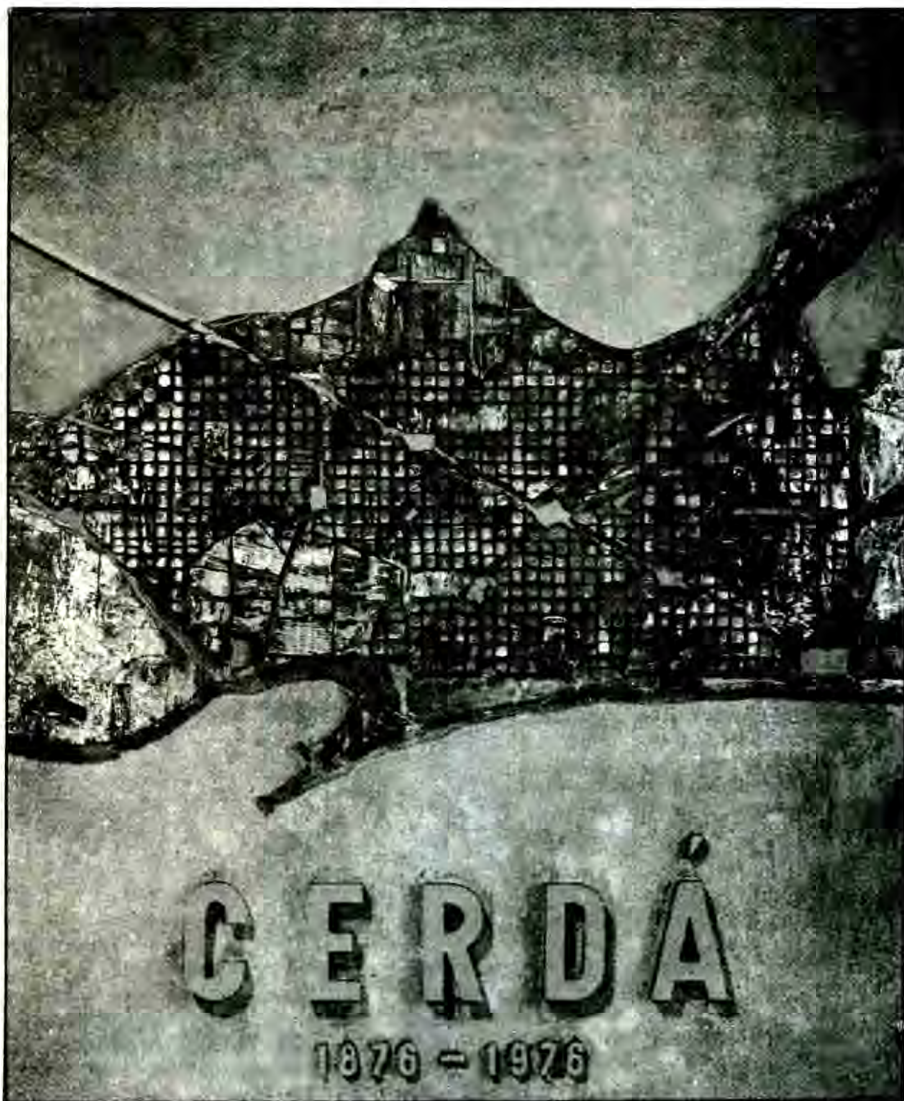
«Sobrevivir...» se proyectó por primera vez públicamente en Mauthausen el 5 de mayo de 1975, en el XXX aniversario de la liberación del campo.



«Sobrevivir en Mauthausen».

«Torera».





#### «TORERA»

La visión de esas «marginalidades» del mundo de los toros vuelve a ser la temática de uno de sus filmes. Si «52 domingos» eran unos maletillas, «Torera» refleja la manera de ser, las opiniones y la lucha por imponerse en ese mundo terriblemente machista del toreo de esa llamada Angela Hernández.

Hay que entender lo que significa en España esa **lucha** del hombre (inteligencia y bravura) con el toro (la fuerza animal, la naturaleza), lucha que acaba, la mayor de las veces, con el triunfo absoluto del primero, y también hay que tener en cuenta que el contexto social donde tiene lugar esa **lucha** viene configurado por unas características «machistas»; luego, hacer un filme sobre una mujer torero en el que se nos hace observadores de toda esa pesada preparación y entrenamiento físico que realiza (en contraposición a esos «divertidos» reportajes de las revistas de consumo sobre el mismo tema), resulta incómodo (y más por la «aridez» del filme) y medianamente fallido debido quizá a que no se ha explicitado los mecanismos y contexto particular en que se mueve ese mundo de los toros.

#### «SANTA MARIA DE IQUIQUE»

Realizado en 1975 (al igual que el anterior «corto») y partiendo única y exclusivamente, en cuanto a banda sonora, de la «Cantata» de igual título del músico y poeta chileno Luis Advis (cantada por los «Quilapayun»), Soler trabaja la banda de imagen partiendo de material fotográfico del Chile de la Unidad Popular y utilizando preferentemente el zoom como «dramatizador» de un relato narrado rítmicamente que nos informa de los hechos acaecidos a principios de siglo en la escuela Santa María (de Iquique) cuando una multitud de mineros que habían bajado de las montañas denunciaba (apoyada por los pequeños comerciantes y campesinos) la explotación a la que estaban sometidos.

La terrible represión viene filmatizada utilizando imágenes del golpe de Estado militar de ultraderecha del 11 de septiembre.

#### «CERDA»

Ildefonso Cerdá ha sido una de las grandes figuras de la cultura catalana, sistemáticamente atacado, deformado y maltratado por la burguesía local, que vio en él un peligro para sus ansias especulativas. Era un hom-

bre liberal, progresista, republicano federal e intransigente, cuyas posiciones ideológicas, contempladas hoy desde la distancia histórica, podrían definirse con las de un socialista utópico. Consecuente con su ideología, concibió un proyecto de ciudad democrática, para ser habitada por una sociedad igualitaria. El fracaso del «Plan Cerdá» para el ensanche de Barcelona ha sido la gran vergüenza de la burguesía local, la mejor prueba de su avaricia y de su cerrilismo» (1976).

Si «Sobrevivir en Mauthausen» hubiera podido ser un filme-lineal, «Cerdá», debido a la diversidad de informaciones a aportar al espectador para comprender globalmente la figura de ese polémico ingeniero de caminos, deviene un filme estructurado en una serie de grandes bloques: el contexto histórico de la primera mitad del siglo XIX (pugnas absolutistas-liberales), y el sociopolítico de esa Barcelona amurallada, cercada por dos fortines (el de la Ciudadela y el de Montjuich), con el mayor número de habitantes por hectárea de Europa y con mayor índice de defunciones que de nacimientos. La situación urbanística de esa Barcelona de hace más que un siglo, que hoy podemos comparar con el actual Distrito V..., la cámara recorre viviendas actuales, pasillos tortuosos y habitaciones imposibles, vemos a algunos de sus actuales ocupantes cómo nos cuentan su problemática particular.

Si en los primeros bloques predominan los grabados de la época: la información y análisis del «Plan del Ensanche» barcelonés se realiza (principalmente) sobre maquetas y dibujos.

El bloque en que se nos pretende mostrar el gran interés de Cerdá por la (creciente) velocidad, por la máquina de vapor..., es decir, por una fe ilimitada en el progreso industrial al servicio del hombre, es quizá el que más se resiente de esa «profesionalidad» de su realizador en cuanto a asalariado de ese «cine industrial» predominantemente **brillante** de imágenes y monótono. En contraposición la secuencia en que la cámara va recorriendo la casa de los Cerdá en Centellas (Barcelona), siguiendo las indicaciones de una muchacha que en la actualidad vive allí, tiene una sobriedad cinematográfica que contrasta con esa constante de L. Soler de trabajar mucho el montaje de los filmes, «dinamizando» las fotos, carteles, grabados...

Este filme se realizó para la exposición que sobre Cerdá y su obra se inauguró en Barcelona en marzo de 1976. Exposición que estaba auspiciada por el Colegio de Ingenieros de Caminos como reivindicación de un cuerpo que en sus inicios era de gran influencia progresista.

Para Lorenzo Soler, «Cerdá», es un punto importante dentro de su práctica cinematográfica dado que en él confluyen sus **prácticas marginales** en cuanto exposición-información de determinados problemas, hechos o situaciones, y sus filmes de ese cine de **encargo** preferentemente industrial.

JOSE M. SILES Y MARTI ROM