

Llums, càmera... història

L'estudi del passat
a través del cinema

Andreu Mayayo i Artal,
Joan Villarroya i Font (eds.)



Llums, càmera... història

Llums, càmera... història

L'estudi del passat
a través del cinema

Andreu Mayayo i Artal
Joan Villarroya i Font (eds.)



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Edicions

Col·lecció Centre
d'Estudis Històrics
Internacionals
(CEHI-UB)

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
comercial.edicions@ub.edu
edicions@ub.edu



ISBN: 978-84-1050-228-4

Data d'edició: 2025

Fotografia de la coberta: Fotograma de *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière a Lió*, Louis Lumière (1895).

Aquesta publicació forma part dels treballs desenvolupats dins del Grup de Recerca Consolidat – Centre d'Estudis Històrics Internacionals – Universitat de Barcelona (GREC-CEHI-UB), 2021 SGR 01079.

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



*A la Lola Harana Torrejón (1964-2025),
amiga, historiadora i coordinadora del CEHI-UB*

«Aquest guió entre dues dates sempre m'ha resultat inquietant. Aquest minúscul signe, aquesta ratlleta insignificant... se suposa que condensa tota una vida!

[...] Però és d'aquesta petita ratlla de la qual està feta la història, les històries, les vides...»

LOLA HARANA TORREJÓN, *La lleugeresa d'un guió*

Sumari

CATIFA VERMELLA

Presentació	13
Andreu Mayayo i Artal, Joan Villarroya i Font	

FILA ZERO

Ficció i realitat: el cinema com a eina de reescriptura històrica.....	21
Magí Crusells Valeta	

CARTELLERA

1. Els significats del Romanticisme a través de les pel·lícules de <i>Frankenstein, o el Prometeu modern</i>	95
Jordi Roca Vernet, Núria Miquel Magrinyà, Pep Rueda Sabala	
2. De la ciutat cremada a la ciutat dels Erasmus. Les identitats de Barcelona a través del cinema.....	117
Perla Dayana Massó Soler, Guillem Puig Vallverdú, José Manuel Rúa Fernández	
3. Impacte i recepció del cinema soviètic a l'Espanya del període d'entreguerres.....	135
Daniel Roig Sanz, Víctor Gavín Munté, David Cao Costoya	
4. Defensant la República i Catalunya a través del cinema. El Comissariat de Propaganda i Laya Films.....	159
Teresa Abelló Güell, Santiago Izquierdo Ballester, Carles Viñas Gràcia	
5. Una guerra de cinema: el discurs polític del feixisme italià sobre la Guerra Civil Espanyola en la producció audiovisual de l'Istituto Luce (1936-1939)	179
Paola Lo Cascio, Alberto Pellegrini, Joan Villarroya i Font	

6. El Valle de los Caídos a la pantalla	199
Oriol Dueñas Iturbe, Queralt Solé Barjau, Laia Gallego Vila	
7. Cinema per repensar les migracions durant l'auge econòmic dels anys seixanta	219
Giovanni C. Cattini, Carles Santacana Torres	
8. La modernització autoritària del franquisme a través dels transports. Carreteres i rails al <i>NO-DO</i> (1959-1973)	237
Ricard Rosich Argelich, Elías Álvarez Justo, Javier Tébar Hurtado	
9. <i>Majorca observed</i> : la recepció del cinema documental naturalista. De la mirada turística a la mobilització ecologista (1965-1973).....	261
Antoni Vives Riera, Gemma Torres Delgado, Carlota Vidal Sánchez	
10. Todo lo que siempre quiso saber sobre la censura de las películas de Woody Allen y nunca se atrevió a preguntar.....	283
Magí Crusells Valeta, Alejandro Acosta López, Gemma Caballer Albareda	
11. Pere Portabella: de la protesta a la proposta democràtica	309
Paola Lo Cascio, Andreu Mayayo i Artal, Òscar Monterde Mateo	
Bibliografia	329
Filmografia	351

CATIFA VERMELLA

Presentació

Andreu Mayayo i Artal
Joan Villarroya i Font

Catedràtics d'Història Contemporània i Món Actual
Universitat de Barcelona

Deborah Kerr i Cary Grant estan sols a la coberta del vaixell mirant-se amb desig sota un cel estrellat. Ell s'hi apropa amb ganes de besar-la i ella es fa enrere. S'agafen la mà i baixen per una escala. Ell va davant i, de sobte, ella, a qui no veiem la cara, retrocedeix un esglaó tot estirant-lo amb la mà esquerra cap amunt mentre s'aferra amb la dreta a la barana. Les seves cares estan fora de càmera, però tots sabem que s'estan besant, fins i tot amb passió, quan ell es queda amb el peu esquerra a l'aire i ella alça la mà per abraçar-lo. L'escena és de la pel·lícula *Tu i jo* (*An affair to remember*, Leo McCarey, 1957) i és un bon exemple d'el·lipse cinematogràfica.

Josep M. Caparrós ens allionava amb una altra escena similar, no pas romàntica, sinó bèl·lica, que es produeix a la coberta del cuirassat *Potemkin*. Dos homes s'estan barallant i un porta ulleres. El director, Serguei Eisenstein, acabarà l'escena amb la imatge de les ulleres penjades a la barana, amb la qual cosa ja sabem a qui han llançat per la borda. Caparrós, brillant crític de cinema, es va incorporar al Departament d'Història Contemporània el curs 1989-1990 i plegats vam entomar l'encàrrec del director del Departament, Josep Florit Capella, d'introduir el cinema a les classes pràctiques que s'impartien els dimecres, matí i tarda. D'aquí van sorgir els tres cursos de Cinema i Història Contemporània i la seva continuïtat com a assignatura a mans de Josep M. Caparrós.

El 25 d'octubre de 1989, en una data històrica i pocs dies abans d'una altra data històrica, l'obertura i el posterior enderrocament del mur de Berlín, començàvem les classes pràctiques amb la projecció de *La Marsellesa* (*La Marseillaise*, Jean Renoir, 1937-1938), una pel·lícula finançada per la Confederació General del Treball i les aportacions de milers de ciutadans, que reflectia la visió del front popular triomfant i desplaçava el focus d'atenció del palau al carrer, bo i donant el protagonisme a les classes subalternes. Fet i fet, el film relata la marxa dels voluntaris marsellesos cap a París i la presa de les Tulleries que va posar fi a la monarquia. Tot seguit, després d'una pausa, començàvem dues hores de debat sobre la pel·lícula i els documents que l'acompanyaven en el dossier de pràctiques. I a les quatre començàvem la sessió de tarda fins a les nou

de la nit. Les pràctiques es feien a l'aula 17 del soterrani de la torre B de l'edifici amb cúpules de l'antiga Facultat de Geografia i Història, amb un centenar de seients i un televisor de vint-i-cinc polzades instal·lat sobre un carretó de fusta d'un parell de metres amb rodes. Aleshores, una modernitat i un luxe. I les pràctiques sempre se'ns feien curtes.

Aquell primer curs vam projectar *La gran ilusió* (Jean Renoir, 1937), *Octubre* (Serguei Eisenstein, 1927), *La línia general* (Serguei Eisenstein, 1929), *Las uvas de la ira* (John Ford, 1940), *El tercer hombre* (Carol Reed, 1949), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Viva l'Italia!* (Roberto Rossellini, 1960), *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Lejos del mundanal ruido* (John Schlesinger, 1967), *La tierra de la gran promesa* (Andrezj Wajda, 1974), *La victoire en chantant* (Jean-Jacques Annaud, 1976), *Retablo de la Guerra Civil Española* (Basilio Martín Patino, 1980), *La plaça del Diamant* (Francesc Betriu, 1982), *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Un mundo aparte* (Chris Menges, 1988), *Cinegiornale* (Istituto Luce) i *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1936). Les dues darreres sessions es van celebrar al Saló de Graus de la Facultat de Pedagogia per poder visionar les pel·lícules en format de 16 mm. Tota una proposta agosarada i un bon enrenou logístic, que va ser subratllat pel director del Departament en la presentació del segon volum de pràctiques de Cinema i Història Contemporània: «Sólo la dedicación, la ilusión y la capacidad de los doctores J. Villarroja, J. M. Caparrós y A. Mayayo explican el éxito del invento». Nota: aleshores, no com ara, la preeminència la tenien els cognoms i el nom tot sovint s'indicava amb la primera lletra seguida d'un punt.

El curs 1990-1991 vam introduir noves pel·lícules: *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926; la versió de Giorgio Moroder, de 1984, amb la banda sonora de Queen), *Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957), *¿Telefono rojo? Volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1963), *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963), *El hombre de mármol* (Andrezj Wajda, 1977), *La balada de Gregorio Cortez* (Robert M. Young, 1982) i *Enemigos del Estado* (Eva Kolouchová, 1983). I dos documentals de clara modernitat (aleshores i ara) del mateix any 1990, que introduïen dos temes nous com són la música popular i el medi ambient: *Bruce Springsteen concert*, acompanyat en el dossier d'un article d'Alessandro Portelli, «Bruce Springsteen: workin class hero?» (traduït al català l'any 1988), on subratllava el lligam de l'artista amb la tradició musical de Woody Guthrie i Pete Seeger i el convertia en un símbol de la cultura obrera; i *Marea negra (Exxon Valdez)* (Michael Tobias i Peter Pilafian), acompanyat de la traducció al castellà de l'article de Francis Fukuyama «¿El fin de la historia?» (1989), que donava per tancada l'alternativa al neoliberalisme.

El curs 1991-1992 vam seguir introduint noves pel·lícules: *Nosotros los niños prodigio* (Kurt Hoffmann, 1958), *El gatopardo* (Luchino Visconti, 1962), *La marquesa de O* (Eric Rohmer, 1976) i *Sorgo rojo* (Zhang Yimou, 1987). I també el documental gravat per a la televisió *Savagery and the american indian* (Ken Kirby, 1991). Un cop més, incorporant noves perspectives històriques sobre la memòria, les continuïtats i ruptures, el gènere, els pagesos entre la supervivència i la revolta, i el racisme (també contra els afroamericans) com a pecat original en la formació dels EUA.

Les classes pràctiques de Cinema i Història Contemporània, l'edició per part del Centre d'Investigacions Film-Història, creat per Josep M. Caparrós l'any 1983, de la revista acadèmica *Film-Història* —en paper del 1991 al 2000 i, posteriorment, digital fins ara—, la introducció progressiva a les aules de les pantalles i els canons de projecció, i l'augment de l'oferta de pel·lícules i films en format vídeo i, més endavant, en formats digitals, van facilitar la utilització del cinema com un recurs docent habitual, sobretot a partir de l'accés a la xarxa d'internet i a plataformes com Youtube.

Tot amb tot, aquests darrers anys hem detectat un problema en les formades d'alumnes joves respecte a la pèrdua de llenguatge cinematogràfic, amb una alfabetització feble per la manca de cultura fílmica. Són consumidors de sèries, videojocs o videoclips, però no de pel·lícules, sobre les quals tot sovint actuen accelerant el pas dels fotogrames, endavant i endarrere, a la recerca d'algunes escenes, la qual cosa condueix al bandejament de la proposta del director. En aquest sentit, caldria afegir ben aviat a les assignatures de formació bàsica de l'ensenyament d'Història la cinematografia, tal com es fa amb l'epigrafia i la numismàtica. Cal ensenyar-los a veure cinema i, tot seguit, fornir-los una cultura cinematogràfica bàsica per a la seva utilització, didàctica i de recerca, en la construcció historiogràfica. Pensar històricament, com deia el mestre Pierre Vilar, ja no es pot fer, hores d'ara, sense el cinema.

Aquesta ha estat la raó principal del llibre que teniu davant dels vostres ulls i la tasca conjunta de l'ampli nombre d'investigadores i investigadors del Grup de Recerca Consolidat del Centre d'Estudis Històrics Internacionals de la Universitat de Barcelona (GREC-CEHI-UB), finançat en la convocatòria SGR-cat 2021 (SGRC 01079). L'objectiu era editar una monografia sobre el cinema com a font historiogràfica a partir de diversos capítols elaborats per grups de tres persones. Al costat d'aquesta dinàmica de treball interna de cada grup, vam creure convenient fer una activitat conjunta per exposar les recerques fetes i discutir-les entre tots els membres dels grups per suggerir canvis i afegir noves visions.

El 21 de juny de 2023, en sessions de matí i tarda, vam fer una jornada de treball prèvia a la redacció final dels capítols previstos. La reunió es va enriquir

amb una exposició inicial del professor Magí Crusells sobre el cinema com a font històrica, així com amb els recursos que el laboratori del Centre d'Investigacions Film-Història, vinculat a la Secció d'Història Contemporània i Món Actual, va posar a disposició dels grups de recerca per a l'elaboració del marc teòric i la recerca de fons: tutories, bibliografia i materials filmics. La jornada de treball va acabar amb una activitat formativa titulada «Neus Català (1915-2019): història, literatura i cinema», en què van participar l'escriptora Carme Martí, autora de la novel·la *Un cel de plom*, i el director de cinema Miquel Romans, autor de la pel·lícula homònima, que tot just s'havia estrenat als cinemes comercials.

La cartellera que es presenta en aquest llibre abraça des dels inicis de la contemporaneïtat, a cavall del set-cents i el vuit-cents, fins al món actual, ben entrat el nou mil·lenni, i ens aproxima als debats i nusos centrals de la historiografia catalana i espanyola maridant documentals i ficció. Donem un cop d'ull als capítols, tal com fèiem els més grans quan érem petits amb els fotogrames penjats a les parets o els vidres dels cinemes.

El trident historiogràfic del segle XIX, format per Núria Miquel, Jordi Roca i Pep Rueda, ens il·lumina el pas de la Il·lustració al Romanticisme, amb el rerefons de les revolucions liberals, a través del mite, i les successives reinterpretacions, de Frankenstein. La raó produeix monstres i Frankenstein n'és un exemple paradigmàtic.

Perla Massó Soler és una doctoranda que estudia els imaginaris col·lectius de les ciutats europees i americanes. Acompanyada dels cinèfils José Manuel Rúa i Guillem Puig, ens ofereixen una biografia fílmica de la ciutat de Barcelona al llarg del segle XX. De la ciutat cremada a la ciutat dels Erasmus, passant per la dels barcelonins procedents de la migració de la resta d'Espanya dels anys cinquanta i seixanta. Parlen d'una identitat en construcció, diversa, plural i, sobretot, no exclouent.

El professor d'Història i Cinema Daniel Roig, ben acompanyat de Victor Gavín i David Cao, ens ofereix una panoràmica, gairebé enciclopèdica, de la recepció als anys vint i trenta del segle passat del cinema soviètic i el seu impacte a les ciutats de Madrid i Barcelona, amb una atenció especial als anys de gestació del front popular i a l'esclat de la Guerra Civil i de la revolució social.

Teresa Abelló, Santiago Izquierdo i Carles Viñas posen el focus en l'ús publicitari i propagandístic del cinema al servei de la defensa de la República i de Catalunya, amenaçades pel cop d'estat del juliol de 1936. En aquest sentit, analitzen la creació i el funcionament del Comissariat de Propaganda i, de manera particular, la tasca de la productora cinematogràfica Laya Films, que inclou un centenar llarg de pel·lícules i un altre centenar de documentals en català, castellà, francès i anglès.

Joan Villarroja, un dels principals historiadors de la Guerra Civil Espanyola, intenta fer-hi una nova aproximació, amb la col·laboració de Paola Lo Cascio i Alberto Pellegrini, a partir dels documentals produïts per l'Istituto Luce, creat l'any 1925 per iniciativa del mateix *Duce* com un instrument de propaganda adreçat principalment als sectors populars italians. La recerca posa en relleu que el seu objectiu era més propagandístic que no pas informatiu, per a un consum intern, i destaca el progressiu procés d'italianització del conflicte bèl·lic, tot subratllant la preponderància i l'eficàcia de la intervenció militar italiana.

Les historiadores i l'historiador del projecte HISTOFOR, Queralt Solé, Laia Gallego i Oriol Dueñas, aprofiten l'avinentesa de la seva recerca sobre el Valle de los Caídos per analitzar-lo a través de les fonts audiovisuals, ja siguin documentals o bé pel·lícules de ficció, així com per estudiar l'ús de les mateixes imatges amb elocucions diferents a l'època de la dictadura i a partir de la recuperació de les llibertats democràtiques. Un espòiler: la tomba funerària del dictador no té el protagonisme esperat al *NO-DO*, el documental propagandístic i de projecció obligatòria als cinemes fins l'any 1976.

Carles Santacana i Giovanni Cattini aprofiten el cinema per tornar a repensar l'onada migratòria extraordinària dels anys seixanta del segle passat i, a més a més, ho fan amb una història comparada entre Itàlia i Espanya i, molt especialment, entre les àrees metropolitanes de Milà i Barcelona. Així doncs, veiem que la pel·lícula *La piel quemada* (1967) de Josep Maria Forn o els documentals de Llorenç Soler no tenen res a envejar al film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de l'insigne director Luchino Visconti.

Ricard Rosich és un doctorand i cinèfil interessat en els imaginaris col·lectius sobre rodes, sobretot de l'automòbil, Elías Álvarez és un professor d'Història Econòmica interessat en els rails del ferrocarril i Javier Tébar és un dels millors especialistes de la dictadura franquista. Tots plegats ens ofereixen una visió de la modernització autoritària del franquisme a través dels transports i a partir de la seva projecció en els documentals del *NO-DO* del 1959 al 1973. Ras i curt: una aposta per una mobilitat automobilística privada, en detriment d'uns ferrocarrils públics amb una marxa lenta en la seva transformació del vapor a l'electricitat.

Antoni Vives, Gemma Torres i Carlota Vidal destaquen l'impacte del documental *Majorca observed* (1970), produït per la BBC, en el naixement del moviment ecologista a l'illa. També subratllen el pas d'una mirada turística i simbòlica del paradís perdut, deutora dels articles que amb el mateix títol publicà uns anys abans l'escriptor Robert Graves, resident a Mallorca, a l'organització i mobilització de l'influent moviment ecologista per desempallegar-se

d'aquesta concepció subalterna i protagonitzar el gran debat polític al voltant de la idea de progrés —de creixement econòmic—, respectuosa amb la preservació dels espais naturals.

Amb un títol de la cinematografia de Woody Allen, Magí Crusells, Alejandro Acosta i Gemma Caballer fan una exhaustiva recerca sobre el funcionament de la censura cinematogràfica en la darrereria del franquisme a partir dels informes guardats per l'empresa CB Films, distribuïdora de les pel·lícules del guionista i director novaiorquè. *Bananas* (1971) va haver d'esperar tres anys per obtenir el permís d'exhibició. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972) no va ser autoritzada fins després de les eleccions del 15 de juny de 1977. Abans s'havien pogut veure, amb retard, *El dormilón* (1973) i *La última noche de Boris Grushenko* (1974).

En la darrera sessió, a trenc d'alba del segle XXI, Paola Lo Cascio, Andreu Mayayo i Òscar Monterde analitzen la transició a la democràcia a Espanya després de la mort de Franco i la impugnació del sistema quaranta anys més tard a partir de la mirada inquieta i compromesa del director Pere Portabella, el *gentleman* avantguardista, en la realització dels dos *Informes generals* (1976 i 2016). Andreu Mayayo podria haver sortit en les manifestacions de l'1 i el 8 de febrer de 1976 —de fet, ho va fer, amb el mateix contingut i el mateix format, una setmana abans a Valls— i Òscar Monterde surt en el minut dinou del documental de 2016. Història de dos presents amanida amb la ciència política de La Sapienza.

Arribats al *the end*, toca encendre els llums i tornar a casa a escriure la crítica, com va fer tota la seva vida Josep M. Caparrós. Esperem la seva benevolència i la seva benedicció des del cel, que es va guanyar amb escriu una persona bondadosa, marcada pel dia d'avui, 28 de desembre, dia dels Sants Innocents i vuitanta-unè aniversari del seu naixement, en què posem punt i final a aquesta sessió contínua extraordinària i historiogràficament estimulante. Perquè, amic Caparrós, ja que hem començat amb el·lipsis cinematogràfiques marineres, no sabem si hem triomfat, però sí que estem segurs que *E la nave va...*

Barcelona (Badalona / Montblanc),
28 de desembre de 2025

FILA ZERO

Ficció i realitat: el cinema com a eina de reescriptura històrica

Magí Crusells Valeta

Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona

«Una imatge val més que mil paraules.»

Jim Garrison, interpretat per Kevin Costner,
a *JFK. Caso abierto* (Oliver Stone, 1991)

INTRODUCCIÓ

La popular frase «una imatge val més que mil paraules» que he utilitzat en l'encapçalament, procedent de la pel·lícula *JFK* (Oliver Stone, 1991), és una exageració desmesurada. Es tracta d'una llicència per cridar l'atenció del lector i perquè continuï llegint si desitja saber la meva opinió.

Una imatge per si sola no significa res si no es complementa amb una història, per molt breu que sigui. L'historiador Andreu Mayayo indica que «una imatge no explica res, en els millors dels casos enlluerna, sedueix o repugna».¹ En aquest sentit, crec que una fotografia, i per extensió també una pel·lícula, pot sensibilitzar encara que no ho vulgui, perquè no depèn solament de la voluntat de qui la fa, sinó de qui l'observa. De fet, quan escoltem la cèlebre frase en el film d'Oliver Stone *JFK* és després de visionar la pel·lícula muda de 8 mm rodada per Abraham Zapruder —el propietari d'unes botigues de roba de Dallas— i, a continuació, el fiscal Jim Garrison ofereix un discurs contra la teoria oficial que presentava Lee Harvey Oswald com l'únic responsable de l'assassinat del president John F. Kennedy. El parlament està dirigit al jurat que ha de determinar si l'empresari Clay Shaw està implicat en el magnicidi. Aquí sí que podem afirmar amb rotunditat que una pel·lícula, el film de 8 mm, va de bracet d'una història.² En aquest sentit, el cinema utilitza les emocions que arriben al cor i després a la ment humana.

¹ CAPARRÓS, Josep Maria, i MAYAYO, Andreu. 2008. «El cinema és una eina vàlida per aprendre història». *Sàpiens*, 64, febrer, pàg. 12.

² El fragment de la pel·lícula d'Oliver Stone està disponible a www.youtube.com/watch?v=9q-n-ejgtoY [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Cap pel·lícula té la missió de canviar la societat. De fet, cap manifestació artística ho ha fet de forma radical. Per posar un exemple, el cèlebre quadre *Guernica*, pintat per Pablo Picasso la primavera de 1937, no va canviar el transcurs de la Guerra Civil Espanyola. Les conseqüències més significatives van donar-se en l'àmbit artístic, social i polític perquè l'obra va ser un mitjà de protesta; de consciència social, com a símbol del patiment humà causat per la guerra, i perquè es va associar a moviments contra la violència i l'opressió. Però en cap cas els bombardejos indiscriminats contra la població civil es van aturar, ni la Legió Còndor, la unitat aèria de l'Alemanya nazi, va deixar de prestar ajuda a l'Espanya franquista.



Figura 1. Reproducció del *Guernica* de Picasso al Pavelló de la República, a l'espai original que havia ocupat durant l'Exposició Universal de París de 1937.

Font: CEHI-UB.

El present capítol està centrat en les relacions entre història i cinema i convida a explorar com les representacions cinematogràfiques poden ajudar a la nostra comprensió del passat, el present i el futur. La història es refereix a l'estudi i la interpretació d'esdeveniments passats, mentre que el cinema és un mitjà artístic que utilitza imatges en moviment per explicar històries.

Un cineasta i un historiador són com dues persones que caminen al mateix ritme pel mateix carrer però en sentits contraris: l'un comença a caminar per l'inici de la via i l'altre, pel final. Això vol dir que en un moment determinat acabaran coincidint. En principi, un historiador ha de contar la veritat tan objectivament com sigui possible, encara que sembli inversemblant; mentre que un cineasta d'una pel·lícula de ficció haurà d'explicar una història imaginària

que sembli versemblant. Així mateix, com que utilitzen llenguatges diferents, un film produeix retrats més superficials però instantanis; en canvi, un llibre d'història proporciona una gran quantitat d'informació valuosa que és impossible de condensar en una obra cinematogràfica. En definitiva, són obres diferents, però poden ser complementàries.

EL CINEMA CLÀSSIC HA MORT. VISCA EL NOU CINEMA!

Friedrich Nietzsche va afirmar de forma contundent el 1882 que «Déu ha mort: tanmateix, tal com és l'espècie dels homes, potser durant mil·lennis encara hi haurà cavernes en què hom mostri la seva ombra».³ Actualment, és obvi que la religió ja no és el que havia estat, en particular la cristiana, però la seva presència segueix vigent. El mateix es podia dir de l'anomenat *setè art*. El cinema clàssic, com un espectacle visual que solament es podia veure en una pantalla gran d'una sala cinematogràfica, ha mort. Quan un servidor era petit, anava amb la seva mare a missa els dissabtes a la tarda i al cinema els diumenges a la tarda. Penso retrospectivament i observo que els rituals de la religió cristiana i el cinema tenen una certa similitud.

PREPARACIÓ

Missa

- Fer una reflexió espiritual per a la celebració
- Vestir-se amb roba respectuosa per a l'ocasió

Cinema

- Escollir la pel·lícula que es vol visionar; actualment es poden reservar o comprar les entrades amb antelació
- Escollir una roba còmoda, que pot ser informal

ARRIBADA

Missa

- Arribar amb temps per ocupar un lloc adient abans que comenci la cerimònia
- Fer el senyal de la creu
- A vegades, agafar algun element imprès, com, per exemple, el llibre dels cants o el full dominical

Cinema

- Arribar amb temps per ocupar un lloc adient abans que comenci la projecció, si la sessió no és numerada
- Recollir les entrades i comprar menjar i begudes
- A vegades, agafar algun element imprès, com, per exemple, un full publicitari o una revista

(Continua a la pàgina següent.)

3 NIETZSCHE, Friederich. 1984. *La gaia ciència*. Barcelona: Laia, pàg. 181.

DURANT	
Missa	Cinema
– Parts: salutació, acte penitencial, lectures, homília, credo i pregàries dels fidels, ofertori, pregària eucarística, comunió, oració final i acomiadament. Tot això es pot resumir en litúrgia de la paraula, de l'eucaristia i de l'acomiadament.	– Parts (poden variar lleugerament, però en general inclouen els elements següents): títols de crèdit inicials, introducció, desenvolupament o nus, clímax, desenllaç o resolució i crèdits finals
DESPRÉS	
Missa	Cinema
– Fer una reflexió interna, si vas sol, o comentar alguna part de la cerimònia —alguna lectura, la homília, etc.— amb els acompanyants	– Fer una reflexió interna, si vas sol, o comentar algun aspecte del film —la trama, les interpretacions— amb els acompanyants

Font: elaboració de l'autor.

Seguint amb el paralelisme entre la religió cristiana i el cinema, si Jesucrist va morir i després va ressuscitar, amb el setè art passa el mateix. S'ha anunciat diverses vegades la mort del cinema: primer amb l'aparició de la televisió, després amb la instauració del vídeo domèstic, i des de fa uns anys amb la implantació de les plataformes digitals, que permeten visionar un film de manera més íntima i en qualsevol indret gràcies al telèfons mòbils. El que seria correcte dir és que avui dia es visionen pel·lícules i sèries de forma molt diferent a com ho feien els nostres avantpassats i com ho feiem en la nostra infància les persones que tenim més de cinquanta anys. Actualment és impensable que una pel·lícula pugui estar quasi dos anys projectant-se de forma ininterrompuda en la mateixa sala. Aquest fou el cas de *West Side Story (Amor sin barreras)* (*West Side Story*, Robert Wise i Jerome Robbins, 1961), estrenada a l'Aribau Cinema de Barcelona el 7 de desembre de 1962 i que es va projectar a la mateixa sala fins al 8 d'octubre de 1964. Això representa 672 dies! L'empresa distribuïdora de la pel·lícula i la sala cinematogràfica on es va exhibir van voler mostrar la seva gran satisfacció per aquest gran èxit publicant l'anunci següent a l'edició del 8 d'octubre de 1964 de *La Vanguardia Española*:

22 meses en cartel... Casi un millón de espectadores... y hoy, por la tarde, última proyección en Aribau Cinema de West Side Story.

CB Films y Empresa Balaña al retirar de cartel, por inaplazables compromisos de contratación, de esta excepcional película, quieren expresar su más sincero agradecimiento al público, prensa y radio de Barcelona, sin cuyo constante apoyo y entusiasmo hubiera sido imposible alcanzar este triunfo sin precedentes en los anales del espectáculo en España.

¡A todos, gracias!



Figura 2. Façana de l'Aribau Cinema de Barcelona, on es va projectar *West Side Story (Amor sin barreras)* de forma ininterrompuda durant quasi dos anys.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

La disminució de sales cinematogràfiques i de pantalles en la darrera dècada és evident:

Any	Sales cinematogràfiques	Pantalles
2013	171	798
2014	158	756
2015	146	729
2016	137	682
2017	138	687
2018	137	676
2019	135	673
2020	137	664
2021	132	654
2022	138	674
2023	134	642

Font: ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals. Observatori empreses culturals: Oferta. Espectacles als teatres de Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2024.⁴

⁴ <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiZGIyMmI1YzktYWM3NyooNThiLThiMjYtYWVmNDgxMzlkNTQoIiwidCI6IjNiOTQyNzRjLWQzMGUtNDNiYyo4YzAzLWZmNzI1MzY3NmZlYiYsImMiOiJh9> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Així mateix, el nombre d'espectadors als cinemes a Catalunya també ha disminuït:

Any	Espectadors
2013	16.296.702
2014	17.540.570
2015	18.984.036
2016	19.354.196
2017	19.349.464
2018	18.705.023
2019	19.268.873
2020	4.982.077
2021	8.136.343
2022	11.352.862
2023	13.823.683

Font: ICEC - Institut Català de les Empreses Culturals. Observatori empreses culturals: Oferta. Espectacles als teatres de Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2024.⁵

El 2020 la COVID-19 va provocar una davallada tan gran del nombre de persones que anaven a les sales de cinema, que encara no ha recuperat les xifres d'espectadors anteriors a la pandèmia.

La pandèmia del 2020 va tenir un gran impacte en els hàbits de vida de les persones. En aquest sentit i per raons òbvies, el nombre d'espectadors a les sales cinematogràfiques va baixar, primer perquè van estar tancades i després per la limitació d'aforaments a fi de mantenir unes distàncies i, finalment, per la por a contagiar-se. Això provocà que les persones consumissin directament el cinema a casa seva a través de les plataformes digitals. Aquestes han augmentat. Segons la Comissió Nacional dels Mercats i la Competència, un organisme públic del govern espanyol, la tardor del 2024 el 61,9% de les llars espanyoles amb accés a Internet estaven subscrietes a un servei com Netflix, Amazon Prime Video, Movistar Plus+, HBO Max o Disney Plus. Si es comparen les xifres entre els anys 2023 i 2024, s'ha produït un increment del 3,8% respecte a l'any anterior.⁶

El 2024 van tancar a Barcelona dues sales de cinema emblemàtiques, confirmant el degoteig de sales tancades. El Comèdia va abaixar les persianes el

⁵ *Ibidem*.

⁶ www.cnmec.es/panel-hogares-consumo-audiovisual-20241031 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

14 de gener de 2024, després de més de seixanta-quatre anys d'activitat. El 5 de març de 2024 van clausurar les portes els Boliche Cinemes, que les havien obert com a cinema del 1998 al 2008 i les van reobrir el 17 de maig de 2013. Alfons Mas, propietari d'aquesta sala, comenta:

Un cinema d'autor com el Boliche no ho puc mantenir. Amb la Covid-19 hi ha hagut una sèrie de canvis d'hàbits que no tenen un retorn. La gran majoria de la gent s'ha acostumat a les plataformes digitals. Per altra banda, el jovent no està pel cinema. Soc un apassionat del cinema i ho tenia obert com una activitat romàntica, però no era rendible i tot té un límit. El futur del cinema crec que és com a esdeveniment immersiu, però per a això cal una bona inversió econòmica, de la qual no dispo. Vaig estar sis mesos negociant amb empresaris del sector cultural per donar-li una nova vida, però no hi ha hagut sort⁷



Figura 3. Alfons Mas (a la dreta), propietari dels Boliche Cinemes, amb l'autor del text el 3 de març de 2024, dos dies abans del tancament de la sala.

Font: autor.

Actualment el cinema és un art interactiu i multimèdia. Segons Adolfo Blanco —fundador i conseller delegat de la productora i distribuïdora A Contracorriente Films—, serà quasi impossible arribar als nivells pre-pandèmia d'assistència a una sala de cinema convencional i les raons d'aquesta davallada poden ser dues:

[...] la menor capacitat adquisitiva producte de la inflació, i que les persones han perdut el costum d'anar a una sala cinematogràfica i es queden a casa veient sèries o pel·lícules en plataformes, però això no hauria de ser motiu de tristesa, ja que les plataformes estan contribuint a crear afició al cinema. Per tant, benvingudes siguin. La pandèmia de la Covid-19 ens va obligar a reinventar-nos i el desembre

⁷ Entrevista personal feta a Alfons Mas per l'autor d'aquest capítol el 20 d'octubre de 2024.

de 2020 vam llançar una plataforma de pagament per poder veure cinema *online*. Ara fa un temps que organitzem col·loquis amb experts que a vegades són a la sala i altres són via *streaming*. Per altra banda, des de fa un temps dediquem amb èxit la sessió matinal del diumenge a projectar òperes i ballets dels escenaris més prestigiosos del món amb la comoditat d'una bona butaca de cinema, una gran pantalla i un so envoltant. Els diumenges en una de les altres sales oferim la «sessió teta». En les sessions convencionals no tothom és tolerant als plors dels nadons i en alguna ocasió s'ha generat una discussió durant la projecció. Quan passa, els primers que ho pateixen són els pares, que abandonen la sala i es perden la resta de la pel·lícula. En la «sessió teta» els pares poden estar, a un preu reduït, al costat del seu fill petit, amb una llum tènue i un so més baix, i està permesa l'entrada i sortida de la sala.⁸

El 15 de desembre de 2024 es va celebrar la primera projecció nudista en un cinema a les sales Girona de Barcelona, Embajadores de Madrid i Lys de València. El film seleccionat va ser *Tú no eres yo*, obra d'intriga codirigida per María Crespo i Moisés Romera el 2023. Aquesta sessió va ser exclusiva per a socis d'entitats naturistes o simpatitzants d'alguna entitat. La sessió barcelonina va estar impulsada pel Club Català de Nudisme i les normes eren: calia portar un pareo o una tovallola per seure; estava prohibit fer fotografies o gravacions durant la sessió, excepte les persones autoritzades per l'associació; només es podia estar nu dins de la sala de projecció, no pas als altres espais comuns del cinema; calia respectar l'ambient nudista i els altres assistents en tot moment.⁹

En les quasi tres dècades que fa que soc docent, he comprovat el canvi d'hàbits que s'ha produït entre els meus alumnes. A finals del segle xx, si una persona no volia assistir a una sala cinematogràfica i desitjava veure una pel·lícula que encara s'estava projectant al cinema, la podia adquirir de forma il·legal en DVD a través de la venda ambulante que hi havia en diferents espais de les poblacions. El programa en xarxa eMule, del 2002, va revolucionar aquest sistema perquè permetia descarregar els films de forma gratuïta i al marge del mercat legal. Després van venir altres programes, com, per exemple, uTorrent el 2005. Precisament aquell any va néixer YouTube, una plataforma dedicada a compartir continguts audiovisuals que representà una nova revolució. A causa dels drets d'autor, molts dels vídeos són retirats o estan disponibles durant un breu espai de temps. Per aquesta raó, alguns usuaris opten per distorsionar

8 Entrevista telefònica feta a Adolfo Blanco per l'autor d'aquest capítol el 2 de setembre de 2024.

9 <https://naturisme.cat/event/sessio-cinema-al-natural-diumenge-15-desembre-24/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

el material, per exemple, amb marques d'aigua, amb l'objectiu de passar més inadvertits.

El declivi de les humanitats és cada vegada més evident en el món de l'educació secundària i postobligatòria. Per exemple, els alumnes de segon de batxillerat no tindran cap lectura obligatòria en català i castellà en la selectivitat de juny de 2025. En el cas d'història, en l'exercici sobre una font històrica s'ha eliminat indicar si és primària o secundària. I això solament en són algunes mostres. Com a docent universitari, he pogut comprovar, des de la pandèmia del 2020, les conseqüències d'aquest declivi: en la cal·ligrafia, en les faltes d'ortografia, en la capacitat de raonar i argumentar... La majoria dels alumnes consumeixen la informació de manera ràpida i sense entrar a analitzar-la en profunditat. Això implica una pèrdua progressiva de la capacitat de reflexió, mentre que les humanitats, per definició, requereixen una mirada pausada i reflexiva, que necessita temps i constància. És tasca del docent introduir canvis en la forma de treballar per fer atractiva la pròpia matèria, perquè les classes magistrals d'una hora o més, xerrant sense cap suport, estan caducades. Hem d'utilitzar eines complementàries o aplicacions addicionals per fer suggeridor i atraient el nostre discurs. Entre aquestes hi ha el cinema.

A principis de la dècada dels vuitanta del segle xx es va estendre la comercialització de les primeres computadores que permetien el consum dels continguts visuals a través d'una pantalla d'ordinador. En l'actualitat, per visionar material audiovisual la joventut utilitza els telèfons mòbils i les tauletes tàctils perquè ho troben més còmode, ja que estan acostumats a la immediatesa i la rapidesa i hi dediquen un temps determinat, fugint dels formats llargs. Conscients d'això, algunes distribuïdores i productores instal·len algunes obres filmiques en fragments a TikTok, una aplicació per a dispositius mòbils. Aquest és el cas de la versió en castellà de *La núvia cadàver* (*Corpse Bride*, Tim Burton i Mike Johnson, 2005).¹⁰ De forma intel·ligent, TikTok és des de l'any 2019 un

¹⁰ Aquesta pel·lícula es troba disponible en catorze fragments [darrera consulta: 10 de gener de 2025]:

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7291753468820212998?_r=1&_t=8pL93g9khkn&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7291777314470284550?_r=1&_t=8pL97Yf8ibg&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7291856284712832262?_r=1&_t=8pL99u5zwP3&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7291883331308801285?_r=1&_t=8pL9BZybWbo&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7292083588235840773?_r=1&_t=8pL9D25j17B&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7292242932969622789?_r=1&_t=8pL9DfLQR4r&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/729262585059855898i?_r=1&_t=8pL9D2ToiVk&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7292633398349270277?_r=1&_t=8pL9EcDD5l9&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7292995643042286854?_r=1&_t=8pL9GnoeXd&link_tag=1

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7293180187913522438?_r=1&_t=8pL9HyZwOfp&link_tag=1

soci destacat del Festival Internacional de Sant Sebastià, els usuaris de la plataforma digital es poden connectar amb un centre d'informació en exclusiva i és patrocinador del Festival de Canes.

Després d'aquesta reflexió explicativa sobre el paper (o els papers) del cinema als segles xx i xxi, a continuació s'exposarà una petita mostra de l'ampli ventall de possibilitats existents a l'hora de treballar les relacions entre el cinema i la història, des dels canvis de noms de les sales cinematogràfiques amb el pas del temps i la censura com a arma política, fins a les referències cinematogràfiques a esdeveniments polítics i socials de plena actualitat, passant per l'impacte del cinema a escala local. Aquest escrit finalitzarà amb el reconeixement de la trajectòria del mestre Josep Maria Caparrós i un breu repàs de la producció historiogràfica del Centre d'Investigacions Film-Història, abans de tancar amb una proposta didàctica per treballar el cinema com a font històrica a partir de les premisses desenvolupades pel mateix Josep Maria Caparrós.

EL CANVI DE NOMS DE LES SALES CINEMATOGRAFÍQUES BARCELONINES ENTRE 1936 I 1975

Primer amb l'esclat de la revolta militar i després amb l'inici de la Guerra Civil, a Catalunya els anarcosindicalistes es van apropiat de totes les sales cinematogràfiques. A Barcelona solament tres es van batejar amb noms que retien homenatge a líders republicans: Ascaso, Durruti —tos dos morts durant els primers mesos del conflicte— i Francisco Ferrer —en memòria de Ferrer i Guàrdia, afusellat a Barcelona el 1909, poc després de la Setmana Tràgica—. En canvi, una vegada finalitzat el conflicte i amb la implantació de la dictadura del general Francisco Franco, els noms de diversos cinemes van canviar perquè tenien connotacions revolucionàries o contenien paraules que no eren específicament espanyoles. Primer va ser per iniciativa dels nous propietaris i, a continuació, a partir d'una circular del governador civil de la província, Wenceslao González Oliveros, del 6 de setembre de 1939, que prohibia la llengua catalana en tots els àmbits.

Durant la Guerra Civil Espanyola, la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, amb seu a Salamanca, va distribuir una imatge de Francisco Fran-

www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7293731346969595142?_r=1&_t=8pL9KWOLJUu&link_tag=1
www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7293737473602030854?_r=1&_t=8pL9LXKzBKb&link_tag=1
www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7293749189819845894?_r=1&_t=8pL9LxlhjtZ&link_tag=1
www.tiktok.com/@carlosbocanegra22/video/7293937744353578246?_r=1&_t=8pL9NwTDSgT&link_tag=1

co, obra del reconegut fotògraf Jalón Ángel —el seu nom real era Ángel Hilario García de Jalón Hueto—, per a la seva projecció en les sales de cinema. Tots els assistents dempeus havien de cantar el *Cara al Sol*, l'himne de la Falange, fent la salutació feixista. Aquesta pràctica es va estendre durant els primers anys de la postguerra i era una mostra del culte a la personalitat del que es va proclamar *Caudillo*.



Figura 4. Transparència i sobre distribuït entre els locals cinematogràfics durant l'Espanya franquista.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

A continuació podem comprovar els canvis de nom que van tenir les sales cinematogràfiques de Barcelona, consultant diverses fonts.¹¹

11 CRUSELLS, Magí, i CAPARRÓS, Josep Maria. 2010. *Cinema en temps de guerra, exili i repressió 1936-1975*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Memorial Democràtic; LA HUERTA MELERO, Roberto. 2016. *Barcelona: Sus cines de estreno, repertorio y arte y ensayo*. Llinars del Vallès: Quarentena; MIR, Carlos. 2023. *Los cines de mi vida: Barcelona 1950-1970*. Barcelona: Comanegra / Ajuntament de Barcelona; MUNSÓ CABÚS, Joan. 1995. *Els cinemes a Barcelona*. Barcelona: Proa / Ajuntament de Barcelona. Pel que fa a la premsa, s'han consultat *La Vanguardia* i *La Vanguardia Española*; mentre que la principal web és la base de dades d'inventari de cinemes de l'Estat espanyol del Ministeri de Cultura: www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:96cd8a06-2fb3-4c2c-8281-f1f5677ad13d/listado-cines-inventario-julio-2018.pdf [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Altres webs: <https://labarcelonadeantes.com/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025]

<https://barcelofilia.blogspot.com/search/label/Cinemes> [darrera consulta: 10 de gener de 2025]

www.prospectosdecine.com/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025]

www.facebook.com/p/Los-Cines-clasicos-de-Barcelona-100070191172863/?locale=es_ES [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Nom del cinema durant la guerra (i adreça)	Nom del cinema durant el franquisme (i adreça)
Ascaso ¹² (López Raimundo, 14)	Vergara (Vergara, 14)
Atlàntic (la Rambla, 122)	Atlántico (la Rambla, 122)
Bailén (Bailén, 205)	Texas (Bailén, 205)
Bohème (Creu Coberta, 44)	Bohemio (Cruz Cubierta, 44)
Bohemia (Floridablanca, 2)	Bohemia / Florida (Floridablanca, 2, i posteriorment 135) ¹³
Broadway (Unió, 7)	Unión (Unión, 7)
Capitol (la Rambla, 138)	Capitol / Capitolio (la Rambla, 138) ¹⁴
Casino l'Aliança (passeig del Triomf, 22)	Casino La Alianza (Paseo del Triunfo, 22)
Círcol de Sans (Galileu, 7)	Círculo de Sants (Galileo, 7)
Doré / Buenaventura Durruti (Gran Via de les Corts Catalanes, 555) ¹⁵	Doré / Dorado (Avenida de José Antonio, 555) ¹⁶
Esplai (Còrsega, 227)	Alondra (Córcega, 227)
Excelsior (Gran Via de les Corts Catalanes, 544)	Excelsior / Excelso (Avenida de José Antonio, 544) ¹⁷
Foc Nou (Mallorca, 35)	Eslava (Mallorca, 35)
Foment Martinenc (Provença, 587)	Fomento Martinense (Provenza, 587)
Frégoli (passeig de la República, 49)	Cervantes (Paseo de San Juan, 49)
Hollywood (València, 569)	Salón Granada (Valencia, 569)
Ibèric (Praga, 8)	Iberia (Praga, 8)
Íntim (Rosselló, 257)	Íntimo (Rosellón, 257)
Iris Park (València, 177)	Iris (Valencia, 177)

(Continua a la pàgina següent.)

12 La inauguració d'aquesta sala de nova construcció estava prevista per a l'estiu de 1936 amb el nom de Vergara, però l'esclat de la Guerra Civil ho va impedir. L'espai va ser ocupat durant un temps per la CNT-FAI, que li va posar el nom d'un dels seus dirigents, Francisco Ascaso, mort el 20 de juliol de 1936 durant l'assalt a la caserna de les Drassanes. Fou inaugurat com a cinema Ascaso el 8 de març de 1937 amb la pel·lícula soviètica *Los marinos de Cronstadt* (*Mi iz Kronstadta*, Iefim Dzigan, 1936), que narra com l'Exèrcit Blanc va atacar el 1919, en plena Guerra Civil Russa, el port de Cronstadt, que es trobava sota poder de l'Exèrcit bolxevic i defensava Petrograd per la part del mar.

13 Entre el febrer del 1939 i el maig del 1943 conservà el nom de Bohemia. Va tancar durant uns mesos i va tornar a obrir com a Florida el setembre del 1943. Durant el franquisme es va produir un canvi en la numeració del carrer i passà a ser el 135.

14 Entre el 1940 i el 1948 s'anomenà Capitolio i a partir d'aleshores va recuperar el nom original.

15 El 5 d'abril de 1938 canvià el nom pel de Buenaventura Durruti.

16 El febrer del 1939 passà a anomenar-se una altra vegada Doré, i un mes més tard, Dorado.

17 Durant uns mesos del 1940 s'anomenà Excelso i després recuperà el nom original.

Nom del cinema durant la guerra (i adreça)	Nom del cinema durant el franquisme (i adreça)
Layetana (Via Laietana / Via Buenaventura Durruti, 14) ¹⁸	Princesa (Vía Layetana, 14)
Manelic (Sant Jordi, 13)	Albéniz (San Jorge, 13)
Manon (Riera de Vallcarca, 3)	Mahón (Riera Vallcarca, 3 / Avenida Hospital Militar, 70) ¹⁹
Martinenc (Muntanya, 9)	Martinense (Montaña, 9)
Maryland (plaça de Francisco Ferrer, 5)	Maryland / Plaza (Plaza del Obispo Urquinaona, 5) ²⁰
Metropol (Roger de Llúria, 115)	Metropol / Metrópoli (Roger de Lauria, 115) ²¹
Mistral (Calàbria, 38)	Mistral / Waldorf (Calabria, 38) ²²
New-York (Girona, 173)	New-York / España / Moderno (Gerona, 173) ²³
Nuevo (Obradors, 10)	Castilla (Obradors, 10)
Olympia (ronda de Sant Pau, 27)	Olympia / Olimpia (Ronda de San Pablo, 27) ²⁴
Palacio Pathé (Via Laietana, 53/ Via Buenaventura Durruti, 53) ²⁵	Palacio del Cinema (Vía Layetana, 53)
Parthenon (Balmes, 137)	Parthenon / Partenón (Balmes, 137) ²⁶
Pathé Cinema (rambla de Catalunya, 37)	Alcázar (Rambla de Cataluña, 37)
Popular Cinema (rambla del Carmel, 15)	Carmelo (Rambla del Carmelo, 15)
Principal Palace (la Rambla, 27)	Principal Palacio (La Rambla, 27)
Rosó (Provença, 110)	Provenza (Provenza, 110)
Rivolí (passeig del Triomf, 53)	Rívoli / California (Paseo del Triunfo, 53) ²⁷
Royal (Aribau, 6)	Central (Aribau, 6)
Savoy (passeig de Pi i Margall, 86)	Savoy / Saboya (Paseo de Gracia, 86) ²⁸

(Continua a la pàgina següent.)

18 Després de la mort de Buenaventura Durruti, líder anarcosindicalista, a Madrid el 20 de novembre de 1936, la Via Laietana va canviar de nom i es va dedicar a aquest líder sindicalista.

19 Amb motiu de la inauguració de l'Hospital Militar del Generalísimo el 1942, el carrer canvià de nom i es va fer una nova numeració.

20 Entre el 1940 i el 1942 s'anomenà Plaza i a partir del 1942 va recuperar el nom original.

21 El 1940 canvià el nom pel de Metrópoli i el 1948 recuperà l'original.

22 El Mistral, després que s'esfondrés una bona part del sostre a causa de la gran nevada del desembre del 1962, tornà a obrir el 1966 com a Waldorf.

23 El setembre del 1939 canvià el nom per España i dos mesos després, per Moderno.

24 El 1940 canvià el nom per Olimpia.

25 Vegeu la nota 6.

26 El 1940 canvià el nom per Partenón.

27 Després d'una sèrie de reformes, l'octubre del 1947 obrí com a California.

28 El 1940 canvià el nom pel de Saboya i un any després recuperà l'original.

Nom del cinema durant la guerra (i adreça)	Nom del cinema durant el franquisme (i adreça)
Select (Salmerón, 171)	Selecto (Mayor de Gracia, 171)
Smart (Salmerón, 108)	Proyecciones (Mayor de Gracia, 108)
Splendid (Consell de Cent, 217)	Imperio / Emporio (Consejo de Ciento, 217) ²⁹
Spring (passeig de la Bonanova, 103)	Spring / Murillo (Paseo de la Bonanova, 103) ³⁰
Urquinaona / Francisco Ferrer (plaça d'Urquinaona / plaça de Francisco Ferrer, 9) ³¹	Urquinaona / Borrás (Plaza del Obispo Urquinaona, 9) ³²
Volga (Gran Via de les Corts Catalanes, 449)	Bolga / Gloria (Avenida de José Antonio, 449) ³³
Walkiria (ronda de Sant Antoni, 36)	Rondas (Ronda de San Antonio, 36)

Font: elaboració de l'autor.



Figura 5. Programa de mà d'una projecció al cinema Durruti de Barcelona de l'any 1938.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

29 El març del 1939 canvià el nom per Imperio i dos mesos després, per Emporio.

30 El juliol de 1939 canvià el nom per Murillo i temps després recuperà l'original.

31 El febrer del 1937, coincidint amb el canvi de nom de la plaça, el cinema Urquinaona passà a anomenar-se Francisco Ferrer.

32 El febrer del 1939 tornà el nom d'Urquinaona, però el 1943 el canvià per Borrás.

33 El setembre del 1939 canvià el nom per Bolga, per evitar connotacions amb el riu de Moscú, i a l'abril del 1940 per Gloria.

LA CENSURA FRANQUISTA EN ELS TÍTOLS DE PEL·LÍCULES D'SPAGHETTI WESTERN

Durant la dictadura del general Franco els censors no acceptaven irreverències. Déu podia sortir al títol d'alguna pel·lícula, com, per exemple, en fórmules com *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947), *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950), *La mano izquierda de Dios* (*The Left Hand of God*, Edward Dmytryk, 1955), *Solo Dios lo sabe* (*Heaven Knows, Mr. Allison*, John Huston, 1957), *Jacob, el hombre que luchó con Dios* (*Giacobbe, l'uomo che lottò con Dios*, Marcello Balli, 1963), etc. Entre finals de la dècada dels seixanta i principis de la dels setanta del segle passat, diversos spaghetti westerns —subgènere de pel·lícules de l'Oest produïdes i dirigides principalment per italians— tenien un títol que utilitzava termes divins. Com que podien representar un inconvenient per a la censura de l'Espanya de Franco, ràpidament els distribuïdors espanyols van buscar paraules alternatives. Vegem-ne alguns exemples.

Títol original	Títol espanyol	Director i any
<i>Dio perdona... io no</i>	<i>Tú perdonas, pero yo no</i>	Giuseppe Colizzi, 1967
<i>I quattro dell'Ave Maria</i>	<i>Los 4 truhanes</i>	Giuseppe Colizzi, 1968
<i>Il pistolero segnato da Dio</i>	<i>El pistolero que odiaba la muerte</i>	Giorgio Ferroni, 1968
<i>L'ira di Dio</i>	<i>Hasta la última gota de sangre</i>	Alberto Cardone, 1968
<i>Il pistolero dell'Ave Maria</i> ³⁴	<i>Tierra de gigantes</i>	Ferdinando Baldi, 1969
<i>Uomo avvisato mezzo ammazzato... Parola di Spirito Santo</i>	<i>...Y le llamaban El Halcón</i> ³⁵	Giuliano Carnimeo, 1972
<i>Il venditore di morte (La mano nascosta di Dio)</i>	<i>Persecución mortal</i>	Lorenzo Gicca Palli, 1971
<i>Alleluja e Sartana figli di... Dio</i>	<i>Les llamaban Aleluya y Sartana</i>	Mario Siciliano, 1972
<i>I senza Dio</i>	<i>Yo los mato, tú cobras la recompensa</i>	Roberto Bianchi Montero, 1972

Font: elaboració de l'autor.

34 El títol original fa referència a les quatre característiques de l'Ave Maria: mare de Déu, puríssima, plena de gràcia i concebuda sense pecat original.

35 En la versió original el protagonista s'anomena Spirito Santo perquè sempre va vestit de blanc i té com a animal de companyia un colom del mateix color. En canvi, en la versió espanyola el protagonista passa a dir-se Halcón.



Figura 6. El component violent i religiós va desaparèixer en el cartell espanyol respecte a l'italià. A més, els protagonistes surten apuntant amb les seves pistoles de forma desafiant en el pòster estranger, mentre que a l'espanyol adopten una postura més desenfadada.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

EL CINEMA COM A DINAMITZADOR DE DUES POBLACIONS CATALANES

En el present apartat comentarem com el cinema pot reactivar un espai geogràfic. I ho farem des de dues perspectives diverses i en poblacions de comarques diferents: Sitges, municipi barceloní turístic de la costa del Garraf amb 32.086 habitants el 2023,³⁶ i Penelles, una petit poble lleidatà de la Noguera que en el cens de 2022 tenia 428 habitants.³⁷

Des de fa una mica més de cinc dècades i durant el mes d'octubre, Sitges es converteix en la capital mundial del cinema fantàstic i de terror, encara que

³⁶ Cens del 2023 segons l'Institut d'Estadística de Catalunya. Cfr. www.idescat.cat/emex/?id=082704 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

³⁷ Cens del 2022 segons l'Ajuntament de Penelles. Cfr. www.penelles.cat/ajuntament/en-xifres [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

dona cabuda a altres gèneres. L'Ajuntament i els comerciants d'aquesta població costanera van ser els responsables de posar en marxa aquest popular certamen cinematogràfic, un dels més prestigiosos d'Europa. Deixem que el director actual, Àngel Sala, en facin un balanç:

La seva idea era ampliar durant un mes la temporada alta de l'hostaleria i el comerç de la ciutat. El Festival de Sitges, com el cinema en general, no deixa de ser un reflex dels temps en els quals es produeix i, per això, ha de ser innovador i ha d'adaptar-se als temps. És clar que les projeccions de cinema són l'essència, però també s'ofereixen altres actes, com exposicions, presentacions de llibres, tallers infantils i contacontes, la marxa dels morts vivents —coneguda com la *Zombie Walk*— o música en directe.

L'origen es remunta al 1967, quan es va celebrar la Primera Semana de Cine, Foto y Audiovisual per iniciativa d'empresaris i aficionats al món de la imatge. L'any següent es va transformar en la I Semana Internacional de Cine Fantástico. Les primeres edicions no van atreure gaire públic fins que s'hi va implicar l'Ajuntament.

És el festival de cinema amb més prestigi internacional i ressò mediàtic dels que es fan a casa nostra. El 1971 es va transformar en competitiu, establint un jurat oficial i la creació d'uns premis. L'any següent, el president del jurat va ser Luis García Berlanga, un professional amb una gran trajectòria i de molt renom en l'àmbit cinematogràfic nacional i internacional. Després ho han estat Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, Terence Fisher, Wes Craven, Peter Fleischmann, Tony Bill, Joan Brossa, Bigas Luna, Isabel Coixet i Álex de la Iglesia, entre altres. El catàleg de professionals del setè art que l'han visitat és interminable.

L'assistència de tots ells és fruit d'una dura labor d'un projecte que va néixer amb la voluntat de dinamitzar una població que els acull fora de la temporada estival i que, mig segle després, s'ha convertit en el Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya, que el 2024 ha celebrat la seva 58ena edició.³⁸

Segons dades oficials, a l'edició del 2024 hi van assistir 103.038 persones, superant la de l'any anterior, amb 59.315 espectadors, i apropant-se a la del 2019 —abans de la pandèmia—, amb 130.206 espectadors.³⁹ En l'actualitat participen en l'organització la Fundació Sitges, l'Ajuntament de Sitges, l'Institut Català de les Empreses Culturals de la Generalitat de Catalunya, el Casino Prado Suburense, societat recreativa i cultural, i El Retiro, el cinema de la població.

³⁸ Entrevista amb Àngel Sala feta el 10 de setembre de 2024.

³⁹ www.terrorweekend.com/2021/10/el-festival-de-sitges-supera-los-100000-asistentes.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Binòmic és una empresa creada l'any 2005 i especialitzada en la direcció d'art d'aplicacions interactives i esdeveniments culturals, que el 2016 va impulsar el Gargar Festival de Murals i d'Art Rural, amb el suport de l'Ajuntament de Penelles i la Diputació de Lleida. Maria del Mar López-Pinto, una de les sòcies fundadores de Binòmic, ens n'explica els orígens:

El festival va néixer amb la ferma voluntat d'atorgar un valor afegit al poble per atreure turistes a la cerveseria artesanal que vaig crear amb la meva amiga Jordina Bonet i es va incloure en la Ruta de la Cervesa Artesana de Lleida. Gargar és el soroll que fa la ganga, un ocell en perill d'extinció que viu a la zona, quan se sent amenaçada. Aquest so encaixa amb els crits dels pobles petits que es neguen a desaparèixer. Durant el mes de maig se celebra el festival per contemplar els seus 145 murals, obra de grafiters i dibuixants de tot el món fets durant un cap de setmana del mes de maig.⁴⁰

La temàtica dels murals és diversa i també inclou el setè art, com es comentarà després. Però ara deixem que López-Pinto ens expliqui l'impacte que el festival ha tingut en Penelles, també en relació amb el cinema:

Algun any han arribat a visitar el poble unes 12.000 persones i durant l'any són unes 50.000. Nou anys després, les famílies del poble estan contentes perquè s'ha revitalitzat el poble. Moltes cases que estaven abandonades ara s'han transformat en segones residències. Abans hi havia un bar i ara n'hi ha tres. Hi ha un taller de serigrafia. S'han obert allotjaments turístics i s'ha reobert l'antic cinema amb l'ajuda del programa de televisió *Volando voy*, de Cuatro i que és presentat per Jesús Calleja, muntanyenc i aventurer.⁴¹

El cinema Kursaal es va inaugurar l'any 1945 i va ser un dels primers a obrir a la comarca de la Noguera, però va tancar quasi una dècada després. El 1963 va tornar a obrir fins al 2005, situat al número 1 del carrer Gran. Una vegada tancat, es va omplir d'enderrocs.

La visita de Jesús Calleja i la gravació del programa *Volando voy* de Cuatro van ser l'excusa perquè Anna Vilaltella, propietària de l'antic espai, que havia estat del seu pare, iniciés la reforma de l'edifici amb la col·laboració de la productora de Calleja, que va aportar les butaques i el projector, entre altres materials. Vilaltella manifesta que el cinema, reinaugurat el maig de 2018, ha retor-

⁴⁰ Entrevista amb Maria del Mar López-Pinto feta el 17 d'agost de 2024.

⁴¹ *Ibidem*.

nat la vida al poble.⁴² L'Associació de Festes de Penelles administra el Kursaal i cobra una quota mensual.

Entre les anècdotes que explica Anna Vilaltella hi ha la següent: el sacerdot del poble va excomunicar durant una homilia tota la seva família per projectar *Gilda* (Charles Vidor, 1947), que es considerava immoral. L'excomunió també es va fer extensiva a totes les persones que veiessin el film, un drama passional en què la protagonista fa un ball molt sensual en relació amb el que es considerava adient a l'època. Això fa recordar el text que Balbino Santos Olivera, arquebisbe de Granada, va publicar:

Habiendo tenido noticia, con profundo dolor de Nuestra alma, de que en varios cines, así de la capital como de los pueblos de la archidiócesis, se proyecta de vez en cuando la película denominada *Gilda*, no obstante la calificación de la censura diocesana «No debe verse» y la expresa y terminante prohibición de varios Prelados españoles, declaramos y advertimos a nuestros amadísimos diocesanos que la referida película es gravemente inmoral y escandalosa, como quiera que en su desarrollo y en su desenlace conculca abiertamente las normas fundamentales de la moral cristiana.

Consiguientemente, por derecho natural y eclesiástico, ha de tenerse por ilícita y prohibida para todo católico, advirtiéndole que ni los empresarios podrán proyectarla, ni los periodistas y locutores propagarla o recomendarla, ni los fieles en general presenciarla, sin onerar su conciencia con culpa grave; y que a los obstinados y contumaces deberán los confesores negarles la absolución.

Sin que obste ni pueda alegarse en contrario cualquier otro juicio, censura o recomendación.⁴³

Tornant a la reinauguració del cinema Kursaal de Penelles, amb motiu de la reobertura del cinema, al costat de l'edifici el grafiter Mon Devane, nom artístic del gallec Ramón Conde-Corbal Varela, va dedicar un mural a Totó —el nen protagonista de la pel·lícula *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988), guanyadora de l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa—. Al mural, d'estil fotorealista, hi apareix Totó mirant amb gran entusiasme els fotogrames d'un rotllo cinematogràfic. Mon Devane explica:

42 El programa es va emetre per primera vegada el 30 de setembre de 2018 i es pot visionar a: www.cuatro.com/volandovoy/programa-completo-integro-alacarta_18_2635530013.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

43 *Boletín Oficial del Arzobispado*, 10 de novembre de 1949.

L'obra es va fer una setmana després del Gargar que es fa al poble. Arran de la meua participació inicial, en la qual vaig pintar una altra obra, se'm va oferir des de l'organització quedar-me una setmana més per fer aquest mural de temàtica cinematogràfica i participar en la gravació del programa *Volando voy*, amb Jesús Calleja.⁴⁴

Al costat del mural de Mon Devane n'hi ha un altre de temàtica audiovisual. La il·lustradora Roser Capdevila va presentar, dintre del Gargar Festival de Murals i d'Art Rural del 2022, el seu primer mural, dedicat als populars personatges infantils Les Tres Bessones, situat a la plaça de la Font.



Figura 7. La sala de cinema Kursaal i el mural que hi ha al costat, obra de l'artista Mon Devane, a Penelles.

Fotografia: autor.

44 Declaracions obtingudes a través d'Instagram el 30 d'agost de 2024.

L'IMPACTE DEL CINEMA EN ALGUNS ESDEVENIMENTS DE L'ANY 2024

Josep Maria Caparrós, catedràtic d'Història Contemporània i Cinema de la UB, va escriure el 2012:

Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres y las mujeres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar la historia contemporánea.⁴⁵

Com que ens va deixar físicament el 2018, no puc fer-li el comentari: «Estàs segur del que dius, Josep Maria?». Li faria la pregunta perquè en un congrés el juliol de 2022 un altre catedràtic —vull ser discret i per no revelar el seu nom diré com a molt que era de l'àrea de les ciències socials— es qüestionava la incidència del cinema en la societat actual. Feia pocs dies que Boris Johnson, el primer ministre del Regne Unit, havia anunciat que dimitiria del càrrec en la seva darrera intervenció en la Cambra dels Comuns del palau de Westminster. En la part final del seu discurs va donar les gràcies a totes les persones que estaven presents a la sala i es va acomiadar amb un «¡Hasta la vista, baby!»,⁴⁶ parafraçant el protagonista del film *Terminator 2 (Terminator 2. Judgment day*, James Cameron, 1991), el T-800 —un robot humanoide—, que està a punt de desaparar al seu enemic.⁴⁷ Les paraules de Johnson eren una amenaça irònica, pensant en un futur retorn seu a la primera línia de la política, i demostren l'impacte que aquesta frase va tenir en l'àmbit popular més de trenta anys després de l'estrena de la pel·lícula.⁴⁸

45 CAPARRÓS LERA, Josep Maria. 2007. «Ensenyar la història contemporània a través del cine de ficció». *Quaderns de Cine*, 1, pàg. 25. Disponible a <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11372> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

46 www.youtube.com/watch?v=Rmhz5DZ7NUA [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

47 www.youtube.com/watch?v=LRxaXmXvjnU [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

48 En la versió original Arnold Schwarzenegger, que interpreta el T-800, pronuncia «¡Hasta la vista, baby!». En el cas de la versió doblada al castellà, es va substituir per «Sayonara, baby». Constantino Romero va ser l'actor que el va doblar. L'autor d'aquest capítol va coincidir amb ell l'11 de juny de 1993 i hi va mantenir una conversa. En una pausa del programa radiofònic *Cambia la cara* de RNE, que Romero conduïa, li vaig preguntar sobre l'origen de «Sayonara, baby». El motiu va ser que, com que la pel·lícula estava rodada en anglès, l'ús del castellà a «¡Hasta la vista baby!» era per impactar l'espectador anglosaxó. En canvi, en la versió doblada al castellà no hauria tingut aquest efecte, raó per la qual es va optar per triar «Sayonara, baby». Constantino Romero no sabia si l'autor de la nova frase havia estat Antonio Lara, el director del doblatge, o Quico Rovira-Beleta, el traductor i adaptador dels diàlegs.



Figura 8. El personatge de Rambo, admirat pel president Ronald Reagan, va aparèixer per primera vegada a *Acorralat (First blood)*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

molt superior que sigui l'enemic. Ronald Reagan va reconèixer en diverses ocasions la seva admiració pel personatge de Rambo, a qui considerava un heroi americà. El 30 de juny de 1985 van ser alliberats trenta-nou ostatges estatunidencs, després de disset dies de captivitat en un avió civil a Beirut, per part de la milícia xiïta Amal, gràcies a la mediació de Síria. Aquell mateix dia, Reagan es va dirigir als seus ciutadans en un discurs de vuit minuts sobre el final de la crisi dels ostatges. Jack Smith, cap de l'oficina de CBS News a Washington, va afirmar que el president, un minut abans de l'emissió i amb el micròfon obert, havia dit que «Després de veure *Rambo* ahir a la nit, sé què fer la propera vegada que això passi». La frase era tota una declaració de la seva política de pau emprant la

Boris Johnson no va ser l'únic mandatari d'una potència occidental que va utilitzar en algun moment una referència cinematogràfica en el seu discurs polític. Ronald Reagan, president dels Estats Units d'Amèrica (EUA) entre 1981 i 1985, en va ser un altre. Els exemples són diversos, però n'esmentarem solament un parell que tenen com a referència les sagues cinematogràfiques *Rambo*⁴⁹ i *Retorn al futur (Back to the future)*.⁵⁰

John Rambo va fer el seu debut en la pantalla gran a *Acorralat (First blood, Ted Kotcheff, 1982)*, on és un antic combatent del Vietnam, frustrat davant la manca de reconeixement social. Davant l'enorme èxit que va tenir, s'han fet fins a aquest moment quatre films més on demostra ser expert en tècniques de supervivència i de guerra de guerrilles, sortint airós ell sol de les seves missions amb molta violència per

49 *First blood / Acorralat* (Ted Kotcheff, 1982); *Rambo. First blood. Part II / Rambo II* (George P. Cosmatos, 1985); *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988); *Rambo I John Rambo* (Sylvester Stallone, 2008); *Rambo. Last blood* (Adrian Grunberg, 2019).

50 *Back to the future / Retorn al futur* (1985); *Back to the future II / Retorn al futur II* (1989); *Back to the future III / Retorn al futur III* (1990), totes dirigides per Robert Zemeckis.

força. Smith va comentar que Larry Speakers, el portaveu de la Casa Blanca, es va mostrar disgustat i va dir que es tractava d'una broma.⁵¹ La cita cinematogràfica fa referència a la segona part de *Rambo*, on ell es trasllada al Vietnam per alliberar uns presoners dels EUA que es troben sota el poder de l'exèrcit vietnamita.

Dos mesos més tard, Ronald Reagan va fer de nou una referència a aquest personatge cinematogràfic en un discurs a Independence (Missouri) el 2 de setembre. Va comentar que volia aplicar una nova política tributària liberal que tenia alguns detractors. Per això la batalla acabava de començar i «per netejar la nostra estructura fiscal, em ve a la memòria una pel·lícula recent i molt popular. I, amb l'esperit de Rambo, deixam dir-vos que aquesta vegada guanyarem», una referència que va ser aplaudida pel públic present.⁵²

Ronald Reagan va visionar *Back to the future*⁵³ el 26 de juliol de 1985 a Camp David, a la sala cinematogràfica que tenien els presidents en aquest complex residencial des de 1942, és a dir, des del mandat de Franklin D. Roosevelt.⁵⁴ Mark Weinberg, antic assessor i redactor dels discursos del president Ronald Reagan, en el llibre *Movie nights with the Reagans: A memoir* indica que el matrimoni Reagan, veient aquesta pel·lícula, va riure de valent veient l'escena en què un dels protagonistes feia broma qüestionant la veracitat que Ronald Reagan fos president dels Estats Units l'any 1985. El president va sol·licitar veure de nou l'escena.⁵⁵ Reagan fins i tot va fer una al·lusió al film en el seu discurs de

51 SHALES, Tom. 1985. «Speakes' Rambo Reaction». *The Washington Post*, 3 de juliol. www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1985/07/04/speakes-rambo-reaction/e6f843ad-8889-473b-830f-a736a45a769e/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

52 El discurs complet es troba a www.youtube.com/watch?v=AxS2vZoxwYo [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. En la referència cinematogràfica, originàriament Ronald Reagan diu «I'm reminded of a recent, very popular movie. And in the spirit of Rambo, let me tell you, we're going to win this time»; es troba a 5' 14" i 5' 27". Si es vol visionar solament el fragment de dotze segons: www.youtube.com/watch?v=pxLlPZeVYmg [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

53 La història està ambientada al 1985 i narra l'amistat entre Marty McFly, un jove adolescent, i Doc Brown, un científic i inventor excèntric. De forma accidental, Marty és transportat fins al 1955 en una màquina del temps feta amb un cotxe esportiu DMC DeLorean i farà l'impossible per tornar al seu temps.

54 www.reaganlibrary.gov/reagans/reagan-administration/films-viewed-president-and-mrs-reagan [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

55 WEINBERG, Mark. 2017. *Movie nights with the Reagans: A memoir*. Nova York: Simon & Schuster, pàg. 85. El diàleg entre els dos protagonistes és el següent [la traducció és nostra]:

Doc: Dignes-me, noi del futur, qui és el president dels Estats Units el 1985?

Marty: Ronald Reagan.

Doc: Ronald Reagan? L'actor? Ja! Aleshores, qui és el vicepresident, Jerry Lewis? Suposo que Jane Wyman és la primera dama?

Marty: Vaja, espera. Doc!

Doc: I Jack Benny és secretari del Tresor!

Cfr. www.youtube.com/watch?v=glTjYB5DRk [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

l'estat de la Unió, el 4 de febrer de 1986, en dirigir-se als joves: «Mai hi ha hagut una època més emocionant per estar viu, una època de sorpresa i assoliments heroics. Com deien a la pel·lícula *Back to the future*, “on anem, no necessitem carreteres”».⁵⁶

Actualment la incidència del cinema en la societat queda reflectida, millor o pitjor, en diferents esdeveniments. A continuació mostrarem exemples de l'impacte del cinema en alguns esdeveniments de l'any 2024, que extraurem de diverses notícies aparegudes en la premsa escrita i que ens ajudaran a exposar un tema determinat. En concret ens centrarem en sis fets que van tenir lloc en aquest any:

- La protesta agrària a Valladolid
- La manifestació a Madrid contra el govern de Pedro Sánchez i l'amnistia
- Les eleccions al Parlament de Catalunya
- La formació del nou govern de la Generalitat
- Els Jocs Olímpics de París
- L'enfrontament entre els candidats a les eleccions dels EUA

La protesta agrària a Valladolid

Gran part dels agricultors europeus van iniciar a partir del febrer de 2024 una sèrie de protestes contra les polítiques de la Unió Europea que dificultaven el seu treball i la seva rendibilitat econòmica. A l'Estat espanyol es van fer una sèrie de bloquejos de vies de comunicació terrestre i de centres logístics, a més de manifestacions. Una concentració que buscava tenir repercussió va ser la protesta que van protagonitzar les diverses associacions d'agricultors aprofitant la 38a edició dels Premis Goya, que es va celebrar el 10 de febrer de 2024 a Valladolid, per la repercussió mediàtica que podia tenir. Televisió de Catalunya

En la versió exhibida a l'Estat espanyol i doblada al castellà, es canvien el darrer actor i el seu càrrec per John Wayne com a secretari de Defensa. Cfr. www.youtube.com/watch?v=tA_7V8t4uvo [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

⁵⁶ www.reaganlibrary.gov/archives/speech/address-joint-session-congress-state-union-1986 [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. La cita de la pel·lícula es troba entre el 22' 24" i el 22' 8" a www.youtube.com/watch?v=mgEVfIP3LJs [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. Si es vol visionar solament el fragment de tretze segons: www.youtube.com/watch?v=10NSIp2g-xc [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. La referència cinèfila de la frase del discurs de Reagan es troba al final de la pel·lícula, quan el personatge de Doc exclama en la versió doblada al castellà: «¡Adonde vamos no necesitamos carreteras!». www.youtube.com/watch?v=5cOLYIH-tVg [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

va informar-ne el dia següent. Per exemple, el seu canal 3/24 va incloure una notícia amb el titular «Protesta pagesa a la gala dels Goya» mentre es veien imatges de les persones fent sonar xiulets, cridant i portant pancartes per expressar el seu malestar. En una s’hi podia llegir una referència cinematogràfica: «Comeréis Soylent Green». *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) és una pel·lícula estatunidenca de ciència-ficció distòpica, titulada en el mercat espanyol *Cuando el destino nos alcance*. L’acció transcorre el 2022, en un Nova York superpoblat i que pateix els efectes del canvi climàtic, com ara la manca d’aigua i d’aliments.



Figura 9. Imatge apareguda en el canal de notícies 3/24 el 10 de febrer de 2024.
Font: cortesia de 3Cat.



Figura 10. Pòster distribuït als EUA per promocionar el film *Soylent green*.
Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

La manifestació a Madrid contra el govern de Pedro Sánchez i l’amnistia

El 23 de juliol de 2023 es van celebrar eleccions generals a Espanya. Malgrat que el Partit Popular (PP) va obtenir major nombre de diputats (137) que la segona força més votada, el Partit Socialista Obrer Espanyol (PSOE) (121), aquest darrer va formar govern amb el suport de diversos partits. Per obtenir el suport de Junts per Catalunya i d’Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), va prometre una llei d’amnistia que afectaria, entre altres, persones condemnades pel procés sobiranista de Catalunya, més conegut com el Procés català.⁵⁷

⁵⁷ El Procés va tenir el punt àlgid primer amb la celebració d’un referèndum el dia 1 d’octubre de 2017 i després quan el dia 27 es declarà la independència de Catalunya unilateralment des de la tribuna del Parlament de Catalunya. El govern espanyol presidit per Mariano Rajoy, del Partit Popular, a l’empara de l’article 155 de la Constitució espanyola va destituir l’endemà Carles Puigdemont com a president de la Generalitat de Catalunya i de tot el seu govern. Un dia després, Puigdemont va emprendre un viatge



Figura 11. Manifestació a Madrid el 9 de març de 2024.

Font: Dani Duch.

Això va permetre a Pedro Sánchez ser reelegit president del govern el 16 de novembre de 2023. La futura llei d'amnistia va provocar nombroses protestes ciutadanes en diferents punts de l'Estat espanyol. Per exemple, el 9 de març de 2024 se'n va celebrar una a Madrid a l'emblemàtica plaça de Cibeles. L'únic partit de l'oposició que va estar representat al màxim nivell va ser Vox, amb el seu líder, Santiago Abascal, al capdavant. Entre les pancartes exhibides pels manifestants n'hi havia una amb un transfons cinematogràfic que va ser publicada en l'edició del dia següent de *La Vanguardia*. En la notícia, a la part superior de la pancarta s'hi podia llegir «2 listos muy listos» i els noms dels actors «Puigdemonio» i «Sanchinflas», clara referència a Carles Puigdemont i Pedro Sánchez. La imatge estava basada en la comèdia *Dos tontos muy tontos*, protagonitzada per Jeff Daniels i Jim Carrey el 1994.⁵⁸ A la part inferior de la pancarta s'hi llegia «Mentiroso compulsivo» al costat de la imatge de Pedro Sánchez. En aquesta ocasió, la inspiració era el film homònim, protagonitzat per Carrey en solitari el 1997.⁵⁹

a Bèlgica per esquivar l'acció judicial. El Tribunal Suprem va jutjar i condemnar tretze persones fins a tretze anys de presó.

⁵⁸ Els protagonistes de *Dumb and dumber*, dirigida pels germans Peter i Bobby Farrell, són dos amics que són un autèntic desastre per la seva enorme estupidesa. Deu anys més tard es va gravar una seqüela, *Dumb and dumber to* / *Dos tontos todavía más tontos*, amb els mateixos actors principals i directors.

⁵⁹ A *Liar, liar* / *Mentiroso compulsivo*, dirigida per Tom Shadyac, Jim Carrey encarna un advocat ambiciós i sense escrúpols que utilitza la mentida com a mitjà habitual de treball.



Figura 12. Cartells espanyols dels films *Dos tontos muy tontos* i *Mentiroso compulsivo*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

La Llei d'amnistia va ser aprovada per les Corts Espanyoles el 30 de maig de 2024 amb la finalitat de cancel·lar tots els procediments judicials i les condemnes relacionades amb els esdeveniments sorgits durant el Procés català i, d'aquesta manera, normalitzar la situació institucional, política i social a Catalunya. No obstant, poc després els jutges espanyols volien tenir la darrera paraula i donaven una nova interpretació a la sentència classificant els condemnats com a colpistes. De nou, Màrius Carol va utilitzar la referència cinematogràfica per referir-se a aquesta nova reescriptura que donava una nova interpretació als fets. El seu article del dia 26 de juliol a *La Vanguardia* començava així:

No tothom és capaç de reescriure un guió per millorar-ne el resultat final. Truman Capote era un mestre a l'hora de transformar un llibret inconsistent en un altre d'interessant. Un dels casos més increïbles va passar durant el rodatge de *La burla del diablo*, de John Huston, amb Humphrey Bogart i Gina Lollobrigida de protagonistes. Quan el director va començar el rodatge, es va adonar que hi havia escenes i diàlegs que no se sostenien, així que va parar en sec la filmació i es va fer portar Capote des dels Estats Units fins a un hotel de Ravello. L'escriptor refeia a la nit els textos que els actors llegien al matí.⁶⁰

60 CAROL, Màrius. 2024a. «Canvis de guió». *La Vanguardia*, 26 de juny. www.lavanguardia.com/encatala/20240726/9828878/canvis-guio.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

A continuació assenjala:

En repassar l'escrit de la Sala Penal del Tribunal Suprem davant el Tribunal Constitucional contra la Llei d'amnistia, sembla que hagin canviat els guionistes, com en la pel·lícula de Huston. En la interlocutòria, l'Alt Tribunal qualifica el procés com a cop d'Estat en deu ocasions mentre que la sentència de l'1-O va qualificar el referèndum d'«alçament tumultuari». I titlla de «colpistes» els líders independentistes, quan llavors es va limitar a condemnar-los per sedició.

És clar que el Tribunal Suprem es contradiu, per intentar tombar la Llei d'amnistia, afirmant, cinc anys després dels fets, que el Procés va ser «un cop d'estat» que llavors no va indicar en la Sentència, ja que els polítics catalans van ser jutjats «pels delictes de rebel·lió, sedició, malversació, desobediència i pertinència a organització criminal».⁶¹

Les eleccions al Parlament de Catalunya

Pere Aragonès —president de la Generalitat— anuncià el 13 de març de 2024, després de no poder aprovar els pressupostos, la convocatòria d'eleccions anticipades el 12 de maig.

La primavera del 2024 Màrius Carol va opinar que a Catalunya li sobra victimisme i li falta ambició, i va posar el següent exemple de caràcter cinèfil. La periodista estatunidenca Nora Ephron va escriure el guió d'un film que no va funcionar econòmicament i la va fer sentir-se fracassada.⁶² El seu editor la va tranquil·litzar comentant-li que el guió era bo i que el que havia fallat era el repartiment. D'aquesta forma, ella es va sentir més alleugerida. Això va portar Màrius Carol a escriure: «com Ephron, Puigdemont pensa que si l'intent del 2017 va fracassar no va ser pel guió, sinó perquè el repartiment no era l'adequat, la qual cosa sempre dona tranquil·litat, encara que no sigui cert».⁶³

Les enquestes pronosticaven l'entrada d'Aliança Catalana, un partit independentista d'ultradreta. Per a Josep Martí Blanch, si finalment aconseguia

61 La sentència íntegra es pot consultar a <https://static.abc.es/gestordocumental/uploads/nacional/sentencia-proces.pdf> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

62 Es refereix a *Heartburn / Se acabó el pastel* (Mike Nichols, 1986), protagonitzada per Meryl Streep i Jack Nicholson, basada en la novel·la homònima de Nora Ephron, un relat escrit a partir del seu matrimoni amb el periodista Carl Berstein.

63 CAROL, Màrius. 2024d. «Saturats de victimisme». *La Vanguardia*, 21 d'abril. www.lavanguardia.com/encatala/20240421/9599599/saturats-devictimisme.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

diputats, seria donar entrada a un discurs xenòfob i racista, i per això va titular el seu article a *La Vanguardia*, dels dies 28 i 29 de març de 2024, com una pel·lícula de culte, «La invasión de los ultracuerpos».⁶⁴ Començava escrivint:

Un clàssic del 1978 del cinema de ciència-ficció de terror. La millor versió de les quatre adaptacions al cinema de la novel·la de Jack Finney escrita el 1955. La silenciosa, progressiva i imparabile substitució de les persones per clònics d'igual aparença però sense traça d'humanitat al seu caràcter. Els mateixos però diferents.⁶⁵



Figura 13. Donald Sutherland en una impactant escena de *La invasión de los ultracuerpos*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

Martí Blanch finalitzava l'article fent-se una pregunta amb motiu de les properes eleccions: «Veurem, en versió fílmica, com avança a Catalunya la silenciosa, progressiva —i ja veurem si imparabile— invasió dels ultracossos. Serà veritat —més enllà de la física— que tota acció la segueix una reacció?».

Els resultats de les eleccions van donar la victòria en vots al Partit Socialista de Catalunya, amb 42 diputats, mentre que la segona força va ser Junts, amb 35. La resta de formacions van tenir els següents escons: ERC, 20; PP, 15; Vox, 11;

⁶⁴ Les quatre versions són cronològicament *Invasion of the body snatchers* / *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), *Invasion of the body snatchers* / *La invasión de los ultracuerpos* (Philip Kaufman, 1978), *Body snatchers* / *Secuestradores de cuerpos* (Abel Ferrara, 1993) i *The invasion* / *Invasión* (Oliver Hirschbiegel, 2007).

⁶⁵ MARTÍ BLANCH, Josep. 2024. «La invasió dels ultracossos». *La Vanguardia*, 28 de març. www.lavanguardia.com/encatala/20240328/9583692/invasio-dels-ultracossos.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Comuns Sumar, 6; CUP-Defensem la Terra, 4, i Aliança Catalana, 2. La majoria absoluta és de 68, tenint present que el Parlament està integrat per 135 diputats. Amb els resultats obtinguts, les negociacions per formar un govern es van allargar molt. De fet, alguns partits amenaçaven amb una repetició electoral, cosa que va provocar la indignació d'una gran part de l'opinió pública. El periodista Enric Sierra va titular el seu article «Pactad, pactad, malditos» i ell mateix indicava que feia referència al títol de la pel·lícula de Sydney Pollack *Danzad, dandaz, malditos*.⁶⁶

La formació del nou govern de la Generalitat

L'estiu del 2024 Màrius Carol creia que «Junts és un partit de difícil definició, més enllà de l'independentisme». Segons ell, Míriam Nogueras, la portaveu al Congrés dels Diputats, «sembla la tinenta O'Neil (“com més em putegen, més ganes tinc de resistir”）」.⁶⁷

L'1 de juliol el Tribunal Suprem va decidir que la Llei d'amnistia no es podia aplicar i va mantenir el delictes de malversació i l'ordre de detenció contra Carles Puigdemont. No obstant això, l'estiu d'aquell any Puigdemont va manifestar la seva intenció de tornar a Catalunya, quasi set anys després de la seva fugida, malgrat el risc de detenció, amb motiu de la presentació del candidat socialista Salvador Illa a la presidència de la Generalitat com a guanyador de les eleccions autonòmiques del 12 de maig. El 8 d'agost Puigdemont va reaparèixer a Barcelona, va oferir un discurs de cinc minuts a l'Arc del Triomf —a menys d'un quilòmetre i mig del Parlament català— i va tornar de nou a Bèlgica sense ser detingut per les forces i els cossos de seguretat. Com calia preveure, el mit-

66 SIERRA, Enric. 2024c. «Pacteu, pacteu, maleïts». *La Vanguardia*, 6 de maig. www.lavanguardia.com/encatala/20240506/9614512/pacteu-pacteu-maleits.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. La trama de *They shoot horses, don't they?* (1969), títol original de *Danzad, danzad, malditos*, està ambientada en un espectacle de ball durant la Gran Depressió dels EUA. Les parelles havien de ballar tot el dia i tota la nit, amb unes pauses mínimes que eren aprofitades per alimentar-se de forma gratuïta. Guanya qui ballava més temps i rebia una quantitat de diners.

67 Es refereix a la pel·lícula *G.I. Jane / La teniente O'Neil* (Ridley Scott, 1997). La protagonista, interpretada per Demi Moore, és triada per ser la primera dona d'una unitat d'elit de l'exèrcit, malgrat l'oposició d'una sèrie de militars. De fet, ja ho havia intentat abans. En un moment de la trama, una senadora del Congrés dels EUA pregunta a la tinent —segons el doblatge de la versió espanyola—: «Solicito el servicio activo en la guerra del Golfo, pero fue rechazada por ser mujer. Dígame, ¿eso la cabreó?». I ella respon: «Sí, Señora, mucho». Finalment, la política afirma: «¡Bien, me gustan cabreadas!». Aquest diàleg és citat, amb altres paraules, per: CAROL, Màrius. 2024c. «L'última traveta». *La Vanguardia*, 25 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240725/9826174/1-ultima-traveta.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

jans de comunicació i gran part de l'opinió pública espanyola se'n van fer ressò. Enric Sierra, director adjunt de *La Vanguardia*, va publicar el 9 d'agost un article amb referències cinematogràfiques des del principi, ja que es titulava «“Ara em veus” i el repte d'Illa», que començava així:

Salvador Illa va ser investit ahir president de la Generalitat en una jornada marcada pel retorn fugaç de Carles Puigdemont i la seva posterior fugida a l'estil de la pel·lícula *Ara em veus*,⁶⁸ i pel doble fiasco dels Mossos d'Esquadra en deixar escapar l'expresident i muntar un monumental embús que va atrapar desenes de milers de persones. En definitiva, un episodi més d'un serial sense fi en l'inici d'un cicle polític a Catalunya que obliga a mirar endavant.⁶⁹

L'escriptor, articulista i crític literari Carlos Zanón va publicar en la mateixa edició d'aquest diari l'article «El gran “Puigdemontini”».⁷⁰ El títol fa referència a Harry Houdini (1874-1926, un il·lusionista austrohongarès nacionalitzat estatunidenc, conegut per la facilitat que tenia per l'escapisme i sobre el qual el 1953 es va fer el film biogràfic *El gran Houdini*, protagonitzat per Tony Curtis i Janet Leigh i dirigit per George Marshall). Zanón qualificava la desaparició de Carles Puigdemont de «clar homenatge a Alfred Hitchcock» i finalitzava indicant que el partit de Puigdemont, Junts, «vendrà la fugida i el descrèdit de la seva policia (una altra cosa és que haguessin estat guàrdies civils, nacionals o la cort imperial de Darth Vader) com l'última d'un astut Robin Hood, però un té la sensació que l'operació ha estat un èxit, sí, però el pacient va morir».⁷¹

Per finalitzar amb l'edició d'aquest diari, cal indicar l'article de Toni Aira —professor universitari i analista polític— «Puigdemont, entre la llegenda i el meme», on comenta que l'acció de Carles Puigdemont va provocar mems que el posaven en la pell «del Mago Pop, de Houdini, del fugitiu interpretat en el cinema per Harrison Ford o, ridiculitzant-ho més, amb un personatge d'*Aquí*

68 Els protagonistes de *Now you see me* (Louis Leterrier, 2013), estrenada a Espanya com *Ahora me ves...*, són un grup format pels millors il·lusionistes del món, dedicat a fer grans robatoris contra persones de negocis corruptes.

69 SIERRA, Enric. 2024a. «Ara em veus i el repte d'Illa». *La Vanguardia*, 9 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240809/9861266/ara-em-veus-i-repte-d-illa.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

70 ZANÓN, Carlos. 2024. «El gran “Puigdemontini”». *La Vanguardia*, 8 d'agost. www.lavanguardia.com/politica/20240808/9860077/gran-puigdemontini.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

71 Darth Vader és l'antagonista principal de la saga de pel·lícules *Star Wars*, ja que representa el costat fosc de la força, i la seva primera aparició cinematogràfica és a *Star Wars I La guerra de les galàxies* (George Lucas, 1977). Sobre Robin Hood s'han fet al voltant de cinquanta adaptacions cinematogràfiques entre 1908 i 2018.

mo hay quien viva». ⁷² El mem de Ford, publicat a X el dia 8 d'agost, fa referència al cartell de la pel·lícula *El fugitiu* (*The fugitive*, Andrew Davis, 1993), on canvia el rostre de Ford pel de Puigdemont. ⁷³ No va ser l'únic mem amb referències cinematogràfiques publicat aquell mateix dia. Vegem-ne tres més entre els molts que es van editar. El pòster del film *L'illusionista* (*The Illusionist*, Neil Burger, 2006) també va ser objecte d'un mem. ⁷⁴ En aquesta ocasió es van canviar les cares dels actors Edward Norton, Paul Giamatti i Jessica Biel per les de Carles Puigdemont, Josep Rull, president del Parlament de Catalunya, i Míriam Nogueras, diputada al Congrés dels Diputats —aquests dos darrers també eren membres de Junts—. La posada en escena del discurs de Puigdemont en el seu retorn a Barcelona és escenificat amb la seqüència final d'*El crepúsculo de los dioses* (dirigida per Billy Wilder el 1950), on la protagonista, Gloria Swanson, apareix completament alienada i creient-se que està interpretant un personatge a l'inici d'un rodatge que significarà el seu retorn a la pantalla gran, però tot és mentida i ella creu que és real. La breu descripció del mem és «Puigdemont en el Arc de Triomf (sic)». ⁷⁵ La veritat de l'escena és que la protagonista està a punt de ser detinguda per la policia per un crim. ⁷⁶

Comentarem el darrer mem. Carles Puigdemont adopta el trets físics del capità Jack Sparrow, el bandoler i irreverent engalipador de la saga cinematogràfica *Piratas del Caribe*, protagonitzada per Johnny Deep. La primera pel·lícula de la saga se subtitula *La maldición de la Perla Negra* (dirigida per Gore Verbinski el 2003). En un moment determinat, el bandit està a punt de ser capturat per les autoritats britàniques, però en el darrer instant aconseguix escapar-se pronunciant la frase: «Siempre recordaréis este día como el día que

⁷² AIRA, Toni. 2024. «Puigdemont, entre la llegenda i el mem». *La Vanguardia*, 9 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240809/9861239/puigdemont-llegenda-i-mem.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

⁷³ Publicat a X en el compte @andres_trasado el 8 d'agost de 2024. https://x.com/andres_trasado/status/1821471982421942377?t=07_j782uyn3xdxehh3zfea&s=08 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

⁷⁴ Publicat a X en el compte @JuanPerez757575 el 8 d'agost de 2024, https://x.com/JuanPerez757575/status/1821484057978400964?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Cwterm%5E1821484057978400964%7Ctwgr%5Eed22376ef2bacad37d4e752562ad2c6b3a5d83a3%7Cwcon%5Esi_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.telecinco.es%2Fnoticias%2Fcatalunya%2F20240808%2Fmemes-redes-sociales-fuga-carles-puigdemont-pasividad-mossos_18_013204898.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

⁷⁵ Publicat a X en el compte @AntonioMaestre el 8 d'agost de 2024, https://x.com/AntonioMaestre/status/182144428776571711?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Cwterm%5E182144428776571711%7Ctwgr%5E9b5154078d271e32d99b11b322110a0399b83404%7Cwcon%5Esi_&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.20minutos.es%2Fgonz00%2Fnoticia%2F5570926%2Fo%2Flos-mejores-memes-llegada-espana-desaparicion-puigdemont%2F [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

⁷⁶ La seqüència es pot veure en aquest enllaç de YouTube: www.youtube.com/watch?v=yMhVPorOZ_I [darrera consulta: 10 de gener de 2025].



Figura 14. Pòster espanyol de la pel·lícula *El fugitiu*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

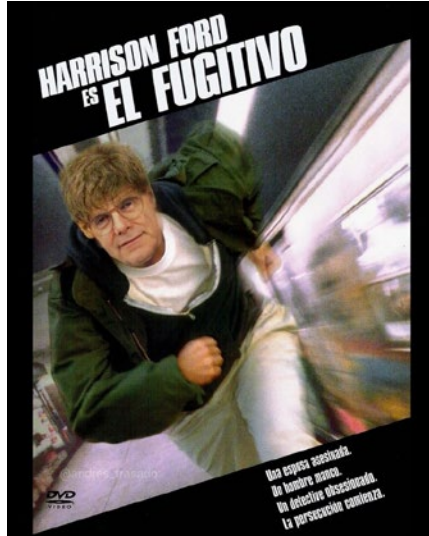


Figura 15. Fotomuntatge, difós per les xarxes socials, canviant la cara de Ford per la de Carles Puigdemont.

Font: https://x.com/andres_trasado/status/1821471982421942377 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

casi capturáis al capitán Jack Sparrow».⁷⁷ En el mem, per raons evidents la frase es canvia per: «Siempre recordarán este día como el día que casi atrapan a Carles Puigdemont».⁷⁸

El dia 10 d'agost Enric Sierra prosseguia amb la comparació de la fugida de Carles Puigdemont amb el símil cinematogràfic en titular el seu article «El fugitiu Parlon i Trapero» i escriure:

Puigdemont esquinça la institució de la presidència de la Generalitat amb la rocambolesca fugida i converteix una suposada acció política en una escena d'*El fugitiu*. Aquest film del 1993 relata la persecució policial del doctor Kimble, encarnat per Harrison Ford. La cara de ràbia del comissari en cap dels Mossos d'Es-

⁷⁷ La seqüència es pot veure en aquest enllaç de YouTube a partir del segon 18: www.youtube.com/watch?v=cWSE3ge8VI4 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

⁷⁸ Publicat a X en el compte @thetristan_ el 8 d'agost de 2024, https://x.com/thetristan_/status/1821476263988502805?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Erweetembed%7Ctwterm%5E1821476263988502805%7Ctwgr%5E74083353280e57b919c90b06d204063bid6foae%7Ctwcon%5Esi_&ref_url=https%3A%2F%2Fd-14050886191231715992.ampproject.net%2F2406131415000%2Fframe.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

quadra, Eduard Sallent, durant la llarguíssima roda de premsa d'ahir per explicar el fracàs més estrepitos del cos policial em va recordar Samuel *Big Dog* Gerard, el *marshal* interpretat pel gran Tommy Lee Jones, que perseguia Kimble. Com la del *Big Dog*, la mirada desencaxada de Sallent no augura res de bo per a Puigdemont si els Mossos tenen una nova oportunitat de detenir-lo.

[...]

Més enllà del disgust, els Mossos haurien de fer autocrítica, cosa que ahir va brillar per la seva absència. El que més s'hi va acostar va ser qualificar de *desencert* la fuga de Puigdemont davant dels seus morros, igual que feia Kimble davant el *marshal*. La diferència és que allò era una pel·lícula de ficció i això d'aquesta setmana és la trista realitat.⁷⁹

Si Tommy Lee Jones va guanyar l'Oscar com a millor actor de repartiment per la seva actuació, Eduard Sallent, el comissari en cap dels Mossos, va ser destituït i el seu càrrec va ser ocupat per Miquel Esquiús el 27 d'agost.

Els Jocs Olímpics de París

Durant la desfilada de la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de París, el 3 d'agost, es van poder veure els Minions, uns personatges de dibuixos animats maldestres i simpàtics, que van aparèixer per primera vegada en la producció dels EUA *Gru, el meu dolent preferit* (*Despicable Me*, Pierre Coffin i Chris Renaud, 2010) i després van sortir en quatre pel·lícules més, entre les quals hi ha *Els Minions* (*Minions*, Kyle Balda i Pierre Coffin, 2015), que protagonitzen. Aquests éssers van mostrar durant la desfilada olímpica la seva faceta bromista, però involucrats en el tema esportiu. La justificació d'aquesta aparició és que Coffin, nascut a Llemotges el 1967, és animador, productor, codirector i dona veu a aquests personatges. El periodista Jordi Basté va escriure unes cròniques d'aquest esdeveniment esportiu com a corresponsal de *La Vanguardia*. La del dia següent va ser una crítica justificant que ell hauria triat un altre protagonista cinematogràfic. En reproduïm un fragment pel seu interès:

Al país de Godard, de Truffaut, de Renoir, de Méliès, de Rohmer, de Varda, de Tati, o fins i tot de Louis de Funès, que els Minions fossin protagonistes, per molt que un dels seus creadors sigui francès, em va semblar una falta de respecte a la cultura de França del passat (serà perquè no ven).

⁷⁹ SIERRA, Enric. 2024b. «El fugitiu, Parlon i Traperó». *La Vanguardia*, 10 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240810/9863323/fugitiu-parlon-i-trapero.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

A la cerimònia, posats a fer uns minuts de cinema d'animació, París tenia la pel·lícula perfecta, *Ratatouille*,⁸⁰ en què al principi ja sona *La marsellesa* amb la làmpada saltironant en el logo de Pixar. Però, a més, *Ratatouille* és una barreja de moltes de les precisions de la capital de França: la cuina creativa, el paisatge dibuixat com una enorme postal de París, l'acordió com a banda sonora d'acompanyament i, per descomptat, la dolça i lluent cançó de Camille, *Le festin*.⁸¹

La vil·la olímpica de París 2024 va estar ubicada a Saint-Denis, a quasi nou quilòmetres i mig del centre de la capital. A l'hora de fer la descripció, Jordi Basté va recórrer a una comèdia dramàtica com és *El show de Truman* (*The Truman show*, Peter Weir, 1998),⁸² perquè als carrers per on passen els atletes tot és bonic i agradable, i igual que la falsa realitat que viu el protagonista del film. El periodista indica en un moment determinat:

Passejant tot un dia per la vil·la, imagino a Truman Burbank sortint d'alguns dels edificis de la delegació dels Estats Units somrient i cridant «Bon dia! I per si no ens veiem després, bon dia, bona tarda i bona nit», perquè no hi ha veritat més real com el que es veu en aquest món artificial. El lloc és un idíl·li pertorbador amb la perfecció física edulcorat.⁸³

I finalitza la seva crònica d'aquell dia com la pel·lícula:

I per si no ens veiem, bon dia, bona tarda i bona nit! Faig una delicada reverència al lloc i, com en l'última escena d'*El xou de Truman*, travesso la porta en direcció al món real.⁸⁴

80 El film d'animació *Ratatouille* (Brad Bird, 2007) és la història d'una simpàtica rata que somia convertir-se en un gran xef francès malgrat l'oposició de la seva família i el problema que suposa ser aquesta classe d'animal en una professió que detesta els rosegadors. El restaurant de *Ratatouille* està inspirat en La Tour d'Argent, un històric de la cuina francesa creat el 1582, situat enfront de Notre Dame i al costat del riu Sena.

81 BASTÉ, Jordi. 2024c. «El restaurant de *Ratatouille*». *La Vanguardia*, 6 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240804/9851696/restaurant-ratatouille-juegos-paris.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

82 El film narra la vida quasi idíl·lica de Truman Burbank, una estrella d'un programa de televisió, però ell no ho sap, que ho és. Des que va néixer, la seva vida és televisada i emesa i, per tant, totes les persones del seu voltant són actors i actrius, aspecte que, evidentment, ell ignora.

83 BASTÉ, Jordi. 2024d. «El xou de Truman». *La Vanguardia*, 4 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240806/9854599/show-truman-villa-olimpica-juegos-paris.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

84 *Ibidem*.

El dia 11 Basté comentava que molts esportistes visiten Eurodisney, aprofitant l'estada en territori francès, perquè el visitant connecta «amb la màgia de la infantesa amb el seu castell al fons i tu com a gran protagonista de tots els contes». I tot això, malgrat alguns elements negatius de cintes d'aquesta factoria com «Bambi amb el trauma de la mort de la mare que el va parir» o «el geperut de Notre-Dame més lleig que un pecat», sense oblidar-nos de «Nemo acompanyat de les seves cretines gavines, ni l'imbècil de Peter Pan que tant espant ha perpetrat a la societat».⁸⁵

L'article del dia 7 comentava el monument que hi ha a París dedicat a la princesa Diana de Galles, molt a prop del lloc on va morir amb la seva parella —Dodi al Fayed— i el xofer, fugint d'un *paparazzi*, el 31 d'agost de 1997. L'obra no té nom i moltes persones hi escriuen frases. Basté destaca, entre d'altres, «Reina de Corazones. Mi Diana querida», que a ell li recorda la «milana bonita» de Paco Rabal en *Los santos inocentes*.⁸⁶

Algunes esportistes, per la seva constitució física, van ser batejades amb el nom de Terminator, el poderós androide que té una força increïble, sobre el qual s'han fet fins ara sis llargmetratges.⁸⁷ Aquest és el cas de la nedadora australiana Ariarne Titmus en aquest titular: «Ledecy descubre su condición humana ante “Terminator” Titmus».⁸⁸ L'estatunidenca Katie Ledecy, amb set ors olímpics, no va poder fer res davant la contundència de Titmus a l'aigua en la prova reina dels quatre-cents metres lliures. Per la seva banda, Martina Terré, portera de la selecció femenina de waterpolo, que per primera vegada va guanyar l'or olímpic, va tenir una gran actuació en la final davant d'Austràlia. Això va provocar que el diari esportiu *Marca* en la seva edició del

85 BASTÉ, Jordi. 2024e. «La venjança de Mickey Mouse» *La Vanguardia*, 11 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240811/9864712/revenja-mickey-mouse.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

86 BASTÉ, Jordi. 2024b. «Diana i París, turisme de difunts». *La Vanguardia*, 7 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240807/9856748/turismo-difuntos-diana-paris.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) exposa les humiliacions i la resignació en què viuen uns camperols en una finca propietat d'uns terratinents de l'Espanya franquista. Un dels humiliats és un home que té una deficiència mental, Azarías —interpretat per Paco Rabal—, que es dirigeix a una au de forma tendra amb la frase «¡Milana bonita!».

87 *The Terminator* / *Terminator* (James Cameron, 1984), *Terminator 2: Judgment day* / *Terminator 2: el juicio final* (Cameron, 1991), *Terminator 3: Rise of the machines* / *Terminator 3: la rebelión de las máquinas* (Jonathan Mostow, 2003), *Terminator salvation* / *Terminator salvation* (Joseph McG McGinty Nichol, 2009), *Terminator Genisys* / *Terminator Génesis* (Alan Taylor, 2015) i *Terminator: Dark fate* / *Terminator: destino oscuro* (Cameron, 2019).

88 SUÁREZ, Orfeo. 2024. «Ledecy descubre su condición humana ante “Terminator” Titmus». *El Mundo*, 27 de juliol. www.elmundo.es/deportes/juegos-olimpicos/2024/07/27/66a55403e9cf4a99588b4577.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

dia 10 d'agost escrigués aquest titular: «El gran día de “Martinator”». ⁸⁹ La jove jugadora catalana, de vint-i-un anys, va demostrar ser molt modesta en la roda de premsa posterior i davant la insistència dels periodistes sobre la seva actuació al final va accedir a la petició: «D'acord. Digueu-me “Martinator” si a vosaltres us agrada». ⁹⁰

Si la cerimònia d'inauguració va tenir un caire cinematogràfic, la clausura encara molt més. Els Jocs Olímpics del 2028 se celebraran a Los Angeles. L'actor estatunidenc Tom Cruise va ser l'encarregat de recollir la bandera olímpica ben bé a l'estil de la saga cinematogràfica *Missió Impossible*. ⁹¹ El vespre de l'11 d'agost va saltar des de la part més alta de l'Stade de France, uns quaranta metres, subjectat només per un cable, per arribar a la pista i recórrer-la, enmig de l'entusiasme dels esportistes que l'envoltaven, fins a trobar-se amb Karen Bass, alcaldessa de Los Angeles, i la gimnasta Simone Biles, les quals li van lliurar la bandera olímpica. En el mateix estadi s'enfilà a una moto i després travessà els carrers de la capital francesa fins a arribar a un aeroport on va accedir a un avió militar. Quan estava damunt de Los Angeles, va saltar de l'avió amb un paracaigudes i després va lliurar la bandera a la ciclista Kate Courtney al costat del popular i emblemàtic cartell de Hollywood, situat al mont Lee. Mentre esperava Courtney, Cruise va obrir una caixa d'eines i va afegir tres cercles a les *O* de Hollywood, formant el símbol olímpic. ⁹²

La cerimònia va durar més de tres hores i en alguns moments es va fer soporífera. ⁹³ Per això Santi Nolla, el director de *Mundo Deportivo*, va titular la seva

89 ALLEGUE, J. L. 2024. «El gran día de “Martinator”». *Marca*, 10 d'agost. www.marca.com/juegos-olimpicos/waterpolo/2024/08/10/66b77a52268e3e213b8b456e.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

90 PALLÀS, Joan Josep. 2024. «Martina Terré: “De acuerdo, llamadme ‘Martinator’”». *La Vanguardia*, 10 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/2024/08/10/9864343/acuerdo-llamadme-martinator-vosotros-gusta.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

91 La saga *Missió: Impossible* (Brian de Palma, 1996) està formada per set llargmetratges d'espies, basats en la sèrie de televisió de 1966 creada per Bruce Geller. Les pel·lícules estan protagonitzades per Tom Cruise, que encarna Ethan Hunt, un agent de la Força de Missions Impossibles dels EUA. Els films són: *Mission: Impossible* / *Misión: Imposible* (Brian De Palma, 1996), *M:I-2* / *Misión: Imposible 2* (John Woo, 2000), *M:I-III* / *M:I-III* (J. J. Abrams, 2006); *Mission: Impossible. Ghost protocol* / *Misión: Imposible. Protocolo fantasma* (Brad Bird, 2012), *Mission: Impossible. Rogue nation* / *Misión Imposible: Nación secreta* (Christopher McQuarrie, 2015), *Mission: Impossible. Fallout* / *Misión: Imposible. Repercusión* (Christopher McQuarrie, 2018), *Mission: Impossible. Dead reckoning. Part One* / *Misión; Imposible. Sentencia mortal. Parte uno* (Christopher McQuarrie, 2023).

92 www.youtube.com/watch?v=KleHFbSbCM [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

93 RTVE va liderar l'audiència d'aquell dia, amb quasi 2,2 milions de persones que van veure la cerimònia. Cfr. www.rtve.es/rtve/2024/08/12/rtve-clausura-juegos-olimpicos-lideran-audiencia-del-domingo/16215985.shtml#:~:text=Desde%20el%20Stade%20de%20France,%C3%81ngeles%20como%20opr%C3%B3xima%20sede%20ol%C3%ADmpica. [darrera consulta: 10 de gener de 2025].



Figura 16. Tom Cruise en una de les escenes més populars de *Missió Impossible* (1996).

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

crònica, publicada el dia següent, «Tom Cruise salva el adió».⁹⁴ Per la seva banda, l'escriptor Sergi Pàmies va afegir un toc humorístic:

Tom Cruise té seixanta-dos anys i diumenge va aterrar a l'Stade de France, durant la cerimònia de cloenda dels Jocs de París, en tirolina. Jo en tinc seixanta-quatre i si hagués intentat imitar-lo hauria patit vertigen, ciàtica, descomposició i vergonya per haver sucumbit a la temptació de pujar-me a un artefacte tan diabòlic com una tirolina. Cruise disposa d'un aparell de propaganda que, des que tinc memòria, s'entesta a recordar-nos que sempre protagonitza les escenes d'acció de les seves pel·lícules. Jo també, encara que la diferència és que a les meves pel·lícules hi ha poca acció (com a màxim baixos, a ritme de pel·lícula iraniana, a llençar les escombraries).⁹⁵

Onze dies després de la trobada olímpica, la periodista Margarita Puig admirava els edificis i el menjar francès, amb una cita cinematogràfica al final: «Gairebé pantagruèlicament perfecte. I no, res a veure amb *La grande bouffe*. Aquí no vol morir-se ningú».⁹⁶

94 NOLLA, Santi. 2024. «Tom Cruise salva el adió». *Mundo Deportivo*, 12 d'agost. www.mundodeportivo.com/opinion/20240812/1002297239/tom-cruise-salva-adios.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

95 PÀMIES, Sergi. 2024c. «Tom Cruise és un mirall». *La Vanguardia*, 13 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240813/9867571/tom-cruise-es-mirall.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

96 PUIG, Margarida. 2024. «Sobredosi a la francesa». *La Vanguardia*, 22 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240822/9882141/sobredosi-francesa.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. *La grande bouffe* / *La gran comilona* (Marco Ferreri, 1973) narra com quatre amics units per l'hedonisme i el tedi més absolut es reuneixen en una mansió amb la idea de suïcidar-se menjant sense treva. Poc després s'hi afegiran com a convidades unes prostitutes.



Figura 17. Des d'una de les pantalles gegants que hi havia a l'Stade de France es va poder observar Tom Cruise fent una acrobàcia durant la clausura dels Jocs Olímpics de París.

Font: Nathalie Martin.

Per acabar, Jorge Carrión, escriptor i crític literari, feia una analogia entre Los Angeles del 2028 i el que presentava una pel·lícula de ciència-ficció del 1982 sobre aquesta ciutat en el futur, amb aquesta reflexió final:

Estava visitant l'edifici Bradbury de Los Angeles, on es van filmar diverses escenes de *Blade Runner*, després de conduir durant més d'una hora per les autopistes que travessen nervioses la megalòpolis, quan em vaig assabentar que l'alcaldeessa Karen Bass havia anunciat que els Jocs Olímpics del 2028 seran sense cotxes. La pel·lícula del 1982 va imaginar, el 2019, un urbanisme fosc, pixelat i amb vehicles voladors. La política del 2024, en canvi, projecta una suposada utopia lluminosa: treball en remot per evitar el trànsit, 3.000 autobusos per transportar tothom als esdeveniments esportius. Però sempre hi ha eclipsis: les 45.000 persones sense llar que viuen aquí, potser 50.000 d'aquí quatre anys, seran realment totes allotjades en albergs temporals?⁹⁷

97 CARRIÓN, Jorge. 2024. «Los Angeles olímpic». *La Vanguardia*, 21 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240821/9880990/angeles-olimpic.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. El títol de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) fa referència a un cos especial de la policia que s'encarrega d'identificar i eliminar els replicants, uns robots o humans artificials. L'acció està ambientada a Los Angeles el 2019 i ofereix un aspecte fosc i pessimista de la ciutat.

L'enfrontament entre els candidats a les eleccions dels EUA

Les eleccions presidencials als EUA que es van celebrar el 5 de novembre de 2024 i van donar la victòria a Donald Trump, van estar marcades per la renúncia del president en exercici com a candidat presidencial poques setmanes abans d'una convenció. No n'hi havia cap precedent. Anem pas a pas per fer-ne una cronologia.

El primer debat televisiu de les eleccions presidencials es va fer el 27 de juny entre el que era president en aquells moments, el demòcrata Joe Biden, de vuitanta-un anys, i l'aspirant, el republicà Donald Trump, de setanta-vuit. Biden va estar absent i amb signes de demència senil.⁹⁸ Segons una enquesta de la CNN, la mateixa cadena de televisió que el va emetre, el 57% dels enquestats van dir que no tenien confiança real en la capacitat de Biden per liderar el país.⁹⁹

Màrius Carol en el seu article «Una lupa sobre Biden», publicat el 5 de juliol a *La Vanguardia*, feia una lloança sobre el president dels EUA on destacava la seva tasca en els drets socials i en l'economia, però després de la intervenció en el debat li recomanava de fer un pas al costat. Carol el comparava amb un actor espanyol reconegut:

Sense ànim d'ofendre, però Joe Biden em recorda el Pepe Isbert de *La gran familia*, una pel·lícula de Pedro Masó del 1962 que els *boomers* vam poder veure repetidament a la televisió. Isbert és un avi entranyable, que juga amb els nets amb petards, naus espacials o pilotes de futbol, però que un dia s'emporta la parentela a la fira de Nadal de la Puerta del Sol i perd el més petit (Chencho) en el tràfec entre les paradetes. El director aconsegueix una imatge d'una profunda malenconia en una seqüència en què es veu Isbert mastegar una galeta, abatut per la desolació i la ferida infligida al seu amor propi. La badada va causar un drama a la seva família. Els anys no passen debades.¹⁰⁰

98 JIMÉNEZ, Miguel. 2024. «Biden fracasa en el debate con Trump en su intento de despejar la preocupación por su edad». *El País*, 28 de juny. <https://elpais.com/internacional/elecciones-usa/2024-06-28/biden-fracasa-en-el-debate-con-trump-en-su-intento-de-despejar-la-preocupacion-por-su-edad.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. Alexandra COSTA (29 de juny de 2024). «¿Qué le pasa a Biden: ¿cansancio, demencia o algo más?». *El Periódico de Catalunya*. www.elperiodico.com/es/internacional/20240629/joe-biden-que-le-pasa-vez-vez-demencia-deterioro-cognitivo-debate-trump-dv-104523664 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

99 EDWARDS-LEVY, Ariel. 2024. «¿Quién ganó el debate entre Biden y Trump? Esto muestra una encuesta de CNN». *CNN en Español*, 28 de juny. <https://cnnespanol.cnn.com/2024/06/28/quien-gano-debate-biden-trump-encuesta-mayoria-trax/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

100 CAROL, Màrius. 2024f. «Una lupa sobre Biden». *La Vanguardia*, 5 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240705/9781124/lupa-sobre-biden.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) narra la vida d'un matrimoni i els seus quinze fills, més l'avi i el padrí.

Unes setmanes abans, Jordi Basté també el comparava amb un altre personatge de pel·lícula, en aquest cas en escriure: «Joe Biden em recorda cada vegada més el Leslie Nielsen a *Scary Movie* 3 i 4, un histriònic i ridícul president dels EUA amb els seus cabells blancs i les Rayban».¹⁰¹

Al principi, Biden es va mantenir en la cursa per a la reelecció malgrat que diversos dirigents del seu propi partit li aconsellaven que abandonés. L'actor George Clooney, un important recaptador de fons demòcrata, publicà un article d'opinió a *The New York Times*, el 10 de juliol, amb el contundent títol «Estimo a Joe Biden, però necessitem un nou candidat», on afirmava: «No guanyarem al novembre amb aquest president».¹⁰²

En plena cursa electoral, Donald Trump va resultar ferit en un intent d'assassinat durant el seu míting a Pensilvània el 13 de juliol. Tres dies després, Sergi Pàmies, en el seu article «El milagro de Donald Trump», recordava un altre atemptat contra un president que havia estat actor a Hollywood:

Expliquen que el psicòpata que, l'any 1981, va disparar contra Ronald Reagan ho va fer perquè estava obsessionat amb Jodie Foster i va creure que, assassinant el president dels EUA, impressionaria l'actriu. Havia vist la pel·lícula *Taxi driver* quinze vegades, la qual cosa confirma que la cinefília també pot ser una variant d'antecedent criminal.¹⁰³

Lara, la nora de Donald Trump, en un acte a Milwaukee va dir del seu sogre que «és un lleó. És valent, és fort, no té por i és exactament el que aquest país necessita en aquest moment».¹⁰⁴ Màrius Carol en el seu article «La lleonera repu-

Va tenir un gran èxit, que va provocar dues pel·lícules més —*La familia y uno más* (Palacios, 1965) i *La familia, bien, gracias* (Pedro Masó, 1979)— i un telefilm, *La gran familia... treinta años después* (Masó, 1999).

101 BASTÉ, Jordi. 2024a. «Capicua». *La Vanguardia*, 17 de juny. www.lavanguardia.com/encatala/20240617/9735974/capicua.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. Els dos films citats a l'article, dirigits per David Zucker, parodiaven diverses pel·lícules del cinema americà. L'actor Leslie Nielsen encarna un maldestre president dels EUA.

102 CLOONEY, George. 2024. «I love Joe Biden. but we need a new nominee». *The New York Times*, 10 de juliol. www.nytimes.com/2024/07/10/opinion/joe-biden-democratic-nominee.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

103 PÀMIES, Sergi. 2024a. «El miracle de Donald Trump». *La Vanguardia*, 16 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240716/9807079/miracle-donald-trump.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. El protagonista de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) és un antic combatent de la Guerra del Vietnam. Fastiguejat amb una part de la societat, treballa com a taxista durant la nit a Nova York.

104 MAICHIN, Chris. 2024. «A guide to the republican national convention. Day 2». <https://ace-usa.org/blog/research/research-votingrights/a-guide-to-the-republican-national-convention-day-2/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

blicana» va buscar un símil cinematogràfic en escriure: «és possible que als Estats Units la imatge del lleó rugent sigui la de les pel·lícules de la Metro-Goldwyn-Mayer, que omplia la pantalla obrint la boca a l'inici de les seves produccions».¹⁰⁵

Finalment, a causa de les diverses pressions i la manca de suports, el 21 de juliol Joe Biden va anunciar que renunciava a la seva campanya presidencial per a un segon mandat i prestava el seu suport a la seva vicepresidenta, Kamala Harris. El Partit Demòcrata la va proclamar candidata el 2 d'agost de 2024. Harris és coneguda pel seu riure jovial. Sergi Pàmies en la seva columna «La rialla de Kamala» descrivia diferents menes de rialla. La reactiva és espontània. En comentar la forçosa, feia una doble referència cinèfila: «la rialla es petrifica en una ganyota més eficaç per al cinema de terror (el psicòpata de *Joker* i el pallaso d'*It*) que per a la credibilitat política».¹⁰⁶

En la mateixa columna, Pàmies presentava una altra referència quan citava un artista del cinema mut còmic dels EUA:

Adoptar l'expressivitat del gran Buster Keaton, que, de molt jove, va descobrir que quan a l'escenari queia i patia trompades enormes i es mantenia disciplinadament inexpressiu —ni dolor, ni sorpresa, ni tristor, ni alegria—, el públic reia i l'aplaudia amb entusiasme. Potser acabarem descobrint que, en unes eleccions concebudes com un espectacle, qui ha de riure (i aplaudir) són els votants, no els candidats.¹⁰⁷

Recordem que el candidat Donald Trump tenia diversos processos judicials contra ell. Un havia de decidir si Trump era culpable de subornar Stormy Daniels, una actriu pornogràfica, per silenciar-la sobre una relació sexual que presumptament van tenir el 2006 i si el pagament es va poder fer com una contribució a la campanya presidencial. El jutge Juan Merchan va examinar un per un els membres del jurat per comprovar que les seves posicions polítiques no

105 CAROL, Màrius. 2024b. «La lleonera republicana». *La Vanguardia*, 19 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240719/9813379/leonera-republicana.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

106 PÀMIES, Sergi. 2024b. «La rialla de Kamala». *La Vanguardia*, 22 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240824/9887610/rialla-kamala.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

El protagonista de *Joker* (Todd Phillips, 2019) pateix una depressió severa, es guanya la vida com a pallaso i té un trastorn que el fa riure descontroladament. Una sèrie de fets tràgics faran que la seva visió del món es distorsioni i es transformi en un criminal. El 2024 se'n va estrenar una continuació, *Joker 2: Folie à deux* (Phillips). Per la seva banda, l'acció d'*It* (Andy Muschietti, 2017) transcorre en un tranquil poble que ho deixa de ser quan apareix una força malèvola oculta darrere de la màscara d'un pallaso amb un somriure punxegut peculiar. Se'n va fer una continuació, *It. Chapter 2 | It. Capítulo 2* (Muschietti, 2019).

107 PÀMIES, Sergi. 2024b. «La rialla de Kamala», *op. cit.* Buster Keaton (1895-1966) va ser conegut artísticament a l'Estat espanyol com a «Pamplinas» o «Cara de Palo».

interferissin en el procés.¹⁰⁸ El veredicte havia de ser per unanimitat. Això va provocar que Màrius Carol a la seva columna relacionés la imparcialitat del jurat amb un clàssic del cinema sobre un drama judicial:

A Dotze homes sense pietat, la millor pel·lícula del seu gènere, l'espectador assisteix a les deliberacions d'un jurat. Un d'ells diu: «No tenim res a guanyar o a perdre amb el nostre veredicte. Aquesta és una de les raons per les quals som forts. No hauríem de convertir això en una qüestió personal». Una gran reflexió, sens dubte.¹⁰⁹

El jurat va declarar culpable Donald Trump,¹¹⁰ que va esdevenir el primer president estatunidenc condemnat penalment. Finalment, la sentència no es va fer pública fins al 10 de maig de 2025, més de set mesos després, i fou simbòlica: exempció incondicional —que a Nova York significa que la condemna emesa pel jurat popular es manté, però l'acusat serà posat en llibertat «sense empresonament, multa ni supervisió de la llibertat condicional».¹¹¹



Figura 18. Cartell espanyol per promocionar *12 hombres sin piedad*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

¹⁰⁸ SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia. 2024b. «La selección de los 12 miembros del jurado: el gran “casting” del caso “El pueblo contra Trump”». *El País*, 20 d'abril. <https://elpais.com/internacional/2024-04-20/la-seleccion-de-los-12-miembros-del-jurado-el-gran-casting-del-caso-el-pueblo-contra-trump.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

¹⁰⁹ CAROL, Màrius. 2024e. «Trump entrampat». *La Vanguardia*, 18 d'abril. www.lavanguardia.com/encatala/20240418/9597408/trump-entrampat.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. La pel·lícula, *12 Angry Men* en la versió original, va suposar el debut de Sidney Lumet el 1957. En aquesta obra els membres d'un jurat han de jutjar un adolescent acusat d'haver matat el seu pare.

¹¹⁰ SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia. 2024a. «El jurado declara a Donald Trump culpable de todos los cargos en el “caso Stormy Daniels”». *El País*, 30 de maig. <https://elpais.com/internacional/elecciones-usa/2024-05-30/el-jurado-declara-a-donald-trump-culpable-en-el-juicio-por-comprar-el-silencio-de-una-actriz-de-cine-porno.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

¹¹¹ SOTILLA, Javier de la. 2025. «Trump rep una sentència simbòlica pel cas Stormy Daniels». *La Vanguardia*, 10 de gener. www.lavanguardia.com/encatala/20250111/10273887/trump-rep-sentencia-simbolica-pel-cas-stormy-daniels.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Donald Trump i Kamala Harris es van enfrontar en un debat televisiu l'11 de setembre. Trump va assenyalar una sèrie de faules, com, per exemple, que els immigrants s'estaven menjant les mascotes dels ciutadans o que alguns nous nats estaven sent sotmesos a «execucions» després del naixement, cosa que va provocar la intervenció dels dos moderadors de la cadena ABC per desmentir aquests fets ja que no n'existia cap prova.¹¹² De fet, Trump no va reconèixer la seva derrota en les eleccions del 3 de novembre de 2020¹¹³ i el 6 de gener de 2021 va encoratjar les persones a viatjar a la capital amb la finalitat de protestar contra el poder legislatiu que havia de certificar la victòria de Joe Biden. Els seus seguidors van irrompre a la seu del Congrés violant la seguretat i van ocupar parts de l'edifici durant diverses hores.¹¹⁴ Albert Montagut té clar que el polèmic candidat mantenia un to amenaçador i agitava el fantasma de la violència. Montagut aprofita per comentar un film estrenat a la primavera i amb un president dels EUA que defensa la confrontació:

Civil war, una pel·lícula de ficció que narra la història d'uns periodistes i el seu intent d'arribar a Washington DC enmig d'un conflicte bèl·lic civil a gran escala, que enfronta les tropes rebels i democràtiques de Florida, Texas i Califòrnia contra un govern presidit per un tirà que ha trencat la convivència, ha violat la Constitució i pretén seguir al poder per la força.¹¹⁵

JOSEP MARIA CAPARRÓS I EL CENTRE D'INVESTIGACIONS FILM-HISTÒRIA

Josep Maria Caparrós Lera (Barcelona, 1943-2018) va néixer un 28 de desembre i estava orgullós perquè era el dia que es commemorava la primera projecció

112 BAKER, Graham. 2024. «6 momentos clave del debate presidencial entre Harris y Trump». BBC, 11 de setembre. www.bbc.com/mundo/articulos/cn49kqpenjlo [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

113 XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Pablo. 2020. «Donald Trump se niega a reconocer la derrota ante Joe Biden». *El País*, 7 de novembre. <https://elpais.com/internacional/elecciones-usa/2020-11-07/donald-trump-se-niega-a-reconocer-la-derrota-ante-biden.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

114 SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia. 2022. «El informe del comité sobre el asalto al Capitolio concluye que Trump conspiró para revertir el resultado electoral». *El País*, 23 de desembre. <https://elpais.com/internacional/2022-12-23/el-informe-del-comite-sobre-el-asalto-al-capitolio-concluye-que-trump-conspiro-para-revertir-el-resultado-electoral.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2024].

115 MONTAGUT, Albert. 2024. «Trump i Civil War». *La Vanguardia*, 6 de maig. www.lavanguardia.com/encatala/20240506/9613419/trump-i-civil-war.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. El film *Civil War* (2024), dirigit per Alan Garland, a l'Estat espanyol es va estrenar directament en les plataformes digitals.

pública del cinematògraf dels germans Lumière a París el 1895. De família humil, va iniciar el seu contacte amb el setè art escrivint crítiques cinematogràfiques a partir de 1965. Entenia el cinema com una realitat cultural complexa, perquè alhora és art, espectacle, indústria i mitjà de comunicació.

El curs 1977-1978 va entrar a col·laborar en el Departament d'Història de l'Art de la UB. Es va doctorar en Filosofia i Lletres el 1980. Sempre va estar molt agraït al catedràtic José Florit Capella per haver-lo incorporat a partir del curs acadèmic 1989-1990 al Departament d'Història Contemporània, on va poder desenvolupar millor els seus projectes com a docent i investigador. Va crear l'assignatura Història Contemporània i Cinema el curs acadèmic 1995-1996, aprofitant un canvi del pla d'estudis del Ministeri d'Educació i Ciència que en l'actualitat es continua impartint. El 1997 va aconseguir la titularitat com a professor en aquest departament i l'abril del 2011 va ser nomenat catedràtic, el primer del sistema universitari espanyol, en Història Contemporània i Cinema.

Rafael, l'artista del Renaixement, va morir amb trenta-set anys; Wolfgang Amadeus Mozart, amb trenta-cinc; John Lennon, amb quaranta; Josep Maria Caparrós ho va fer amb setanta-quatre —malauradament, no va tenir gaire temps de gaudir de la jubilació quatre anys abans— i per la seva obra sembla que va viure quasi un segle. Va ser autor de més de quaranta llibres. Va estar treballant fins al darrer moment, publicant crítiques, acabant d'escriure un llibre i preparant la seva ponència per a un congrés malgrat la malaltia terminal que patia.¹¹⁶

¹¹⁶ La darrera crítica cinematogràfica, *The Bookshop / La librería* (Isabel Coixet, 2017), la va publicar al seu blog un mes abans del seu traspàs. Cfr. <https://caparroscinema.blogspot.com/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. També fins un mes i mig abans va estar treballant en el seu darrer llibre, que, afortunadament, va poder tenir a les mans uns dies abans de la seva defunció. Cf. CAPARRÓS, José María, i CRUSELLS, Magí. 2018. *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar): Cine en El Pardo, 1946-1975*. Madrid: Alianza. Tres setmanes abans va estar corregint uns aspectes de la seva ponència «Cine y 68: el impacto de la revolución en la pantalla», presentada al VI Congrés Internacional d'Història i Cinema: Imatges de les Revolucions de 1968 (2018), que es va publicar pòstumament. Cfr. CRUSELLS, Magí et al. (eds.). 2020. *Imágenes de las Revoluciones de 1968*. Caldes de Malavella (Girona): Lenoir, pàgs. 17-39. El mateix Caparrós va escriure quan tenia cinquanta-quatre anys una autobiografia en una publicació que li va dedicar un monogràfic; cfr. CAPARRÓS LERA, José María. 1997. «Autopercepción intelectual de un proceso histórico». *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, 175, pàgs. 9-37.

L'endemà del seu traspàs es va publicar, com a respecte de la seva tasca, un obituari en un diari de prestigi; veg. ARASA, Daniel. 2018. «José María Caparrós, gran historiador del cinema». *La Vanguardia*, 19 de març, pàg. 33. Un homenatge acadèmic va ser CRUSELLS, Magí. 2018. «En recuerdo del doctor Josep Maria Caparrós-Lera». *Índice Histórico Español*, 131, pàgs. 20-25.

Així mateix, Caparrós disposa d'una entrada en el glossari de ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. 2005. *Diccionario del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pàgs. 139-140. També té unes entrades a la Wikipedia; cfr. https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Caparr%C3%B3s

Caparrós era una persona religiosa, senzilla, generosa i amb un gran respecte ideològic i per la llibertat de pensament. És important la seva tasca com a pioner a l'hora d'introduir les relacions entre història i cinema a la UB, però la seva aportació més gran va ser la capacitat de lideratge, creant escola i instruments que van més enllà de la seva presència física. El 1983 va fundar juntament amb altres persones, el Centre d'Investigacions Film-Història com a associació. Un dels cofundadors va ser Rafael de España, que avui dia continua vinculat a l'entitat com a president honorífic. El Centre va passar durant el curs 1989-1990 a ser un grup d'investigació vinculat al Departament d'Història Contemporània de la UB i l'any 2000 va ser refundat com a Grup de Recerca Multidisciplinari pel Vicerectorat de Recerca de la Facultat de Geografia i Història. En l'actualitat està integrat dins del Grup de Recerca Consolidat Centre d'Estudis Històrics Internacionals (GREC-CEHI) (SGR2017-1425) i és dirigit per Magí Crusells, professor de la Secció d'Història Contemporània i Món Actual del Departament d'Història i Arqueologia.¹¹⁷



Figura 19. Instal·lacions del Centre d'Investigacions Film-Història.

Font: autor.

El Centre d'Investigacions Film-Història utilitza el film com a eina de recerca escaient per aprofundir en les humanitats i les ciències socials, i el considera un testimoni de la societat, reflex de les mentalitats i retrat de l'evolució

i https://ca.wikipedia.org/wiki/Josep_Maria_Caparr%C3%B3s_Lera [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. Ricard Mamblona li va fer un homenatge dirigint el curtmetratge *Triomfarem! José María Caparrós Lera (1943-2018)*, que inclou el testimoni d'amics i companys. Cfr. <https://vimeo.com/289504906> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

¹¹⁷ <http://www.ub.edu/filmhistoria> [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. Amb motiu del quart de segle de l'existència d'aquesta entitat, es va editar una publicació: CAPARRÓS LERA, José (coord.). 2009. *Historia & Cinema: 25 aniversari del Centre d'Investigacions Film-Història*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

del món contemporani. El treball del Centre és elaborar, en la teoria i en la pràctica, eines per a l'educació i la indústria, tant en format cinema com en formats propis d'altres mitjans audiovisuals.

Disposa d'un espai físic, el laboratori d'Història Contemporània i Cinema, codirigit pels professors Magí Crusells i Andreu Mayayo, a la quarta planta de la Facultat de Geografia i Història. Després de la mort de Josep Maria Caparrós, la continuïtat del laboratori va ser assegurada pel ferm suport dels catedràtics Carles Santacana, aleshores cap del Departament d'Història i Arqueologia, i d'Andreu Mayayo, director del Centre d'Estudis Històrics Internacionals (CEHI). De fet, tots dos van tenir present la relació entre història i cinema ja en les seves tesis doctorals: Santacana en comentar el *No-Do en Postguerra a Catalunya. Trencaments i continuïtats en una àrea urbana: l'Hospitalet (1939-1951)* (1992) i Mayayo en *La destrucció del món rural català. 1880-1980: de pagesos a obrers i ciutadans* (1989), on explicava diverses pel·lícules, des del primer film francès sobre el món rural del 1897 fins a *Un lugar llamado Milagro (The Milagro Beanfield War, Robert Redford, 1988)*.¹¹⁸

Aquest article no vol ser un ampli text hagiogràfic de l'obra de Josep Maria Caparrós Lera. Malgrat el seu traspàs, ell continua ben viu entre nosaltres i el seu desig que el Centre el transcendís és una realitat més d'un lustre després. La Facultat de Geografia i Història li dedica cada any un memorial, en el qual es convida una persona que ens alligona amb els seus coneixements cinematogràfics.



Figura 20. VII Memorial Josep Maria Caparrós, del 2024.

¹¹⁸ Ambdós han seguit utilitzant el cinema com a font històrica. En el cas d'Andreu Mayayo, com un dels coordinadors del volum que el lector està llegint i que va obtenir una concessió de finançament per al Grup de Recerca Consolidat CEHI (GREC-CEHI) per part de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya. Per la seva banda, una de les darreres investigacions de Carles Santacana ha estat l'article «Imágenes sobre Cataluña en el franquismo: el regionalismo bien entendido en las pantallas. El NO-DO (1960-1975)». *Ayer*, 123 (2021), pàgs. 107-134.

Així mateix, el Premi Film-Història atorgat al millor llibre de cinema —que es concedeix des del 1983— s'anomena des del 2020 Premi Film-Història / Josep Maria Caparrós.

Any	Títols	Autor/s
1983	<i>(Ex aequo)</i> <i>La industria del cine en España: Legislación y aspectos cualitativos</i> <i>El sector cinematográfico a Catalunya: Una aproximació quantitativa</i>	Santiago Pozo Arenas Carles José i Solsona
1984	<i>El cine y la historia del siglo xx</i>	Ángel Luis Hueso Montón
1985	<i>(Ex aequo)</i> <i>Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)</i> <i>Escritores y cinema en España: Un acercamiento histórico</i>	Miquel Porter i Moix Rafael Utrera
1986	<i>La guerre d'Espagne au Cinéma</i>	Marcel Oms
1987	<i>La arquitectura en el cine</i>	Juan Antonio Ramírez
1988	<i>Los 500 films de Segundo de Chomón</i>	Joan Gabriel Tharrats
1989	<i>El món de Fructuós Gelabert</i>	Joan Francesc de Lasa
1990	<i>Els cinemes de Barcelona</i>	Juan Munsó Cabús
1991	<i>Cita en Hollywood: las películas norteamericanas habladas en español</i>	Juan B. Heinink i Robert G. Dickson
1992	<i>El cine de Florián Rey</i>	Agustín Sánchez Vidal
1993	<i>Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920</i>	Josefina Martínez
1994	<i>Benito Perojo: Pionerismo y supervivencia</i>	Román Gubern
1995	<i>Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History</i>	Robert A. Rosenstone
1996	<i>Sabadell, un segle de cinema</i>	Josep Torrella i Albert Beorlegui
1997	<i>Catálogo general del cine de la Guerra Civil</i>	Alfonso del Amo (coord.)
1998	<i>Diccionario del cine español</i>	José Luis Borao (dir.)
1999	<i>Creando la realidad: El cine informativo 1895-1945</i>	María Antonia Paz i Julio Montero
2000	<i>Cultura de masas y cambio político: el cine español de la Transición</i>	Manuel Trenzado
2001	<i>Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90</i>	María Camí-Vela

(Continúa a la pàgina següent.)

Any	Títols	Autor/s
2002	<i>(Ex aequo)</i> <i>El montaje del franquismo: La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas</i> <i>El cine español entre 1896 y 1939</i>	Emeterio Díez Puertas Emilio Carlos García Fernández
2003	<i>Ignacio F. Iquino, hombre de cine</i>	Ángel Comas
2004	<i>(Ex aequo)</i> <i>Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977)</i> <i>La intervención velada: El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)</i>	Enrique Sánchez Oliveira Manuel Nicolás Meseguer
2005	<i>Diccionario de la caza de brujas: Las listas negras en Hollywood</i>	Javier Coma
2006	<i>Tierra sin paz: Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco</i>	Santiago de Pablo
2007	<i>La Edad Media en el cine</i>	Juan Jesús Alonso, Enrique Álvarez Mastache i Jorge Alonso Menéndez
2008	<i>Campo de esperanza</i>	Antoni Cisteró
2009	<i>El cine español según sus directores</i>	Antonio Gregori
2010	<i>La pantalla nacional: El cine de la Italia fascista en la Guerra Civil</i>	José María Claver Esteban
2011	<i>El pasado es el destino: Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil</i>	Rafael R. Tranche i Vicente Sánchez-Biosca
2012	<i>La història a través del cinema</i>	Ramon Breu
2013	<i>Catolicismo y cine en España (1939-1945)</i>	Fernando Sanz Ferreruela
2014	<i>El nostre cinema Paradís. Els inicis del cinema als pobles del Tarragonès</i>	José Carlos Suárez i Pedro Nogales
2015	<i>Las cosas que hemos visto: Welles y Falstaff</i>	Esteve Rimbau
2016	<i>Crónica de un encuentro: El cine mexicano en España, 1933-1948</i>	Ángel Miquel
2017	<i>La Guerra Civil Española en la propaganda fascista: Noticiarios y documentos italianos (1936-1943)</i>	Daniela Aronica
2018	<i>La gran il·lusió: El cinema a Badalona 1898-1975</i>	Núria Casals
2019	<i>Edificis en moviment: Construcció i destrucció. Representació i metàfora</i>	Ramon Espelt i Casals
2020	<i>El cine que nos abrió los ojos</i>	Gemma Nierga i Jaume Figueras
2021	<i>Sagitario Films: Oro nazi para el cine español</i>	Santiago Aguilar

(Continúa a la pàgina següent.)

Any	Títols	Autor/s
2022	<i>De puño y letra: Diarios de trabajo y otros escritos</i>	María Bardem, Jorge Castillejo i Diego Sabanés (coord.)
2023	<i>Tótem sin tabú: Del Clot al Kilimanjaro</i>	Carlos Benpar

Font: elaboració de l'autor.

La manca d'espai no ens permet fer un repàs ni un estat de la qüestió dels diferents corrents historiogràfics existents entorn de les relacions entre història, cinema i ensenyament.¹¹⁹ Josep Maria Caparrós va fer una classificació de films que esquematitzà de la forma següent:¹²⁰

Films de no-ficció	Noticiaris	Reportatges d'informació per a les diverses cadenes de televisió. Actualitats que s'editaven amb una periodicitat fixa, com per exemple el popular <i>NO-DO</i> a Espanya.
	Documentals	Films didàctics preparats per a l'ensenyament de matèries com la història, les ciències naturals, etc. Films de muntatge amb filmacions de la realitat combinades amb entrevistes o altres suports.
Pel·lícules de ficció	Films de reconstrucció històrica	➔ Pretenen obtenir el reflex d'una societat que pot acabar sent útil per als estudiosos interessats a conèixer les mentalitats i el context d'una època determinada.
	Films de ficció històrica	➔ Pretenen obtenir el reflex d'una societat que pot acabar sent útil per als estudiosos interessats a conèixer les mentalitats i el context d'una època determinada.
	Films de reconstitució històrica	➔ Es creen amb una voluntat directa de fer història, evocant amb més o menys rigor un període històric concret.

¹¹⁹ Podem trobar un bon estat de la qüestió dels darrers anys a FUENTES-MORENO, Concha, i AMBRÓS-PALLARÉS, Alba. 2000. «Panorámica de la trilogía cine, historia y educación en España (1995-2020)». *Panta Rei: Revista Digital de Historia y Didáctica de la Historia*, 2, pàgs. 197-223. <https://revistas.um.es/pantarei/article/view/445841> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

¹²⁰ CAPARRÓS LERA, J. M. 1998. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, pàgs. 17-42.

Prova la vigència d'aquest model el fet que actualment és defensat per joves historiadors amb bons resultats.¹²¹ El cinema pot ser una forma d'arxivar i preservar els esdeveniments històrics, ja que moltes pel·lícules ofereixen una representació visual del passat que pot ser una font important per als historiadors i els espectadors interessats a aprendre sobre la història. D'altra banda, el cinema també pot ser una forma de reinterpretar la història i pot oferir-nos versions alternatives de fets reals. Moltes vegades, els guionistes i directors es prenen llibertats artístiques per crear narratives més dramàtiques o emocionals, cosa que pot distanciar-les de la realitat històrica, però això no invalida l'obra perquè el conjunt és prou bo. A més, hi ha l'autonomia creativa de l'artista, que s'ha de respectar. Una pel·lícula catalana com *El 47* (Marcel Barre, 2024), que narra el segrest d'un autobús per part d'un conductor per lluitar per la dignitat del barri obrer barceloní de Torre Baró el 1978, es pot prendre llicències per aportar més dramatisme a la història. És el cas de si el protagonista va tenir un fill i no una filla, o l'omissió de la militància del protagonista al Partit Socialista Unificat de Catalunya i a Comissions Obres, perquè així l'acció es transforma en un acte d'un heroi, i no d'organització política col·lectiva. Per contra, altres pel·lícules, com *Salvador (Puig Antic)* (Manuel Huerca, 2006), busquen una representació més acurada i respectuosa dels fets, com són els intents desesperats de la família, els amics i els advocats per evitar l'execució de l'últim pres polític mitjançant el garrot vil a Espanya el 1974.

Després hi ha les pel·lícules de ficció amb un argument imaginari i centrades en èpoques específiques o esdeveniments històrics des d'una perspectiva prodigiosa. Aquest és el cas de *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967), que il·lustra els efectes, en l'àmbit laboral i en el personal, que pateix un immigrant andalús que treballa com a obrer a la Costa Brava. És una obra que no ha perdut vigència amb el pas del temps.

A més de les pel·lícules de ficció, el documental també ha tingut un paper important en l'exploració de la història a través del cinema. Un documental com *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1976) ofereix una visió directa i realista

¹²¹ Aquest és el cas de Ricard Rosich Argelich, que fa una pràctica interpretativa amb els films *Paths of glory / Senderos de gloria* (Stanley Kubrick, 1957) i *Joyeux Noel (Merry Christmas) / Feliz Navidad* (Christian Carion, 2005). Cfr. ROSICH ARGELICH, Ricard. 2022b. «Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado». *FILMHISTORIA Online*, 32(2), pàgs. 286-310. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/41381/38778> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

de la Guerra Civil Espanyola, ja que utilitza entrevistes i imatges d'arxiu per il·lustrar els fets i les seves conseqüències.¹²²

La tasca del Centre d'Investigacions Film-Història és molt gran i va quedar resumida pel mateix Caparrós en un article.¹²³ Per tant, ens centrarem en quatre àrees que són prou importants: els congressos que ha organitzat, les exposicions que han comissariat membres de l'equip directiu, la col·lecció de llibres «Film-Història» i la publicació de la revista *Film-Historia*.

El Centre d'Investigacions Film-Història ha organitzat diversos congressos internacionals especialitzats en col·laboració amb l'Instituto de Cultura y Tecnología de la Universitat Carlos III de Madrid (UC3M) —primer sota la direcció de Gloria Camarero i després amb la de Beatriz de las Heras— i el Centro de Estudios Fílmicos de la Universidad de Santiago de Compostela (USC) —impulsat per Ángel Luis Hueso—, les actes dels quals s'han editat posteriorment en forma de llibre.

Any	Núm.	Títol	Lloc de celebració
1992	I	<i>Guerra, cinema i societat. Una aproximació metodològica</i>	UB
2007	II	<i>La biografia fílmica</i>	UC3M
2010	III	<i>Modelos de interpretación para el cine histórico</i>	USC
2014	IV	<i>Memòria històrica i cinema documental</i>	UB
2016	V	<i>Escenarios del cine histórico</i>	UC3M
2018	VI	<i>Imatges de les revolucions de 1968</i>	UB
2020	VII	<i>El primer franquismo, 1939-1945</i>	UC3M
2022	VIII	<i>Collapses civilitzatoris, quan la distopia surt de la pantalla</i>	UB
2024	IX	<i>No sólo musas y divas: las mujeres y las artes en la pantalla</i>	UC3M

Font: elaboració de l'autor.

El 2026 se celebrarà a la UB el desè congrés, dedicat al 90 aniversari de l'inici de la Guerra Civil Espanyola i als 83 anys de la creació del *No-Do*, i el qual demostra la bona salut del Centre.

Diversos membres de l'equip directiu del Centre han comissariat exposicions i editat els respectius catàlegs; les sis principals, amb els seus catàlegs, són:

122 Durant la primavera del 1999 el director Jaime Camino va proporcionar a l'autor d'aquest capítol dades rellevants sobre la filmació, anècdotes i informació detallada sobre els testimonis. Cfr. CRUSELLS, Magí. 2000. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, pàgs. 146-158.

123 CAPARRÓS LERA, J. M. 2000. «Historia contemporánea y cine: una propuesta de docencia e investigación». *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 231, 15 de maig. www.ub.edu/geocrit/b3w-231.htm [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

Títol	Període	Comissaris	Lloc d'exhibició
<i>Juan Alberto, director i creador d'Esplugas City</i>	Setembre 2008 - març 2009	Rafael de España i Salvador Juan	Museu Can Tinturé d'Esplugues de Llobregat
<i>Cinema en temps de guerra, exili i repressió</i> ¹²⁴	Setembre-novembre 2010	Josep Maria Caparrós i Magí Crusells	Memorial Democràtic. Barcelona
<i>La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa</i>	Novembre 2010 - febrer 2011	Josep Maria Caparrós	Alhóndiga Bilbao
<i>Los dibujos de Akira Kurosawa: La mirada del samurái</i>	Abril-juny 2011	Josep Maria Caparrós	Museo ABC. Madrid
<i>L'experiència màgica del cinema. Col·lecció Josep M. Queraltó</i>	Octubre 2013 - febrer 2014	Josep Maria Caparrós	Edifici Històric de la UB
<i>Que arriben els Beatles!</i>	Juliol-novembre 2015	Magí Crusells	Sala Josep Uclés, Centre Cultural El Carme. Badalona

Font: elaboració de l'autor.



Figura 21. Josep Maria Caparrós i Magí Crusells el dia de la inauguració de l'exposició «Cinema en temps de guerra, exili i repressió», el 22 de setembre de 2010.

Font: autor.

¹²⁴ Aquesta exposició és itinerant i ha estat a Santa Coloma de Gramenet, Manresa, Mataró, Viladecans, Cornellà de Llobregat, Calella, Dosrius, l'Hospitalet de Llobregat, etc.

Josep Maria Caparrós va impulsar i dirigir la col·lecció «Film-Història» de 1993 a 1998 a través de Promociones y Publicaciones Universitarias, i entre 2003 i 2018 per mitjà d'Edicions de la UB. La temàtica és prou variada i original, com es pot comprovar en la quasi una vintena d'obres publicades:¹²⁵

- I. Sergi Alegre et al. (1993). *El cine en Cataluña: Una aproximación histórica.*
- II. Sergio Alegre (1994). *El cine cambia la historia: Las imágenes de la División Azul.*
- III. Fernando González García et al. (1996). *Cine español: Una historia por autonomías*, vol. I.
- IV. Catalina Aguiló et al. (1998). *Cine español: Una historia por autonomías*, vol. II.
- V. José Ángel Garrido (2003). *Minorías en el cine: La etnia gitana en la pantalla.*
- VI. Rafael de España i Salvador Juan i Cabot (2005). *Más allá de Esplugas City: Balcázar Producciones Cinematográficas.*
- VII. Francesc Sánchez Barba (2007). *Brumas del franquismo: El auge del cine negro español (1950-1965).*
- VIII. Rafael de España (2007). *De la Mancha a la pantalla: Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo.*
- IX. José Ángel Garrido (2007). *Empezaré contando el final: Cine en blanco y negro del siglo XX.*
- X. Magí Crusells (2009). *Directores de cine en Cataluña: De la A a la Z.*
- XI. Elisabet Loperena, Myriam Mereu i Pablo Sancho París (comps.) (2008). *Historia(s), teorías y cine: 23 entrevistas.*
- XII. Guillermo Batlle (2009). *El ajedrez en la pantalla: 25 films y partidas.*
- XIII. Tomás Valero (2010). *Historia de España contemporánea vista por el cine.*
- XIV. Alberto Prieto Arciniega (2011). *La antigüedad a través del cine.*
- XV. Juan Vaccaro i Tomás Valero (2011). *Nos vamos al cine: La película como medio educativo.*
- XVI. Francesc Vilaprinýó (2013). *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain.*
- XVII. María Luisa Pujol (coord.) (2014). *Un viaje por la magia del cine.*

¹²⁵ http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2005/filmhistoria2_2_2005.htm [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

- XVIII. Josep Maria Caparrós Lera, Magí Crusells Valeta i Francesc Sánchez Barba (2016). *Memoria històrica y cine documental*.
- XIX. Josep Maria Caparrós Lera i Enrique Sánchez Oliveira (eds.) (2018). *Anatomía de un fantasma: Historia clínica del cine español*.

El 1991 es va editar, seguint el model d'altres revistes estrangeres —com *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Gran Bretanya), *Film and History* (EUA), *Les Cahiers de la Cinémathèque* (França)—, el primer número de la revista *Film Historia*, una publicació especialitzada dedicada a l'estudi i la difusió de les relacions entre la història i el cinema, que seguia les teories de l'escola anglosaxona anomenada *història contextual del cinema*. Fins al 2000 es va editar en paper amb una periodicitat quadrimestral, en castellà i anglès. A partir del 2001 va passar al sistema digital, sota el nom de *FILMHISTORIA Online*, i el 2015 es va incorporar al portal Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona (RCUB) per continuar oferint la possibilitat de publicar —en els seus dos números anuals— articles originals, tant d'investigació com de divulgació.¹²⁶

Han escrit per a la nostra revista personalitats importants del món acadèmic estranger, com Marc Ferro, Pierre Sorlin, Paul Vanderwood, D. J. Wenden, David Barnouw, R. M. Friedman, Jean-Claude Seguin, Peter C. Rollins, Philip M. Taylor, Charles Musser, Eduardo de la Vega, Peter W. Rose, Ian Scott, Robert A. Rosenstone i John Mraz, entre d'altres. Així mateix, s'han entrevistat en exclusiva directors de prestigi estrangers —Alfonso Arau, Roland Joffé, Ken Loach, Nelson Pereira dos Santos, Bertrand Tavernier o Fred Zinnemann— i espanyols —Montxo Armendáriz, Juan Antonio Bardem, Josep Maria Forqué, José Luis Guerín, Carlos Saura José, Luis Sáenz de Heredia o Benito Zambrano.

L'editor actual és Igor Barrenetxea Marañón, professor d'Història Contemporània a la Universitat Internacional de La Rioja, i el secretari tècnic és Ricard Rosich Argelich, investigador predoctoral de la Secció d'Història Contemporània i Món Actual de la UB.¹²⁷ Tots dos formen un tàndem magnífic i hi dediquen entusiasme i hores. Si no fos per la seva tenacitat i dedicació, la revista no veuria la llum.

¹²⁶ <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/archive> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

¹²⁷ La seva tesi és un estudi de l'impacte i la transformació cultural que va comportar el fenomen de l'automòbil durant el *desarrollismo* franquista en els àmbits polític, empresarial i social, i el *No-Do* va ser una de les seves fonts d'investigació.

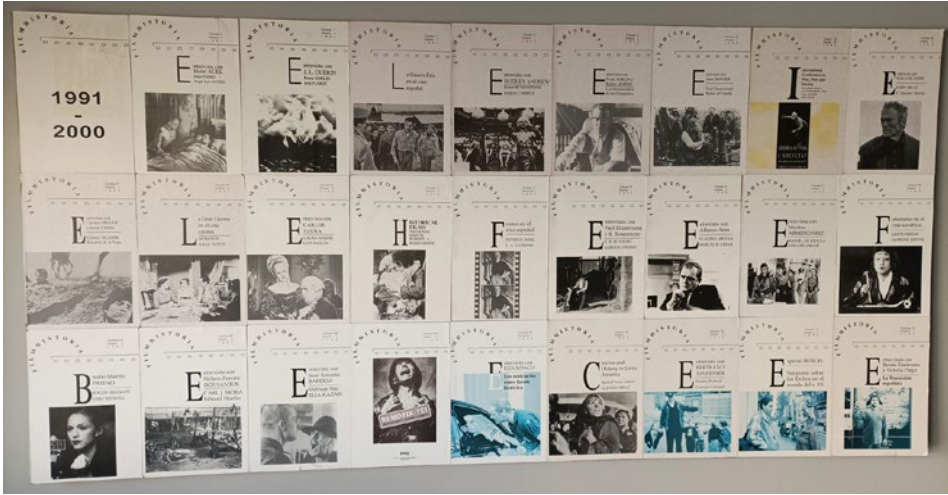


Figura 22. La col·lecció completa de la revista *Film-Història* en la seva edició en paper.
Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

El Centre, dintre de la seva modèstia i com a organisme públic que és, disposa en la bibliofilmoteca d'una sèrie de materials que estan disponibles per als investigadors i per al públic en general. Amb tota seguretat, els dos llibres de rodatges on hi ha registrades totes les filmacions de la delegació de Barcelona del *No-Do* són l'estrella. Són més de 5.500 entrades d'esdeveniments polítics, esportius, culturals i militars, entre d'altres. La primera va ser filmada l'1 de gener de 1943, té com a títol «Gran premio año nuevo» i fa referència a una carrera esportiva; la darrera va ser «Desfile Fuerzas Armadas» i es va filmar el 31 de maig de 1981, tres mesos després del fracassat cop d'estat del 23 de febrer. Blas Martí (Ceutí, Múrcia, 1929 – Barcelona, 2014), un antic operador del *No-Do*, se'ls va emportar a casa seva, perquè no es perdessin, el mateix dia del tancament de la delegació davant el desinterès de la seu central per conservar-los, perquè estava a punt d'arribar una empresa especialitzada en el buidatge d'habitatges i locals. L'ingrés dels llibres en l'arxiu del Centre d'Investigacions Film-Història va ser possible gràcies a la generosa donació que Pilar Gabernet, la seva vídua, va fer el 25 de maig de 2023 en un document escrit.

El Centre d'Investigacions Film-Història ja els ha digitalitzat i té la intenció de penjar-los a la seva web al llarg del 2025. Els rodatges estan registrats per ordre cronològic i se'n dona la informació següent: un nom descriptiu; els metres utilitzats en negatiu i positiu; els operadors que els van filmar; si es van editar en un noticiari, i en cas afirmatiu se'n assenyalava el número i la data d'estrena; i una sèrie d'observacions.

Una de les curiositats és que algunes d'aquestes filmacions no van ser incloses per raons ideològiques —per tant, van ser censurades— en un dels números que s'editaven setmanalment a Madrid. Blas Martí em va confessar que darre del títol «Detalles de Barcelona para id.» [identificar] —rodatge del 28 de març de 1951— hi havia la vaga de tramvies a la capital catalana. Els treballadors barcelonins de *No-Do* no es van atrevir a denominar el reportatge pel seu contingut i van optar per aquest títol descriptiu. La vaga esmentada va ser el primer esclat de descontentament social a la Barcelona franquista. La notícia d'aquesta filmació va arribar a la seu central de Madrid i davant el rumor que s'havia fet una còpia per a un mitjà audiovisual estranger, el director general del *No-Do*, Joaquín Soriano, es va desplaçar a la delegació barcelonina per esbrinar si era veritat i reprovar severament els treballadors. Martí em va explicar que a partir d'aquell moment es va anar amb molta més cautela a l'hora de filmar les notícies.¹²⁸

Què se n'ha fet, d'aquell preuat document cinematogràfic de la vaga de tramvies i de tantes altres imatges encara avui inèdites que consten en els llibres de filmació però no han estat publicades? Qui signa aquest article es va posar en contacte —via correu electrònic— el 18 de juliol de 2023 amb la Unidad de Visionados de la Filmoteca Española per preguntar-ho. La resposta em va arribar el dia 8 d'agost de la forma següent:

El archivo NO DO que se encuentra catalogado es el que figura en la web de Filmoteca Española y RTVE. Lo que usted quiere consultar forma parte de los famosos descartes de NO DO que son muchos materiales que aún hoy no se han podido catalogar y no nos consta cuando se podrá llevar a cabo esa labor para hacerla visible.

En aquell moment vaig pensar que calia paciència, però uns mesos després es va posar en contacte amb mi Manel Lucas, guionista de la productora Minoria Absoluta. Volia fer una ullada als llibres de registre per si podien ser utilitzats per a un projecte que es va convertir en *Los archivos secretos del NO-DO* de Radiotelevisió Espanyola (RTVE), estrenada el 17 de setembre del 2025 a La 1.¹²⁹

Aquesta sèrie documental, de set capítols d'una hora cadascun, dirigida per Eulàlia Gómez Duran i guionitzada per Manel Lucas, mostra per primera ve-

128 Vaig entrevistar per primera vegada Blas Martí el 10 d'abril de 1994, però hem mantingut altres converses fins poc abans de la seva mort.

129 La producció audiovisual de Minoria Absoluta destaca per la seva originalitat, enginy, rigor i professionalitat, per la qual cosa ha obtingut premis d'àmbit nacional i internacional. Cfr. <https://minoriaabsoluta.com/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

gada imatges del fons documental «Sin Publicar», dipositat a la Filmoteca Española i format per més de 4.600 llaunes que inclouen material del *No-Do* descartat. Tot i que en els darrers anys s'han fet públics alguns arxius ocults d'aquest fons, *Los archivos secretos del No-Do* serà el resultat de la feina duta a terme durant un any en el qual un equip de Minoria Absoluta ha pogut obrir aproximadament 500 llaunes. La productora considera que, d'aquestes 500 llaunes, entre 100 i 150 inclouen material que no es podrà fer servir, però calculen que de la resta podran veure més de 750 minuts de material audiovisual mai vist fins ara. Malauradament, el material anterior a l'any 1955 no s'ha pogut trobar i, per tant, les imatges filmades de la vaga de tramvies, anteriorment comentades, no s'han pogut localitzar.

La sèrie vol explicar l'origen d'aquest material audiovisual i a la vegada també vol exposar per què considera que va ser descartat i mai publicat, i per fer-ho s'ha entrevistat, entre altres persones, historiadors i algun supervivent del *No-Do*, com l'antic operador Jaime Moreno Monjas (Madrid, 1936), que quan s'escriuen aquestes línies té vuitanta-vuit anys i una esplèndida memòria. L'emissió d'aquesta sèrie està prevista per al setembre del 2025.

A la taula de la pàgina següent en destaco algunes imatges, que inclouen una tria variada de temes (i no solament aspectes de caràcter polític).

PROPOSTA DIDÀCTICA

El cinema és abans que res una manifestació artística que té la seva incidència en la societat. Aquesta incidència pot ser més gran o més petita depenent del seu impacte. No obstant, com a historiador que utilitza el cinema com a font històrica, el que no faré en aquest capítol és afirmar que és importantíssima. Simplement és una font històrica, com ho poden ser un mapa, un diari, una carta, un llibre, una revista, una entrevista, etc., amb les seves característiques concretes.

Una pel·lícula és una eina narrativa que ha d'estar estructurada per explicar una història cinematogràficament. Per això, es necessita un argument amb personatges i escenaris que captin l'atenció de forma eficaç. Per començar, l'escriptura i el cinema són mitjans d'expressió distints. El llenguatge escrit utilitza paraules escrites per comunicar idees, sentiments i narratives basant-se en la lectura. En canvi, el llenguatge cinematogràfic utilitza imatges en moviment, so, música i actuació, combina elements visuals i sons per contar històries. En el llenguatge escrit, la caracterització dels personatges depèn de la imaginació del lector a partir de les paraules. Per la seva part, en el llenguatge cinematogràfic la interpretació està influenciada per l'equip artístic.

Títol	Data	Aspectes tècnics	Possible motiu de censura
Enterrament de Pio Baroja a Madrid	31 d'octubre de 1956	Muntada i sonoritzada	Baroja era ateu i va ser enterrat al cementiri civil.
Actuació teatral del grup Los Nocturnos, estudiants de l'institut Ramiro de Maeztu, al carrer en el barri madrileny de Pozo del Tío Raimundo	Febrer de 1958	En brut i sense so	S'observa clarament la misèria de l'entorn.
Últim discurs de José Luis Arrese, arquitecte i falangista, com a ministre de Vivienda	27 de febrer de 1960	En brut i sense so	En algun diari es va reproduir el discurs on es critica els tecnòcrates de l'Opus Dei. Poc dies després va ser cessat.
Reportatge sobre <i>El Licor de la Muerte</i>	Primavera de 1963	En brut i sense so	Era una beguda adulterada amb alcohol metil·lic que provocà diverses morts.
Immigrants espanyols que retornen d'Alemanya i es retroben amb familiars, de forma emotiva, a Madrid	Desembre de 1964	En brut i sense so	Esmentar la immigració era reconèixer que els immigrants, marxant a un altre país, buscaven oportunitats econòmiques i laborals que no hi havia a l'Espanya de Franco.
Un grup palestí assalta l'ambaixada d'Egipte a Madrid	16 i 17 de setembre de 1975	En brut i sense so	Quatre palestins van retenir diversos ostatges, entre els quals l'embaixador, per pressionar contra els acords ente Egipte i Israel. En aquell moment no hi havia relacions diplomàtiques entre Espanya i Israel.
Combat de boxa entre Dum Dum Pacheco i Perico Fernández al Palacio de los Deportes de Madrid	22 de febrer de 1976	En brut i sense so	Queda manifest que el combat va ser una ensarronada. Això va provocar un escàndol entre els aficionats i els dos boxejadors van haver de ser protegits per la policia.
Homenatge popular a Federico García Lorca a Fuente Vaqueros (Granada) i la Universitat de Granada, coincidint amb el 78è aniversari del naixement del poeta.	5 de juny de 1976	En brut i sense so	Entre altres elements, s'hi observa una pancarta de contingut polític i crític, a més d'una tela amb els colors de la bandera republicana.

La vida té moltes capes i per explicar-les existeixen les ciències socials, les branques de la ciència relacionades amb la societat. Una d'aquestes capes és el cinema, que serveix perquè cada persona senti, pensi i arribi a unes interpretacions. En diverses ocasions, els historiadors fem interpretacions errònies de la història d'una pel·lícula buscant una segona lectura que no és correcta. El cas més significatiu és *Sol davant del perill* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) com una denúncia de la campanya anticomunista organitzada als EUA pel senador republicà Joseph R. McCarthy, el maccarthisme, entre els anys 1950 i 1954. Els articles i llibres que parlen d'aquest aspecte són moltíssims. Resulta incomprendible que mentre Zinnemann va estar viu, cap d'aquests autors li ho preguntés. Si ho haguessin fet, com ho va fer Josep Maria Caparrós el 5 d'agost de 1988, haurien descobert que la interpretació correcta no era aquesta. El professor Caparrós va escriure a Zinnemann per preguntar-li sobre les possibles al·legories polítiques del film, tenint present que es va fer durant el maccarthisme i la Guerra de Corea (1950-1953). La resposta del tres vegades guanyador de l'Oscar al millor director, el 2 de setembre, no deixa cap mena de dubte:

Es per a mi un gran plaer respondre les seves preguntes sobre HIGH NOON.

1. Aquesta és la primera vegada que sento parlar de la teoria que la pel·lícula estava pensada per ser una al·lusió a la guerra de Corea. Us puc assegurar que això és pura especulació.

2. La segona teoria es va originar amb Carl Foreman, que va veure la pel·lícula com una al·legoria de la seva pròpia experiència de persecució política durant el període McCarthy. Per descomptat, vaig respectar la seva opinió, però no la vaig compartir. Per a mi, la història tracta sobre el caràcter i el compromís amb el deure d'un home que està sota pressió i que triomfa sobre les seves pors més fortes, que és el veritable coratge. Crec que era la primera vegada que l'heroi d'un western no simbolitzava el mite d'un superhome, sempre victoriós, que no coneix el significat de la por. A més, vaig pensar que era un comentari sobre la condició humana: persones que poden trobar tota mena d'excuses per evitar involucrar-se personalment en una crisi perillosa. Com podeu veure, el tema que m'interessava tenia un significat més ampli del que hauria tingut un angle purament polític.¹³⁰

¹³⁰ [La traducció és nostra.] La carta va ser reproduïda dintre de l'article de CAPARRÓS LERA, J. M., i ALEGRE, Sergio. 1996. «Cinematic Contextual History of *High Noon* (1952, dir, Fred Zinnemann)». *Film-Historia*, VI(1), pàg. 42. Zinnemann fa referència a Carl Foreman, que el 1951 va ser cridat a atestar davant del Comitè d'Activitats Antiamericanes. Se li va preguntar sobre les seves afiliacions polítiques perquè, si bé no era membre del Partit Comunista, tenia connexions i amistats amb persones que sí que ho eren. A causa de la seva negativa a delatar altres persones i la seva resistència a les pressions del Comitè, la seva carrera es va veure greument afectada, cosa que el va portar a marxar dels Estats Units i a

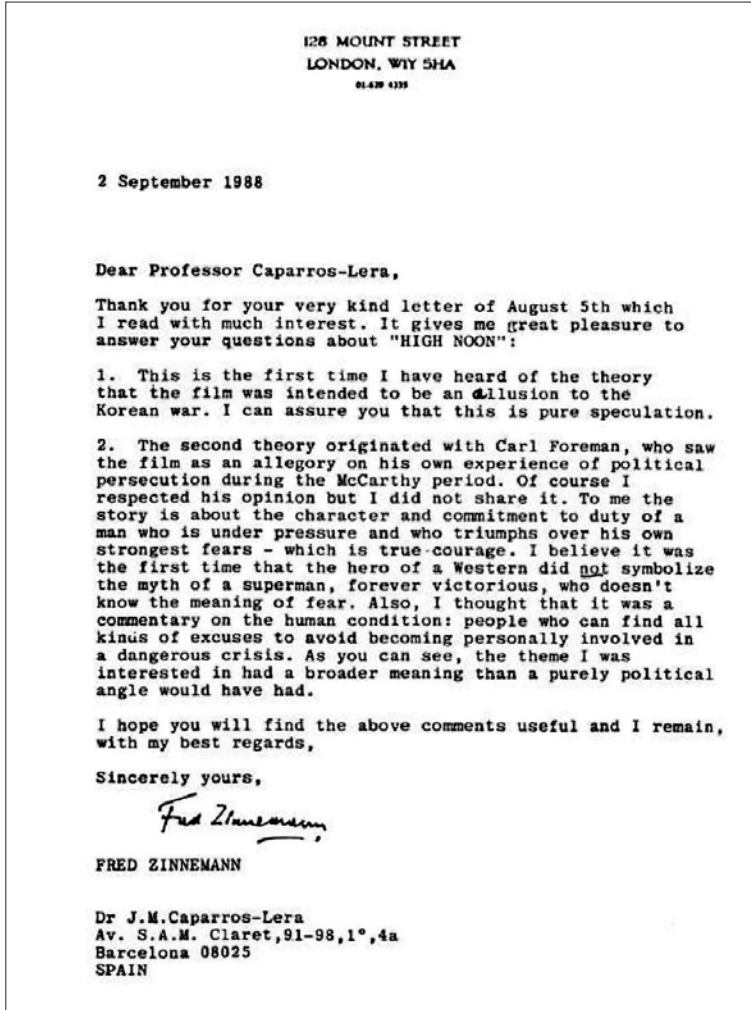


Figura 23. Carta de Fred Zinnemann.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

Sergio Alegre va entrevistar Fred Zinnemann el 14 de març de 1997 a la seva residència a Londres. Alegre —que en aquell temps era coeditor de la revista *Film-Història*— li va comentar que, si bé era molt crític amb els plantejaments polítics del senador Joseph MacCarthy, com era que al mateix temps rebutgés enèrgicament que *Sol davant el perill* era una metàfora de la caça de bruixes. La

treballar a l'estranger durant diversos anys. El primer llibre sobre això que es publicar a Espanya fou Román GUBERN (1970). *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Barcelona: Anagrama.

resposta del director va ser que això no era contradictori perquè «El que passa és que els crítics i jo no parlem el mateix llenguatge. Establir una connexió entre les meves idees polítiques i els meus films és un contrasentit».¹³¹

Los niños de Rusia

Si he escollit aquest magnífic documental és perquè retrata cinematogràficament el drama humà d'uns infants que van ser enviats a la Unió Soviètica (URSS), fugint del drama de la Guerra Civil Espanyola i amb l'esperança que l'estada finalitzés quan la República Espanyola guanyés el conflicte. Amb la victòria franquista i la implantació de la dictadura, el retorn, en el millor dels casos, no va poder ser fins dues dècades després i entremig hi va haver el patiment de la Segona Guerra Mundial. Alguns no es van adaptar al retorn a l'Espanya de Franco i van tornar a anar-se'n. Les declaracions són emotives a causa de determinades situacions que van viure, i mostren les llums i les ombres de les seves vivències. Precisament aquest és un dels mèrits del documental, que recupera la memòria d'aquest èxode infantil. El ritme és àgil gràcies a un bon muntatge i el seu director, Jaime Camino (Barcelona, 1936-2015), demostra una vegada més que és el millor cronista cinematogràfic espanyol que ha retratat la guerra fratricida. Camino va conèixer, a través de tres cosins, l'odissea d'uns tres mil nens que van ser acollits a l'URSS. Però deixem que sigui el mateix director qui expliqui l'origen de la pel·lícula:

Habiendo conocido de cerca esa experiencia (tres de mis primos fueron niños de Rusia) me parecía inaplazable conservar la memoria de aquella peripecia, hacerlo de una forma directa, prescindiendo de cualquier elemento de ficción para dejar desnudo el testimonio palpitante... Víctimas, como tantos otros, de una época agitada y crucial de la historia de Europa, sus vidas y sus recuerdos son testimonios vivo de ellos, y esta película intenta solamente evitar, sin conclusiones, sin juicios de valor, que todo ello se pierda barrido por el vendaval del olvido. El espectador es, pues, quien tiene la palabra.¹³²

¹³¹ ALEGRE, Sergio. 2008. «Entrevista con Fred Zinnemann: *A Man for All Movies*». A: Elisabet LOPERENA, Myriam MEREJ i Pablo SANCHO PARÍS (comps.). *Historia(s), teorías y cine: 23 entrevistas*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pàg. 173.

¹³² CAMINO, Jaime. 2001. «La voz de la memoria». *ABC Cultural*, 24 de novembre, pàg. 45. Vull agrair a Anna Fors, de la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, la seva amabilitat i eficàcia a l'hora d'atendre i donar resposta a les meves consultes hemerogràfiques.

Los niños de Rusia, a més d'estrenar-se al cinema, es va comercialitzar en el mercat en format DVD. Per altra banda, en el moment de redactar aquestes línies el documental es pot visionar de forma gratuïta a Internet.¹³³ Un altre dels punts positius d'aquesta pel·lícula és que el docent pot projectar-la completa, i treballar-la abans del seu visionament, o pot projectar els fragments que li interessin, ja que els subtemes, com veurem tot seguit, són diversos.

Per fer la proposta didàctica m'he inspirat en els punts que Josep Maria Caparrós va marcar en el seu dia¹³⁴ i hi he fet una sèrie de modificacions per actualitzar-los al moment actual a partir de la meua experiència docent. Per tant, el guió que seguiré estarà basat en set apartats i la part teòrica és la següent:

- a) Fitxa tècnica: és un document que conté informació tècnica i artística.
- b) Sinopsi: és el resum de l'argument.
- c) Tema principal i temes secundaris: el tema principal de la pel·lícula és la idea central o el missatge més important, mentre que els temes secundaris són els subtemes relacionats amb la trama i que aporten varietat al desenvolupament argumental.
- d) Objectius formatius: depenen del seu propòsit educatiu i poden variar des d'informar i sensibilitzar fins a inspirar canvis socials o desenvolupar habilitats crítiques i emocionals.
- e) Elements per treballar: són diversos i comprenen diverses àrees del coneixement i del desenvolupament personal. Van des de la trama fins a la interdisciplinarietat, el context històric, els personatges, la trajectòria del director i/o els actors, els valors ètics, els elements cinematogràfics, la banda sonora, els sentiments i les emocions que ens provoquen, etc.
- f) Activitats: es tracta de fer una sèrie de tasques abans i després de la projecció.
- g) Fonts bibliogràfiques i altres: serveixen per ampliar els continguts.

Aquests set punts, traslladats al documental *Los niños de Rusia*, faran que la part pràctica de la proposta sigui la que s'exposa a continuació.¹³⁵

¹³³ www.youtube.com/watch?v=oLlde6xDTbI [darrera consulta: 10 de gener de 2025]. www.ninosderusia.org/project/ninos-de-la-guerra-de-jaime-camino/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

¹³⁴ CAPARRÓS LERA, J. M. 2000. *Op. cit.*

¹³⁵ L'autor pot afirmar que ha aplicat aquesta proposta didàctica en les seves classes i ha obtingut resultats satisfactoris, segons els comentaris de l'alumnat.

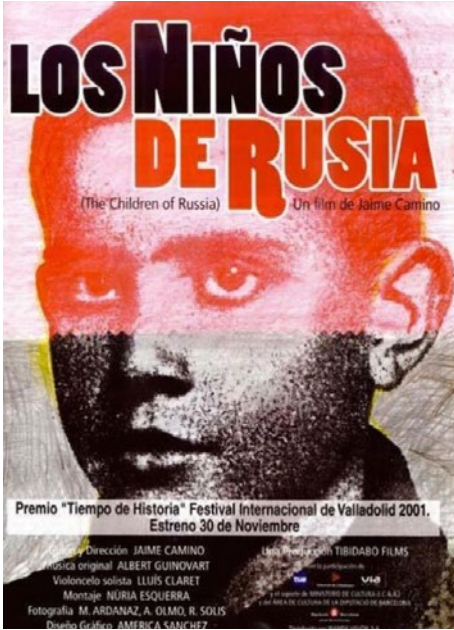


Figura 24. Pòster del documental dirigit per Jaime Camino.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història.

de direcció: Paco Siurana. So de rodatge: José María Bloch. Tècnic de so: Ricard Casals. Muntatge: Núria Ezquerra. Indagació històrica: Dolores Cabra en la idea de Román Gubern. Estudi postproducció: Filmte. Laboratori: Image Film. Mesclador de so: Sonoblock. Transcripció de diàlegs: Carme Solsona i Imaginables SCCL. Material d'arxiu cinematogràfic: Filmoteca Espanyola, Arxiu Montserrat Tarradellas i Macià, Pathé Archives i Arxiu Estatal de Moscou. Material d'arxiu fotogràfic: Català-Roca, Arxiu del Nacionalisme Basc-Sabino Arana Fundazioa, Arxiu Nacional de Catalunya i Arxiu de *La Vanguardia*. Intèrprets: Ernesto Vega de la Iglesia, Francisco Vega de la Iglesia, Piedad Vega de la Iglesia, Araceli Sánchez, Adelina Álvarez Josefina Iturrarán, Alberto Fernández, Antonio Martínez, Juanita Prieto, Esperanza Rodríguez, Pilar Macrina de la Iglesia, Adelina Álvarez, Francisco Peñafiel, Marino Polo, Luis Fuenturbel, Vicente Delgado, Francisco Mansilla, Leoncio Casas, Serafín González, Manuel Arce i Oleg Nechiporenko. Rodatge: Madrid, Moscou i l'Havana. Duració: 93 minuts. Color i b/n. Estrena: 30 de novembre de 2001 al cinema Verdi de Barcelona. Disponible en DVD. Premi en la secció Tiempo de Historia del Festival Internacional de Valladolid 2021.

1. Fitxa tècnica

Los niños de Rusia / Els nens de Rússia.
 Director i guió: Jaime Camino. Producció: Tibidabo Films amb la participació de Televisión Española, Televisió de Catalunya, Vía Digital i el suport del Ministeri de Cultura i l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona (Catalunya, 2001). Fotografia: Martín Ardanaz, Arturo Olmo i Rafael Solís. Música original: Albert Guinovart amb l'adaptació de la *Romança per a piano, op. 5* de Piotr Ilitx Txaiovski; *Sinfonia núm. 7, op. 60*, «Lenin-grad», de Dmitri Xostakóvitx; i el tema popular basc *Aurtxo Seaskan*. Disseny cinematogràfic: Yves Zimmermann. Disseny gràfic: América Sánchez. Auxiliar de producció: Jordi Vidal. Cap de producció: Paco Camino. Ajudant

2. Sinopsi

El documental recorda l'exili que van viure aproximadament uns tres mil nens i nenes de la zona nord de l'Espanya republicana a la URSS, fugint de la Guerra Civil.

3. Tema principal i temes secundaris

Se centra en la història dels menors evacuats i que es van fer adults a l'exili. Els subtemes són diversos:

- L'evacuació i el trasllat a l'URSS:
 - El procés de selecció dels nens
 - La travessia per Europa fins a arribar al seu destí
 - L'organització de les colònies infantils a l'URSS
- La vida a l'URSS durant la Segona Guerra Mundial:
 - Les dificultats que van afrontar durant el conflicte, incloent-hi bombardejos, desplaçaments i manca de recursos
 - La integració en la societat del país d'acollida
 - Les diferències culturals i polítiques entre el país d'origen i l'estranger
- L'impacte del règim estalinista:
 - El context polític en el qual van créixer els nens i les nenes
 - Les purgues i les dificultats que van afrontar algunes famílies que mantenien contacte amb els nens i les nenes
 - La propaganda política a la qual van estar exposats
- La separació de les seves famílies i l'exili prolongat:
 - El trauma d'haver estat separats dels seus pares i d'Espanya
 - Les esperances frustrades de tornar a l'Estat espanyol després de la fi de la guerra
 - La comunicació amb les seves famílies al llarg dels anys
- El retorn a Espanya:
 - La difícil reintegració dels que van tornar anys després, ja adults i amb profundes transformacions personals
 - El xoc cultural en retornar a un país que havia canviat radicalment sota la dictadura de Franco
 - Les històries dels que van decidir romandre a l'URSS

- Testimonis personals
 - El documental està basat en relats en primera persona dels seus protagonistes i inclou records de la seva infància, les relacions entre ells i amb les famílies adoptives soviètiques, així com els moments més durs de la seva vida a l'exili. A continuació s'indiquen les persones entrevistades, amb una sèrie de dades d'interès.

Nom i cognoms	Edat que tenia quan va ser evacuat o altres dades	Lloc de residència quan es va rodar el documental
Ernesto Vega de la Iglesia	Evacuat amb 9 anys	Espanya
Francisco Vega de la Iglesia	Evacuat amb 9 anys	Espanya
Piedad Vega de la Iglesia	Evacuada amb 13 anys	Espanya
Araceli Sánchez	Evacuada amb 14 anys	Espanya
Adelina Álvarez	Evacuada amb 12 anys	Espanya
Juanita Prieto	Evacuada amb 12 anys	Espanya
Serafín González	Evacuat amb 10 anys	Espanya
Francisco Peñafiel	Evacuat amb 8 anys	Espanya
Marino Polo	Evacuat amb 12 anys	Espanya
Manuel Arce	Evacuat amb 8 anys	Espanya
Luis Fuenturbel	Evacuat amb 10 anys	Espanya
Leoncio Casas	Evacuat amb 11 anys	Espanya
Alberto Fernández	Evacuat amb 8 anys	Moscú
Francisco Mansilla	Evacuat amb 10 anys	Moscú
Josefina Iturrarán	Evacuada amb 12 anys	Moscú
Pilar Macrina García	Evacuada amb 9 anys	L'Havana
Antonio Martínez	Evacuat amb 14 anys	L'Havana
Vicente Delgado	Evacuat amb 14 anys	L'Havana
Esperanza Rodríguez	Tutora dels nens	Moscú
Oleg Nechiporenko	Exagent del KGB	Moscú

Font: elaboració de l'autor.

4. Objectius formatius

Entre els objectius formatius d'aquest documental s'inclouen els següents:

- Consciència històrica: ajudar els espectadors a entendre les conseqüències humanes de la Guerra Civil Espanyola, particularment en la infància.
- Educació sobre l'exili: sensibilitzar sobre la realitat de l'exili infantil, les seves causes i les seves conseqüències, i reflectir l'impacte del conflicte bèl·lic

en les famílies que es van veure obligades a enviar els seus fills a l'estranger per protegir-los.

- Memòria històrica: contribuir a la preservació de la memòria històrica recuperant els testimonis dels qui van viure aquests esdeveniments, la qual cosa ajuda a humanitzar els fets i a evitar-ne l'oblit.
- Comprensió de les relacions internacionals: il·lustrar com les polítiques internacionals i la geopolítica van influir en l'acolliment dels nens per part de la Unió Soviètica i com aquesta experiència va afectar les relacions entre Espanya i l'URSS.
- Impacte psicològic i social: explorar les seqüeles emocionals i psicològiques que van viure aquests nens, molts dels quals es van trobar separats de les seves famílies durant anys, i les dificultats per adaptar-se a la seva nova vida i, en alguns casos, en tornar a Espanya.
- Reflexió sobre els drets dels nens en conflictes armats: convidar a la reflexió sobre els drets de la infància en contextos de guerra i la necessitat de protegir els menors en situacions de conflicte.

5. Elements per treballar

Aquests són alguns dels continguts més destacats en relació amb la història:

a) Memòria històrica

- Guerra Civil Espanyola (1936-1939): context històric, causes, desenvolupament i conseqüències.
- Exili infantil: evacuació dels nens espanyols a l'URSS i altres països durant la guerra.
- Segona Guerra Mundial: impacte en els nens exiliats i la seva experiència a l'URSS durant aquest conflicte.
- Dictadura de Franco: impacte en la vida dels exiliats i la dificultat de retornar a Espanya sota el règim franquista.
- Memòria col·lectiva i oblit: reflexió sobre com les societats recorden o ignoren certs episodis de la seva història, i sobre la importància de la memòria històrica.
- Cinema i memòria històrica: com el cinema pot ser una eina per a l'educació en valors i la recuperació de la memòria històrica; estudiar els recursos narratius i audiovisuals utilitzats en el documental (música, entrevistes, imatges d'arxiu) per transmetre emocions i fets; els testimonis com a font primària i la importància de conservar la memòria oral a través d'entrevistes filmades.



Figura 25. Jaime Camino, al centre, preparant una filmació de *Los niños de Rusia*.

Font: Filmoteca de Catalunya.

b) Relacions internacionals

- Moviments migratoris i exili: anàlisi de les rutes i els destins dels nens evacuats a diferents països, com la Unió Soviètica, França o Mèxic.
- Relacions entre Espanya i l'URSS: el paper de l'URSS durant la Guerra Civil Espanyola.
- Política internacional en temps de guerra: les relacions de la República Espanyola amb altres països durant el conflicte fratricida.

c) Drets humans

- Drets dels nens: reflexió sobre els drets de la infància en situacions de conflicte armat, prenent com a referència casos actuals.
- Impacte dels conflictes armats en els més vulnerables: com la guerra afecta els nens i el trauma que pot generar en el seu desenvolupament.
- Protecció dels refugiats: comparativa entre l'exili dels nens de la Guerra Civil Espanyola i les crisis migratòries actuals.

d) Cultura i societat

- Vida a l'URSS: descripció de com era la vida a l'URSS durant les dècades dels anys trenta i quaranta del segle xx per als nens espanyols exiliats.
- Retorn a Espanya: analitzar com els exiliats es van reinserir en la societat espanyola després de la caiguda del franquisme i com van ser rebuts els que van tornar.

- e) Trajectòria del director en relació amb el cinema de la Guerra Civil
 Jaime Camino (Barcelona, 1936-2015), sense cap mena de dubte, és el millor cronista cinematogràfic espanyol que ha retratat el conflicte fratricida a la pantalla gran: *España otra vez* (1968), primer homenatge del cinema espanyol a un combatent de les Brigades Internacionals; *Las largas vacaciones del 36* (1976), retrat de diverses famílies en un poble proper a Barcelona durant gairebé els tres anys de conflicte; *La vieja memoria* (1977), documental que recull el testimoni directe dels que van fer la guerra en tots dos bàndols; *Dragon Rapide* (1986), pel·lícula que narra la història dels quinze dies previs a la rebel·lió militar, i *El largo invierno / El llarg hivern* (1992), crònica d'una família dividida després de la victòria franquista.

6. Activitats

Abans del visionament cal fer una contextualització històrica sobre la Guerra Civil, la internacionalització del conflicte, l'exili en general i l'infantil en concret.

Després de la projecció es poden fer diverses tasques, entre les quals destaquem:

- Debatre sobre l'impacte de l'exili en els infants, les decisions preses per les famílies i el govern republicà, així com les conseqüències del retorn o no a l'Espanya franquista.
- Seleccionar un testimoni en particular i reflexionar sobre com creuen que es va sentir aquesta persona en la seva infància i com va afectar la vida posterior.
- Relacionar aquest exili amb la situació dels nens refugiats en conflictes actuals.
- Reflexionar sobre com els drets dels infants van ser vulnerats durant la Guerra Civil, comparar-ho amb la Convenció sobre els Drets de l'Infant de l'ONU i analitzar si aquestes proteccions són efectives avui dia.
- Debatre sobre com s'utilitzen les imatges d'arxiu, la música i els testimonis personals per transmetre el missatge.

7. Altres fonts

A) ARTICLES SOBRE EL DOCUMENTAL

- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor. 2012. «Los niños de la guerra: entre la historia oral, el cine y la memoria». *Historia Contemporánea*, 45, pàgs. 741-768. <https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/article/view/7504/6684> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BRÉMARD, Bénédicte. 2008. «Jaime Camino. *Los niños de Rusia* (2001): siguiendo el camino de la memoria». *Foro Hispánico*, 32, pàgs. 65-76. <https://brill.com/display/book/9789401206372/B9789401206372-soo6.xml> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2002. «*Los niños de Rusia*. Jaime Camino vuelve a recuperar la memoria histórica». *FILMHISTORIA Online*, XII(1-2). <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/losninosderusia.htm> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2009. «El tema de l'exili a *Els nens de Rússia*». *Perspectiva Escolar*, 338, pàgs. 39-42. www.rosasensat.org/revista/exili-i-memoria/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- DEVENY, Thomas. 2011. «La emigración forzada de 1939 en *Los niños de Rusia, El sueño derrotado y Exilio*». *Quaderns de Cine*, 6, pàgs 71-82. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/16290> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- FRAILE, Antoine. 2007. «Du document à l'œuvre cinématographique dans *Los niños de Rusia* de Jaime Camino». A: Antoine FRAILE (coord.). *Cinéma documentaire: Une mémoire en perspective. Actes de la Journée d'Études du GRILUA (19 mai 2006)*. Angers: Grilua / Université d'Angers, pàgs. 40-50. <https://shs.hal.science/halshs-00129536/document> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- GUTIÉRREZ-ALBILLA, Julián-Daniel. 2011. «Children of Exile: Trauma, Memory and Testimony in Jaime Camino's Documentary *Los niños de Rusia*». A: Ann DAVIES (ed.). *Spain on screen: Developments in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, pàgs. 129-150. https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230294745_8 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 2009. «Mémoire et témoignage dans le cinéma de Jaime Camino. De *La vieja memoria* (1977) à *Los niños de Rusia* (2001)». *Ciném Action*, 130, pàgs. 45-51. Existeix una versió en castellà: www.uv.es/imagengc/articulos/Memoria%20y%20testimonio%20en%20el%20cine%20de%20Jaime%20Camino.pdf [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- WHEELER, Duncan, ESTRADA, Isabel, i GONZALEZ, Melissa M. 2014. «Victimhood in Contemporary Spanish Documentary: The Politics of Agency in Jaime Camino's *La vieja memoria* and *Los niños de Rusia*». A: Duncan WHEELER i Fernando CANNET (eds.). *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*. Bristol: Intellect, pàgs. 165-176.

B) GUIA DIDÀCTICA EN CASTELLÀ

www.cinespagnol-nantes.com/wp-content/uploads/2020/02/dped_los-nios-de-rusia.pdf [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

C) LLIBRES SOBRE EL DIRECTOR

CAMINO, Jaime. 2008. *El oficio de director de cine*. Madrid: Cátedra.

RIAMBAU, Esteve. 2007a. *Jaime Camino: La guerra civil i altres històries*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals / Pòrtic.

D) PEL·LÍCULES DE FICCIÓ SOBRE ELS NENS DE RÚSSIA

Murió hace quince años (1954)

Rafael Gil va dirigir aquest film, basat en l'obra de teatre homònima de José Antonio Giménez Arnau. El protagonista és un jove que va ser un dels nens de Rússia. Allí rep una formació al servei de la causa comunista. Primer li encomanen la missió d'anar a Itàlia i convertir-se en un agitador, i després ha de traslladar-se a Espanya a fi d'assassinar el seu pare, un alt càrrec governamental encarregat de la lluita anticomunista, cosa que a la llarga acabarà provocant un dilema en el seu interior.

Íspani (¡Españoles!) (2011)

L'actor i director Carlos Iglesias va dirigir aquest film amb un rerefons històric. Una dona, els pares de la qual són conservadors, es queda embarassada d'un home que es nega a casar-se amb ella i aleshores amaga el seu fill en un orfenat de Madrid. En assabentar-se de l'imminent viatge dels nens a Rússia —un d'ells és el seu fill—, s'ofereix com a voluntària per cuidar-los. D'aquesta forma, es traslladarà a l'URSS, on viurà diverses tragèdies al llarg dels anys.

E) WEB MONOGRÀFICA SOBRE ELS NENS DE RÚSSIA

Aquesta pàgina d'Internet, que va néixer de la iniciativa privada, és una important eina historiogràfica amb una funció informativa, didàctica i reivindicativa: www.ninosderusia.org/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

F) MUSEU SOBRE L'EXILI REPUBLICÀ

El Museu Memorial de l'Exili Republicà depèn de la Generalitat de Catalunya, està situat a la Jonquera i la seva exposició permanent presenta el fenomen de l'exili al llarg de la història, posant l'accent en la Guerra Civil: www.museuexili.cat/ca/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

CONCLUSIONS

Al llarg de les pàgines anteriors s'ha exposat que les relacions entre la història i el cinema són diverses i ofereixen una finestra fascinant sobre com la narració visual pot interpretar i reinterpretar el passat, el present i el futur. A través d'una pel·lícula i de tot el que l'envolta —des del film pròpiament dit fins al cartell, passant per la possible censura o l'impacte, entre altres aspectes—, els espectadors poden viatjar en el temps i explorar temes diversos.

El cinema va néixer com un espectacle, però actua no solament com una via d'entreteniment, ja que, com que té un impacte en la societat, també opera com un vehicle social, educatiu i cultural. Com en molts aspectes de la vida, cal tenir una ment oberta i ser receptiu a noves fonts històriques, tenint present que el cinema és una més, entre d'altres, i té un llenguatge propi. Si a l'hora d'estudiar o explicar un fet històric ens cenyim tan sols a la font més habitual, l'escripta, estarem oferint una visió parcial. Per això no ens hem de centrar exclusivament en el que és el més habitual, sinó que hem d'adaptar-nos a les noves tecnologies. En aquest sentit i recordant una de les frases icòniques de la saga cinematogràfica *Star Wars*, «que la força t'acompanyi!», benvolgut lector.

CARTELLERA

Els significats del Romanticisme a través de les pel·lícules de *Frankenstein, o el Prometeu modern*

Jordi Roca Vernet
Núria Miquel Magrinyà
Pep Rueda Sabala

Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ

L'any 1818 Mary Shelley publicà, des de l'anonimat, la novel·la *Frankenstein, o el Prometeu modern*, una aproximació gòtica a les inquietuds romàntiques respecte de la naturalesa de la vida, la moral en la ciència i l'essència del jo amb la qual establí els paràmetres del gènere literari de la ciència-ficció. Centenars —si no milers— de reedicions, adaptacions teatrals, televisives i cinematogràfiques després, *Frankenstein* continua encapsulant aquelles preguntes que el popularitzaren, però alhora projecta un extens bagatge interpretatiu acumulat al llarg de dos-cents anys d'evolució ideològica, política i cultural. Diferents generacions han trobat, en les pàgines que escrigué Mary Shelley durant el plujós estiu de 1816, espai per projectar desitjos, preocupacions i temors propis, llocs comuns que escapen als paràmetres romàntics de la novel·la original per encabir-se en els de les successives cosmovisions politicofilosòfiques.¹ Les preguntes, les respostes, els significants i significats que formaven el *Frankenstein* al qual Mary Wollstonecraft Shelley donà a llum a la Vila Diodati, desaparegueren, multiplicant-se, en el mateix moment en què abandonaren els límits de la finca llogada per Lord Byron. No existeix, per tant, un *Frankenstein*, sinó múltiples *Frankenstein* elaborats arran dels tòpics característics del moment, la perspectiva i la intenció amb la qual l'obra és llegida, interpretada o reeditada.²

Aquesta metamorfosi continua a la qual es presta *Frankenstein*, atribut inherent de la novel·la de Mary Shelley i responsable principal de la pervivència de la seva rellevància cultural, ha estat subjecte d'una inabastable producció biblio-

1 SHELLEY, Mary. 1996. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Edició a cura d'Isabel Burdiel. Madrid: Cátedra.

2 BOTTING, Fred. 1995. «Introduction». A: Fred BOTTING (ed.). *Frankenstein: Mary Shelley*. Hampshire: Macmillan.

gràfica.³ Sense espai per a l'exhaustivitat que requereixen els matisos de l'acadèmia, es pot afirmar que existeix cert consens a identificar, en l'acurada representació de la incertesa en què el procés revolucionari submergia l'Europa de principis del segle XIX, la gènesi del caràcter camaleònic de la novel·la. En l'argument, però sobretot en l'esdevenir del *monstre*,⁴ Mary Shelley capturà la idiosincràsia d'un període determinat pels dilemes d'una societat que, en plena mudança, dubtava respecte de les característiques dels canvis que iniciava. A través de la representació indirecta, vague i, en certa manera, contradictòria de la *criatura*, la novel·la s'apropià de la incertesa constitutiva del context en el qual fou escrita, proposant preguntes, suggerint reflexions però esquivant respostes. *Frankenstein* resultà, en conseqüència, entrelligada en temàtica i forma al seu moment històric i esdevingué, per als contemporanis, un espai idoni per abocar ideologia. Si bé l'autora incorporà, en l'edició de 1831, una introducció que tractà d'imposar una lectura *faustiana* de la novel·la,⁵ la mal·leabilitat ideològica pervisqué en la naturalesa dels personatges. Com assenyala Isabel Burdiel,⁶ mentre el conservadorisme identificà, en la imperfecció del monstre, una crítica a la primacia de la raó per damunt de les lleis de la naturalesa, la tradició revolucionària radical hi reconegué una al·legoria dels efectes de la tirania en els homes. Ambdues factibles, però excloents, la incompatibilitat d'aquestes interpretacions és evidència de la virtut de *Frankenstein*: prestar-se a lectures polítiques sense límits ideològics i, per extensió, temporals. En síntesi, Mary Shelley creà un monstre indeterminat, configurat a imatge d'un període incert, a través del qual els lectors projecten les controvèrsies del seu moment present.⁷

3 L'any 1997 Stuart Curran publicava, en format CD-ROM, el projecte *Frankenstein: The Pennsylvania Electronic Edition*, una compilació de textos interconnectats mitjançant el format d'hipertext, en la qual s'entrelliga el contingut del *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley amb diferents recursos interpretatius, entre els quals destaquen alguns comentaris crítics respecte a la novel·la. Actualment el recurs és consultable via web a: <https://knarf.english.upenn.edu/>. La rellevància cultural de la novel·la s'observa en la seva contínua reedició, vegis: SHELLEY, Mary. 2024. *Frankenstein*. Traducció a cura de Xavier Zambrano. Barcelona: Viena Edicions.

4 El terme «monstre» implica una sèrie de connotacions que condicionen la percepció del lector respecte del personatge. En la novel·la publicada el 1818 aquest terme apareix en set ocasions i és habitualment substituït per termes com «dimoni», «ésser malvat», «el primer ésser» i, en especial, «criatura». SHELLEY, Mary. 1996. *Op. cit.*, pàg. 170.

5 O'ROURKE, James. 1999. «The 1831 Introduction and Revisions to "Frankenstein": Mary Shelley Dictates Her Legacy». *Studies in Romanticism*, 38, pàgs. 365-385. La versió original ha estat recuperada, recentment, per part de l'editorial Comares, vegis: SHELLEY, Mary. 2018. *Frankenstein. El texto de 1818*. Edició i traducció a cura de Margarita Carretero González, Granada: Comares.

6 SHELLEY, Mary. 1996. *Op. cit.*, pàgs. 76-81.

7 CASTELLS, Irene, i ROCA VERNET, Jordi. 2004. «Napoleón y el mito del héroe romántico. Su proyección en España (1815-1831)». *Hispania Nova*, 4, pàgs. 62-80.

Al llarg del segle XIX, a partir de la interpretació establerta per Shelley a l'edició de 1831, les revisions de la novel·la feren una lectura conservadora del Romanticisme. En posar èmfasi en els excessos derivats de la preeminència de la raó en la pràctica científica, *Frankenstein* fou identificat amb el Terror de la Revolució Francesa, propiciant una lectura política conservadora de la novel·la. La hipòtesi de recerca d'aquesta investigació és que durant el segle XX tingué lloc un procés de reinterpretació en clau progressista del mite de Frankenstein, que es manifestà en les adaptacions cinematogràfiques de la novel·la. Aquesta revisió recuperà la mal·leabilitat de la novel·la original, la qual, tot i ser una crítica als excessos de la raó, en reconeix la legitimitat com a font de coneixement, presenta una visió *rousseauniana* de l'ésser humà i, alhora, incorpora una sèrie de característiques que la converteixen en obra seminal de la literatura moderna.⁸ Així, les quatre pel·lícules analitzades en aquest capítol mostren aquest procés de *desconservadorització* del mite de Frankenstein. La primera —*Frankenstein*, estrenada el 1931—⁹ manté una lectura de l'obra en clau conservadora, mentre que la segona —*Victor Frankenstein*, de 1977—¹⁰ s'allibera parcialment d'aquesta premissa en proposar una adaptació més fidel de la novel·la. El tercer film —*Frankenstein de Mary Shelley*, estrenada el 1994—¹¹ continua en aquesta línia i, des de l'ambigüitat característica de l'obra de Shelley, projecta una representació optimista del Romanticisme que hauria fet eclisí, l'any 1988, amb *Remando al viento*,¹² darrer film analitzat.

L'objectiu d'aquesta investigació és crear un recurs didàctic per explicar i caracteritzar el Romanticisme, com a moviment cultural i polític, a partir de l'anàlisi de la representació que les adaptacions cinematogràfiques de *Frankenstein* en projectaren. Sorgit com a crítica a la Il·lustració, el Romanticisme tractà d'establir límits a la supremacia de la raó —relatiu tant a la naturalesa humana com a l'acció moral—, però compartia amb els il·lustrats la visió crítica dels valors establerts i la preocupació per l'individu, per l'experiència humana i l'autorealització. L'estudi d'aquest moviment, a cavall dels segles XVIII i XIX, és rellevant perquè proporciona els fonaments polítics i filosòfics de la transformació que, per via dels cicles revolucionaris de la primera meitat del segle XIX, caracteritzà l'adveniment del món contemporani. A partir del cinema com a

8 CHILDS, Peter. 2008. *Modernism*. Londres: Routledge, pàg. 6.

9 WHALE, James. 1931. *Frankenstein*. Estats Units: Universal Studios.

10 FLOYD, Calvin. 1977. *Victor Frankenstein*. Suècia i Irlanda: Aspekt Film.

11 BRANAGH, Kenneth. 1994. *Frankenstein de Mary Shelley / Mary Shelley's Frankenstein*. Estats Units / Japó: TriStar Pictures / Japan Satellite Broadcasting / IndieProd Company Productions.

12 SUÁREZ, Gonzalo. 1987. *Remando al viento*. Espanya: Ditirambo Films / Viking Films.

font històrica i didàctica, la present recerca pretén, doncs, ser una eina formativa en l'àmbit de la història contemporània que aporta informació tant del període representat com de la recepció de l'obra en diferents contextos històrics.

Pel que fa a la metodologia, la recerca es fonamenta en la concepció del cinema com una pràctica cultural que ofereix una interpretació de la realitat i, per tant, també pot ser analitzada des de la història cultural de la política. En aquest sentit, investigadors i historiadors culturals teoritzaren, al llarg del segle xx, sobre el cinema com a producte cultural i, en segon lloc, com a font per a la recerca històrica. És prou coneguda l'anàlisi del cinema proposada per Marc Ferro, pioner de la interpretació del cinema com a font històrica, segons la qual aquest és, com a producte cultural, agent de la història i, alhora, un document, un testimoni que pot resultar útil per a l'estudi i la didàctica de la història.¹³

El capítol s'estructura a partir de l'anàlisi de quatre pel·lícules, que són, en primer lloc, *Frankenstein* (1931), *Victor Frankenstein / Terror of Frankenstein* (1977) i *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), adaptacions de la novel·la a través de les quals s'explica l'evolució en la interpretació del Romanticisme, i, en segon lloc, *Remando al viento* (1988), que és una representació de la segona generació d'autors romàntics anglesos, inclosa Mary Shelley. L'anàlisi de les pel·lícules s'articula a l'entorn de dos debats que caracteritzen l'aparició del Romanticisme com a moviment cultural i polític i com a període històric: d'una banda, la relació entre la religió i la ciència moderna, que des del període de la Il·lustració convivia com a maneres d'explicar la realitat; de l'altra, la relació entre l'individu i la societat, en un context de presa de consciència de l'individu que articula una nova manera d'entendre la societat.

FRANKENSTEIN (1931)

L'adaptació cinematogràfica de James Whale¹⁴ convertí la novel·la de Mary Shelley en un clàssic del cinema de terror i un estàndard del cinema gòtic, i alhora en una referència de la cultura popular del segle xx. La pel·lícula es basa en una adaptació d'una peça teatral de Peggy Webling, qui havia adaptat la novel·la de Mary Shelley.¹⁵ L'adaptació cinematogràfica fou produïda per una de les grans empreses de Hollywood, Universal Studios, que pretenia donar continuïtat al

13 FERRO, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.

14 WHALE, James. 1931. *Op. cit.*

15 DELMAS, Sérène. 2013. «James Whale. Frankenstein». *Collège au Cinéma*, 205, s.p.

gènere del terror, iniciat amb el *Dràcula* (1931) de Todd Browning. Les recerques al voltant de la pel·lícula *Frankenstein* són molt prolífiques i posen en relleu la influència de l'expressionisme alemany, la seva projecció en la cultura popular o l'impacte de la feina del maquillador James Pierce sobre Boris Karloff, que es posa en la pell de la criatura.¹⁶ L'orientació sexual de Whale l'ha projectat en els darrers temps com a heroi i icona de la comunitat gai dels anys trenta, fet que ha propiciat una lectura polèmica de l'adaptació de *Frankenstein* que no és compartida per tothom.¹⁷

La pel·lícula de James Whale ofereix una lectura més dirigida i menys oberta que l'edició de 1818 de la novel·la de Shelley. Whale proposa des de l'inici la tensió entre la religió i la ciència, i alhora entre el manteniment d'una societat tradicional i la irrupció d'una de nova. L'obra de Whale s'inicia amb un enterament oficiat per un capellà mentre Henry Frankenstein —Víctor a la novel·la— i el seu criat Fritz esperen que acabi l'ofici per endur-se el cadàver. El canvi dels noms dels personatges es va fer amb la pretensió d'apropar l'obra als espectadors anglosaxons. El robatori de fragments de cossos i d'un cervell ha estat interpretat com la violació del contracte social que manifesta una ruptura moral.¹⁸ L'ambició desmesurada de Henry ha fet que abandoni la Facultat de Medicina per abocar-se als seus estudis pràctics de galvanisme¹⁹ i electrobiologia amb la pretensió de crear vida més enllà del procés reproductiu. La motivació del jove Frankenstein no és filantròpica, sinó que prové de la seva vanitat, el seu desig de glòria i l'anhel de transcendir a través de la fama. La criatura té una naturalesa humana, que la interpretació de Boris Karloff va reforçar atorgant-li un caràcter infantil i innocent i, alhora, emfasitzant la visió rousseauiana de la criatura. Aquella dimensió humana suposa un canvi sobre com s'havia tractat els monstres en les pel·lícules de terror de l'expressionisme alemany, i fins i tot en les adaptacions precedents de *Frankenstein*.²⁰ Tot i aquesta naturalesa humana, tant Frankenstein com el seu mentor, el doctor Waldman, es convencen ràpidament de la necessitat de matar la criatura perquè la consideren una ame-

16 DUMOULIN, Julien. 2016. «Quelques réflexions sur les films de Whale». *La Revue du Ciné-club Universitaire*, 3, pàgs. 25-34.

17 MILNER, Sarah. 2018. *The Composite Frankenstein: the Man, the Monster, the Myth* [tesi doctoral]. Trent University.

18 DELMAS, Séréne. 2013. *Op. cit.*, s.p.

19 El galvanisme és la teoria que defensa l'existència d'un fluid elèctric que recorre el cos humà, que havia despertat l'interès dels Shelley després que Percy hi entrés en contacte a la Universitat d'Oxford. ALAN RAUCH (1995). «The Monstrous Body of Knowledge in Mary Shelley's "Frankenstein"». *Studies in Romanticism*, 34(2), pàgs. 227-253.

20 DUMOULIN, Julien. 2016. *Op. cit.*, pàg. 27.

naça per a la humanitat, fet que demostra la limitada capacitat que tenen per discernir entre el bé i el mal.

La criatura no ha tingut accés a l'educació i, davant la violència que l'envolta, respon amb violència. Dumoulin assenyala que l'origen del mal de la criatura no és un cervell malalt, sinó l'educació traumàtica de la criatura. També afirma que la mort a la forca de Fritz s'ha d'interpretar com una execució, que evoca un desig de justícia, i no un mer acte de violència.²¹ El rebuig de la societat i l'absència d'educació corroboren la lectura rousseuniana de l'obra. Quan la criatura coincideix amb Maria, la nena de la casa del llac que encarna la innocència i la bondat, manifestació del culte marià, el desconeixement de com relacionar-se amb els altres provoca la mort accidental de la nena, que desperta en la criatura la consciència, la responsabilitat dels seus actes i el penediment. A partir d'aquest moment, les accions de la criatura no tenen cap contenció moral i prevalen les decisions basades en la satisfacció dels seus desitjos. L'absència del coneixement sobre la religió provoca que les seves accions es fonamentin en les passions, en definitiva, en el materialisme. La criatura mor al molí quan se li cala foc, una forma d'execució popular en forma de pira funerària que les comunitats d'època medieval reservaven per als dissidents religiosos i culturals, com ara les bruixes. El molí és alhora el lloc del naixement de la criatura i el de la fortuna familiar, tancant un cercle que connecta l'origen de la llibertat de Frankenstein, basada en els beneficis econòmics, amb la mort de la criatura. Finalment, la pel·lícula s'acaba amb la celebració del retorn de Henry a la casa familiar, on és encoratjat a recuperar-se per tal que tingui descendència i així concebre vida de forma tradicional en el si de la família. El film constata el triomf dels valors associats a la religió com a fonament de la societat i garant d'un ordre social. D'aquesta manera es limiten els conflictes, els canvis i les ruptures, i alhora es consoliden unes relacions humanes basades en l'amor entre les persones, el proïsme. Per tot això, fa evident que la religió havia de definir els límits del desenvolupament de la ciència i de la raó, com postulaven els principis del Romanticisme conservador.

La pel·lícula de James Whale afronta el debat de la descoberta de l'individu en relació amb la societat. Aquesta adaptació cinematogràfica contraposa un model tradicional de família i societat a una nova societat en la qual la base és l'individu. L'individualisme es transformarà en l'aïllament de Frankenstein i tindrà conseqüències nocives tant per a ell com per a la criatura, que fora de la comunitat no són capaços d'aprendre a discernir el bé del mal. El model de

21 DUMOULIN, Julien. 2016. *Op. cit.*, pàg. 28.

societat tradicional reflectit en la pel·lícula mostra que al capdamunt es troba el baró de Frankenstein, pare de Henry, qui manté una relació paternalista envers les seves treballadores domèstiques i els camperols del poble, tot i que, alhora, els menysprea. La família és presentada com la base de la societat, en la qual es dilueixen els individus, que es converteixen merament en els connectors del passat amb el futur. Les accions de Henry pretenen subvertir l'ordre social i cultural imperant per imposar-ne un de nou, basat en la meritocràcia procedent de les noves professions liberals. No obstant això, és precisament la seva condició d'aristòcrata allò que li ha atorgat una immunitat total per afrontar situacions transgressores, com indica Dumoulin.²² El nou model pretén definir una nova jerarquia social basada en el treball i els mèrits, que es contraposa a la tradicional. L'individualisme de Henry Frankenstein es projecta envers la criatura, que resta aïllada de la societat per l'abandonament del seu creador. La impossibilitat de desenvolupar la seva sociabilitat natural provoca que no pugui parlar ni conèixer les normes socials. Tot això té unes conseqüències nefastes, ja que amb les seves accions genera mort i dolor. La identificació de la criatura, que no té nom, amb el seu creador, ens permet de comprendre les conseqüències de l'individualisme: l'ambició i la ruptura del model social i cultural tradicional.

El poble, actor polític en el Romanticisme, es comporta com una multitud ferotge quan es deixa portar pels sentiments de revenja i por. Per tant, aquell poble venjatiu que assassina la criatura no pot esdevenir el motor dels canvis històrics ni li pot ser atorgada la capacitat de prendre decisions sobre el govern. Són necessàries unes elits tradicionals que s'encarreguin de garantir l'ordre social i el govern de la comunitat. Això queda palès amb el fet que ningú pot escapar al seu destí, com és el cas de Henry Frankenstein, que ha de succeir el seu pare i formar part de les elits tradicionals de la societat. La pel·lícula de James Whale reflecteix la por a l'acció revolucionària i rupturista dels individus a través de la ciència i la raó, i alhora la desconfiança envers una multitud engegada per les seves passions. D'aquesta manera, el film proposa un relat basat en la continuïtat d'un model que garanteix l'ordre social i evita qualsevol velleïtat rupturista i transgressora, que és rebutjada perquè genera dolor i maldat. L'adaptació de Whale és una metàfora de com el Romanticisme conservador va entendre la societat en la qual vivia Mary Shelley i va convertir la criatura en una representació dels mals de la societat revolucionària de començaments del segle XIX que podia extrapolar-se a la societat nord-americana i europea dels anys trenta del segle XX, en la qual proliferaven les propostes rupturistes.

22 DUMOULIN, Julien. 2016. *Op. cit.*, pàg. 28.

El 1930 s'aplicava el codi Hays a les pel·lícules de Hollywood, una autocensura per evitar que els espectadors veiessin escenes que atemptessin contra els bons costums o bé mostressin relacions sexuals. La censura encaixava en una dinàmica de confrontació social i cultural que qüestionava els fonaments de la democràcia, coincidint amb la irrupció d'alternatives autoritàries. El 1934 es va eliminar de la pel·lícula una frase considerada sacrílega. Quan Waldman i Víctor, el millor amic de Henry, immobilitzen Henry Frankenstein, aquest darrer diu: «ara ja sé el que és ser un déu». No obstant això, aquesta no fou l'única escena polèmica, sinó que també es feren versions sense l'homicidi de Maria, la nena del llac. Alhora, es pot pressuposar que l'atac de la criatura a Elizabeth —promesa de Harry— podia elidir la seva violació. Per tant, l'hereu dels Frankenstein portaria el germen de la subversió del model tradicional o de la revolució. Resultaria, doncs, ineludible el triomf del canvi social i de l'individualisme.

VICTOR FRANKENSTEIN / TERROR OF FRANKENSTEIN (1977)

*Victor Frankenstein*²³ fou dirigida pel guionista i director suec-estatunidenc Calvin Floyd, produïda per una petita productora sueca, Aspekt Film, i estrenada el 1977. *Victor Frankenstein* representa una ruptura amb les pel·lícules de terror precedents derivades de l'èxit de *La maledicció de Frankenstein* (1957),²⁴ tant pel que fa al context del film com a l'ambientació i l'enfocament de la temàtica. La pel·lícula de Floyd era un producte de baix pressupost —amb només l'actor Leon Vitali com a reclam— i amb elements teatrals, que es desmarcava del gènere de terror de les pel·lícules de les dècades anteriors per crear una obra força més fidel al llibre original. Malgrat que el títol sigui *Victor Frankenstein*, als Estats Units fou *Terror of Frankenstein*, un intent de relació amb l'èxit d'alguns dels films anteriors. La pel·lícula tingué una recepció discreta als cinemes, però el seu recorregut a la televisió la convertí en objecte de crítiques positives. El director i crític Wheeler Winston Dixon la considera l'adaptació més reeixida de la novel·la, tant pel que fa la trama com a la presentació humanitzada de la criatura.²⁵

23 FLOYD, Calvin. 1977. *Op. cit.*

24 FISHER, Terence. 1957. *La maledicció de Frankenstein / The curse of Frankenstein*. Regne Unit: Hammer Film Productions.

25 DIXON, Wheeler Winston. 2017. «The Ghost of Frankenstein: The Monster in the Digital Age». *Quarterly Review of Film and Video*, 34(6), pàgs. 509-519.

Victor Frankenstein és una obra de transició que inaugura una nova etapa en relació amb el mite de Frankenstein, ja que és una revisió de la tendència conservadora encetada amb el film de 1931. Atès que la pel·lícula de 1977 és una adaptació força fidel de la novel·la original, presenta una interpretació més flexible del Romanticisme i inclou elements que demostren la modernitat de l'obra. Pel que fa al Romanticisme, malgrat que el film fa una interpretació pessimista de la figura del científic, no qüestiona la raó com a font de coneixement i, alhora, tot i que presenta una societat intolerant i que exerceix violència contra el diferent, no és determinista i mostra una criatura humanitzada i amoral, que podria optar a una vida plena en un context social on l'amor guies les relacions humanes. D'altra banda, els elements que convertiren *Frankenstein, o el Prometeu modern* en una obra literària moderna són presents també a la pel·lícula: la introspecció dels personatges principals; l'especulació filosòfica, en tractar qüestions com la responsabilitat moral dels propis actes; o el tractament escèptic de la religió, que havia deixat de ser l'única font de saber universal. En aquest sentit, la interpretació en clau progressista del film s'emmarca en un context de crítica social i obertura política, articulada al voltant de les revoltes contraculturals en el context de la Guerra Freda.²⁶

El plantejament flexible de la novel·la es reflecteix en els debats sobre la relació entre la ciència i la religió i entre l'individu i la societat. En el primer cas, el qüestionament il·lustrat de la religió com a única font de coneixement havia fomentat el desenvolupament de la ciència moderna.²⁷ La pel·lícula presenta una interpretació crítica d'aquesta transformació sense qüestionar-la en la seva totalitat, en apuntar els riscos potencials de la ciència emergent, que no sempre garanteix la responsabilitat ètica del científic amb els seus experiments. Víctor Frankenstein és presentat com un jove interessat en la possibilitat de crear vida i conquerir la mort, tal com succeeix a l'obra original, que suposà la creació d'un arquetip de científic, el del metge faustià,²⁸ ambiciós i misantrop, per a qui la seva recerca preval per damunt de qualsevol responsabilitat social i ètica.²⁹ És només al final que el film obre la porta a la redempció del científic, que

26 SURI, Jeremy. 2009. «The Rise and Fall of an International Counterculture, 1960-1975». *American Historical Review*, 114(1), pàgs. 45-68.

27 TODOROV, Tzvetan. 2022. *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pàgs. 11-13.

28 ROACH, Katherine. 2011. *Between Magic and Reason Science in 19th-Century Popular Fiction* [tesi doctoral]. Nottingham University, Institute of Science and Society, Department of Sociology and Social Policy, pàgs. 7-9.

29 BALDICK, Chris. 1987. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Oxford University Press, pàg. 142.

s'humanitza quan pren consciència de les conseqüències dels seus experiments i en fa pedagogia.

Victor Frankenstein és, doncs, una alerta dels perills del desenvolupament científic sense límits ètics, davant la possibilitat que els científics desafïïn les lleis naturals i no es responsabilitzin dels resultats de la seva recerca. El Víctor Frankenstein de la pel·lícula, com el de la novel·la, està interessat en totes les vies per accedir al coneixement natural, tant la ciència com l'alquímia, fet que reflecteix el debat que existí entre ciències ocultes i ciència moderna a finals del segle XVIII.³⁰ Finalment, la influència de la nova ciència serà determinant, ja que és a través del galvanisme que Víctor aconseguirà fer reviure el cadàver. El film entronitza la ciència moderna com a font essencial de coneixement, ja que no qüestiona la raó il·lustrada, sinó els seus perills. En una conversa de Víctor amb el seu professor de la universitat d'Ingolstadt, aquest li recrimina que vulgui ser com Prometeu, que s'atreuï a exercir una prerrogativa que corresponia als déus i fou castigat, element que remet al subtítol de l'obra. Això s'evidencia en l'abandonament de la criatura per part de Víctor i la seva incapacitat per empatitzar-hi, així com en el procés de conversió de la criatura en monstre a causa del rebuig social. La imatge del científic que juga a ser Déu —en un context d'escepticisme religiós— es palesa quan la criatura demana a Víctor que li creï una companya per no estar sol i s'identifica amb Adam i identifica Víctor amb Déu, que li va crear una dona, Eva.

Pel que fa a la relació entre l'individu i la societat, *Victor Frankenstein* planteja, com la novel·la, una visió rousseauiana del procés d'inserció de la criatura en la societat a partir d'un fenomen tan humà com és la cerca de la pròpia identitat, que tant interessava els romàntics. A diferència d'adaptacions anteriors, on la criatura havia estat representada de manera monstruosa, la de Calvin Floyd ens presenta una criatura humanitzada,³¹ ja que té una aparença força humana i presenta capacitats comunicatives i de raonament. Tanmateix, és un ésser privat dels trets essencials per a la configuració d'una identitat pròpia: no té nom, ni cognom —no té una família a la qual pertànyer—, està sol, ha patit l'abandonament i és físicament diferent.³² En aquest sentit —i d'aquí venen els ecos rousseauians—, la criatura no neix malvada, sinó que és amoral i digna de ser estimada, i és la manca d'amor per part de la societat el que

30 HANEGRAAFF, Wouter J. 2013. «The Notion of "Occult Sciences" in the Wake of the Enlightenment». A: Monika NEUGEBAUER-WÖLK, Renko GEFFARTH i Markus MEUMANN (eds.). *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*. Berlín: De Gruyter, pàgs. 73-95.

31 DIXON, Wheeler Winston. 2017. *Op. cit.*, pàgs. 509-519.

32 CHEN, Yutong, 2023. «The Pursuit for Identity and Community of Monster in Frankenstein». *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 6(4), pàgs. 5-10.

la corromp.³³ El rebuig el converteix en una persona malvada; tant el del seu creador, que inclou el trauma de l'abandonament en el marc d'una relació paternofiliar, com el de la societat, que el considera un monstre pel seu aspecte físic, i, finalment, el d'ell mateix quan es veu reflectit a l'aigua i descobreix el seu rostre diferent. En una escena del film, la criatura sent d'amagat com una família de pagesos recita un passatge del Nou Testament en què s'afirma que cal estimar els altres perquè l'amor ve de Déu. Instigada per aquestes paraules, prova d'establir contacte amb ells, però és rebutjada, amb la qual cosa pren consciència que la societat que li nega l'amor no la considera una criatura de Déu, sinó un monstre. Simbòlicament, la criatura crema la Bíblia i inicia la seva transformació en un ésser malvat i en un assassí. La pel·lícula, doncs, confronta una representació optimista de l'ésser humà, amoral i innocent, amb una de pessimista, encarnada per una societat intolerant que priva d'amor els individus. L'amor dels altres, doncs, té un paper clau, ja que és la força redemptora, per a l'individu, de l'horror del món i l'absurditat de l'existència.

Finalment, Víctor es nega a la demanda de la criatura de crear una dona que li faci companyia —temorós que fos el germen d'una nova raça de monstres— i s'esvaeix, així, la darrera possibilitat d'una vida humana a través de l'amor. La mort de la criatura esdevé l'únic horitzó, atès que per a Víctor representa la fi de la confrontació amb les conseqüències dels seus experiments, mentre que per al monstre morir és un consol ja que, en fer-ho, deixa de ser monstre, perquè el que el defineix com a tal no és la seva naturalesa biològica, sinó el rebuig social. Al final, Víctor es redimeix en acceptar que la ciència no ha de prevaldre sobre qualsevol consideració moral, tal com explica a la pel·lícula al mariner que el rescata, Robert Walton. La ciència com a principal font de saber, les crítiques ètiques al paper dels científics, la concepció optimista de l'ésser humà i la crítica social, són una mostra d'aquesta caracterització flexible que tant el llibre com la novel·la original fan de la cosmovisió romàntica.

REMANDO AL VIENTO (1988)

Remando al viento (1988)³⁴ fou dirigida per Gonzalo Suárez, produïda en espanyol però rodada en llengua anglesa i protagonitzada per un repartiment de

33 McWHIR, Anne. 1990. «Teaching the monster to read: Mary Shelley, education and Frankenstein». A: John WILLINKSY (ed.). *The Educational Legacy of Romanticism*. Waterloo: WLU Press, pàgs. 73-92.

34 SUÁREZ, Gonzalo. 1987. *Op. cit.*

nacionalitat diversa.³⁵ La pel·lícula entrelliga la realitat amb la ficció i projecta una història especulativa respecte dels successos que seguiren la reunió que originà la novel·la *Frankenstein*. Curiosament, *Remando al viento* no fou l'únic film que representà la reunió de Lord Byron, John Polidori, Percy i Mary Shelley a la Vila Diodati l'estiu de 1816. A la dècada de 1980 s'estrenaren els films *Gothic* (1986) de Ken Russell³⁶ i *Estiu màgic* (1988) d'Ivan Passer,³⁷ els quals també proposaren una interpretació de la famosa reunió a la vora del llac Léman en què novel·la i biografia s'entrelliguen.³⁸ El retrat de Gonzalo Suárez, però, a diferència del cinema de terror en el qual s'engloben els altres films, recull els anhels de llibertat característics de l'escola de Barcelona —de la qual fou protagonista a la dècada dels seixanta—³⁹ i projecta una generació romàntica desitjosa d'emancipar-se culturalment, social i política. Partícp del període revolucionari de la dècada de 1820, la generació representada a *Remando al viento* es reconeix transgressora, avesada a rompre amb els convencionalismes socials i conençuda de la capacitat de l'artista per transformar la societat. Així, en relació amb la hipòtesi de la recerca, la proposta de Gonzalo Suárez és la que trenca definitivament amb la interpretació conservadora amb què el Romanticisme polític havia estat representat en la majoria de les adaptacions filmiques de *Frankenstein*.

Respecte als debats, *Remando al viento* retrata un entorn plenament romàntic que exposa, a través d'elements biogràfics i psicològics de l'autora i dels seus acompanyants —així com de la seva interacció—, les inquietuds, les aspiracions polítiques i els plantejaments filosòfics que els articulen. Des d'una interpretació optimista del Romanticisme, la representació d'aquestes incerteses i desitjos dialoga amb el retrat que Mary Shelley va fer, amb *Frankenstein* (1818), de la generació romàntica i li retorna el caràcter revolucionari. En aquest sentit, el debat entre la supremacia de la raó —de la ciència— o la de la religió no és presentat com una substitució cega de la primera per la segona, sinó que el film hi fa intervenir una tercera força, l'amor, que limita els excessos de les

35 CHERTA, Rafael, i GARRIDO, Teresa. 2007. *Guía para ver y analizar Remando al viento: Gonzalo Suárez*. València / Barcelona: Nau Llibres / Octaedro.

36 RUSSELL, Ken. 1986. *Gothic*. Regne Unit: Virgin Films.

37 PASSER, Ivan. 1988. *Estiu màgic / Haunted Summer*. Estats Units: Cannon Films.

38 O'BRIEN, Harvey. 2022. «Creation Myth: The Imagining of the Gothic Imagination in the Diodati Triptych: Gothic (1986), Haunted Summer (1988), and Remando al viento (1988)». *Gothic Studies*, 24(2), pàgs. 118-136.

39 RIAMBAU, Esteve. 1999. *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama; HEREDERO, Carlos F. 2003. «La Escuela de Barcelona». A: Carlos F. HEREDERO i José Enrique MONTERDE (eds.). *Los «Nuevos cines» en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. València: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

anterior. De manera similar, la relació entre l'individu i la societat és concebuda a la pel·lícula a través de la figura de l'artista —l'escriptor, en aquest cas— que és capaç de fer transcendir unes idees a través de les seves obres, fet que li atorga un gran potencial de transformació social. Aquests artistes també es projecten en la política del seu temps i impulsen la transformació d'un món vell, que volen abandonar per donar lloc a un de nou.

En la novel·la de Shelley, l'amor és la nova salvació terrenal, l'esperança perquè les relacions interpersonals basades en la intolerància passin a estar regides pel proïsme, en una fraternitat universal formada per individus feliços. La naturalesa alliberadora d'aquest plantejament rau en el fet que l'amor ha de ser una expressió de llibertat, una idea que encarna la concepció del matrimoni per amor. El potencial revolucionari d'aquest plantejament, tant pel que fa a l'organització social i política com a la dimensió psicològica, és encarnat, al film, per Mary Shelley i els autors romàntics que hi apareixen. Aquesta actitud romàntica és clarament subversiva de l'ordre social i enalteix un nou estil de vida, definit per la llibertat —l'aventura— i l'amor d'un individu que desafia els convencionalismes socials i cerca l'autorealització. La vida aventurera dels protagonistes es reflecteix en l'experiència dels seus viatges, ja que Gonzalo Suárez estableix una dualitat entre l'entorn opressiu de Londres i el de natura, llibertat i vitalisme d'Itàlia i Suïssa.⁴⁰ La importància de l'amor es manifesta en el rebuig del matrimoni de conveniència que caracteritza tot el film. La primera escena en què Percy Shelley demana a William Godwin poder anar a viure amb la seva filla Mary tot i estar casat, és representativa d'aquest tarannà rupturista amb els convencionalismes socials. Malgrat les contradiccions —la llibertat és exercida pels personatges masculins— i l'ostracisme social al qual els condemnava aquest estil de vida, el model més lliure de relacions sexoafectives estigué influenciat per la vida gens convencional que havien tingut els pares de Mary, especialment la seva mare, Mary Wollstonecraft.⁴¹ La mateixa Mary Shelley, si bé no compartia l'idealisme del seu marit,⁴² evidencia una certa ruptura amb els rols de gènere, com a mare soltera —Percy estava casat— i, sobretot, com a escriptora professional.

Els projectes revolucionaris que concebien una societat igualitària, en què la felicitat dels individus i de la nació eren qüestions primordials,⁴³ constituïen

40 CHERTA, Rafael, i GARRIDO, Teresa. 2007. *Op. cit.*, pàg. 21.

41 BOWERBANK, Sylvia. 1979. «The Social Order VS The Wretch: Mary Shelley's Contradictory-Mindedness in *Frankenstein*». *ELH*, 46(3), pàgs. 418-431.

42 *Ibidem*.

43 SCHOFIELD, Philip. 2018. «Jeremy Bentham, the French Revolution and political radicalism». A: Tom CAMPBELL i Frederick ROSEN (eds.). *Jeremy Bentham*. Londres: Routledge, pàgs. 536-558.

l'articulació política d'aquest món que s'articulava al voltant del proïsme. El citat diàleg inicial entre Percy Shelley i William Godwin⁴⁴ mostra l'admiració del primer per les obres polítiques de caràcter liberal del segon, així com la rellevància d'unes idees revolucionàries que determinen la conducta i l'esdevenir dels protagonistes. Els nombrosos debats vertebrats al voltant de la lectura de Jean-Jacques Rousseau i Voltaire mostren una generació romàntica crítica amb el matrimoni, el pecat i les lleis —institucions jurídiques i socials opressives— i també amb els dogmes religiosos, enfront d'una concepció revolucionària que propugna l'articulació dels lligams socials basats en l'amor. Conscients del caràcter utòpic dels objectius que persegueixen, els personatges es mostren compromesos amb les revolucions coetànies i es mostren fascinats per aquells que intentaren fer la revolució. Així, Napoleó, Rafael del Riego i la revolució grega esdevenen figures i processos esperançadors, evidència del caràcter revolucionari del Romanticisme.

Pel que fa a la relació entre individu i societat, la fascinació i el compromís de la generació romàntica amb els processos i ideals revolucionaris mostren la confiança del Romanticisme en la transformació de la societat a través de l'individu. Influenciada per la teoria radical anglesa i per la Revolució Francesa,⁴⁵ aquesta generació de poetes i escriptors romàntics supera la visió pessimista de l'absurditat de la vida —en un món definit per la mort i la tirania— a través d'una esperança en les idees noves —revolucionàries—, les quals perduren en la paraula escrita de les seves produccions literàries. El mateix argument del film, el qual presenta una Mary Shelley capaç d'escriure els destins dels seus companys a través de la seva obra, esdevé una representació metafòrica d'aquest plantejament existencial. L'artista romàntic, en les seves vessants idealista —representada per Percy Shelley—, cínica i escèptica —per Lord Byron—, es concep i es presenta capaç de transformar el món amb la seva obra. En sintonia amb la consideració romàntica de l'obra poètica com quelcom imbuït de misatge polític, els protagonistes consideren la seva obra com quelcom potencialment transformador, com un espai per a la projecció de la revolució. A través de la seva obra, els autors romàntics que remaren junts durant la seva joventut —d'aquí prové el títol de la pel·lícula, que té un to elegíac— preserven el potencial transformador de les idees que donaren cos a la seva generació.

44 William Godwin fou un periodista i filòsof anglès exponent de l'utilitarisme i de la crítica a l'autoritat, en especial a la legitimitat del govern per ostentar-la.

45 CASALIGGI, Carmen, i FERMANIS, Porscha. 2016. *Romanticism: A Literary and Cultural History*. Londres: Routledge, pàgs. 20-21.

FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY (1994)

El film *Frankenstein de Mary Shelley*⁴⁶ fou dirigit per l'actor, director i guionista britànic Kenneth Branagh i produït per Francis Ford Coppola, en un esforç conjunt de TriStar Pictures, Japan Satellite Broadcasting i IndieProd Company Productions. Estrenat el 1994, s'inclou en una breu tendència cinematogràfica, iniciada per Coppola amb *Dràcula de Bram Stoker*⁴⁷ (1992), caracteritzada per una autoproclamada voluntat d'adaptar els clàssics de la novel·la de ciència-ficció des del respecte a l'obra original. Dit això, com succeï en pel·lícules com *Llop*⁴⁸ (1994) de Mike Nichols i *Mary Reilly*⁴⁹ (1996) de Stephen Frears, l'esperit d'autenticitat de Branagh fou corromput per les exigències del format i de la indústria cinematogràfica. Amb un pressupost de superproducció, les productores cercaven un film de masses en el qual la introspecció cedís el pas a l'aventura maniquea. El resultat és una pel·lícula plena de contradiccions, exageradament dramàtica i d'argument confús,⁵⁰ en la qual, intuït-se pinzellades de la novel·la original, l'ambigüitat característica dels personatges de Mary Shelley és diluïda per una sèrie de tòpics cinematogràfics útils per projectar una trama de terror de complicada interpretació ideològica.

Entre incongruències argumentals, en el film es reconeixen versions, adaptades a les inquietuds del context de producció, de les preocupacions d'interès romàntic. En primer lloc, la desconfiança del Romanticisme envers una estructura de generació de coneixement articulada exclusivament a partir de la raó, és transformada en una qüestió propera a la bioètica en substituir el component religiós pel proïsme. En la novel·la i els films, un dels recursos principals per advertir dels perills d'una ciència sense límits morals era la caracterització freda, ambiciosa i misantropa de Víctor Frankenstein com a al·legoria d'una ciència il·lustrada arrogant i superba incapaç de produir quelcom virtuós. Això no obstant, el Víctor de Branagh és desposseït dels atributs pejoratius a canvi d'una representació positiva del seu interès científic, el qual s'articula mitjançant el desig de revertir la mort d'aquells que estima. Si bé aquest anhel de coneixement l'impulsa cap a disciplines no ortodoxes titllades de potencialment perilloses, el film no inspira una moralitat *faustiana* de corrupció en la

46 BRANAGH, Kenneth. 1994. *Op. cit.*

47 COPPOLA, Francis F. 1992. *Dràcula de Bram Stoker / Bram Stoker's Dracula*. Regne Unit i Estats Units: American Zoetrope i Columbia Pictures.

48 NICHOLS, Mike. 1994. *Llop / Wolf*. Estats Units: Columbia Pictures.

49 FREARS, Stephen. 1996. *Mary Reilly*. Estats Units: TriStar Pictures.

50 DIXON, Wheeler Winston. 2017. *Op. cit.*, pàg. 516.

cerca de quelcom preuat, sinó que projecta admiració per un científic que adquireix una pàtina d'heroi.⁵¹ Empès per l'altruisme i la compassió, el film presenta un Víctor mogut per l'amor i allunyat de les vanitoses pretensions d'usurpar prerrogatives divines. El científic, en conseqüència, no cerca quelcom inadequat a la condició humana —no tracta d'esdevenir un Prometeu modern—, ni tampoc és alliberat de restriccions morals —ara establertes per l'amor—, sinó que persegueix, per tots els mitjans dels quals disposa, un coneixement que reverteixi positivament en aquells que estima.

Aquesta representació sembla abandonar el recel romàntic respecte de la ciència expressat al *Frankenstein* de Mary Shelley per projectar, en contrapartida, una confiança cega en el caràcter virtuós d'aquella i dels que s'hi dediquen. Ara bé, mentre que el tarannà del Víctor de Branagh es contraposa al de la novel·la original, la seva resposta a la criatura és sorprenentment fidel al que escrigué Shelley. Enfront d'una criatura que es mostra imperfecta —en la conducta i en la forma—, Víctor és incapaç de reconèixer quelcom reeixit i, amb cert temor, abandona el laboratori infeliç i capcot considerant-la un experiment fallit, un error condemnat a morir.⁵² D'altra banda, mentre que la reacció del Frankenstein de Shelley és interpretada en clau de penediment immediat per les transgressions morals i religioses que ha protagonitzat, la resposta de Víctor en l'adaptació de Kenneth Branagh no pot ser explicada d'aquesta manera. Amb el risc de legitimar contradiccions de guió, la naturalesa benvolent amb què són presentades les intencions de Víctor al film porten a entendre una concepció bioètica dels perills de la ciència rere el seu rebuig de la criatura. En el context de mitjans de la dècada de 1990, en què experiments com la clonació de l'ovella Dolly impulsaven discussions arran de les incertes conseqüències de manipular el genoma humà, la decepció de Víctor sembla reflectir aquestes inquietuds.⁵³ En definitiva, mentre que en el personatge de Víctor

51 EHRHARDT, Marcos Luis, i SANTOLIN BARBOSA, Cezar. 2018. «Frankenstein: una tragèdia científica». *Revista Diálogos Mediterrànicos*, 14, pàgs. 315-326.

52 En la novel·la publicada el 1818 el moment és descrit en els termes següents: «Una desapacible noche de noviembre contemplé el final de mis esfuerzos. [...] vi cómo la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados. Respiró profundamente y un movimiento convulsivo sacudió su cuerpo. ¿Cómo expresar mi sensación ante esta catástrofe, o describir el engendro que con tanto esfuerzo e infinito trabajo había creado? [...]. Incapaz de soportar la visión del ser que había creado, salí precipitadamente de la estancia». SHELLEY, Mary. 1996. *Op. cit.*, pàgs. 169-170.

53 El novembre de 1997 la UNESCO va signar la Declaració Universal sobre el Genoma Humà i els Drets Humans, text en el qual s'estipula, en l'article 10, que «cap investigació relativa al genoma humà [...] podrà prevaldre sobre el respecte als drets humans» i, en l'article 13, que «Les conseqüències ètiques i socials de les investigacions respecte del genoma humà imposen als investigadors responsabilitats especials de rigor, prudència i integritat [...] en la realització d'aquestes».

s'observa una metamorfosi en la percepció social respecte del científic, la qual ha estat teoritzada des de finals de la dècada de 1970,⁵⁴ la presentació de la criatura com a experiment fallit és indicativa de la persistència de recels romàntics, ara, però, adaptats als paràmetres de les discussions bioètiques.

Pel que fa al debat romàntic sobre la relació entre individu i societat, si bé la caracterització física de la criatura és clarament monstruosa, la seva dimensió psicològica insinua una concepció rousseauniana de la dinàmica de construcció de l'individu. Com succeeix en el film de Calvin Floyd, la criatura interpretada per Robert De Niro és capaç de fer accions característicament humanes, així com d'expressar emocions sorgides de la necessitat de contacte social, però l'abandonament paternal i l'ostracisme social que se'n deriva en corrompen la naturalesa. Rousseau ressona amb una força especial en la qüestió del vincle paternofilial, la falta del qual és considerada, a través de diàlegs i monòlegs de la criatura, causa cardinal de la incapacitat d'aquesta d'esdevenir ésser social.⁵⁵ Frases com «you gave me these emotions, but you didn't tell me how to use them» no només reforcen el caràcter humà de la criatura en dotar-la de complexitat emocional, sinó que legitimen l'esdevenir monstruós d'aquesta per la falta d'un mentor, figura essencial en el procés de socialització rousseaunià. No obstant això, si bé l'ostracisme acaba per catalitzar la monstruositat en la criatura, el film introdueix una sèrie d'elements que distorsionen els paral·lelismes amb els debats romàntics. En primer lloc, el rebuig inicial envers la criatura s'explica en referència al còlera, una epidèmia inexistent en la novel·la i que al film de Branagh esperona l'expulsió de la criatura fora d'Ingolstadt. Reminiscència del context de producció del film,⁵⁶ la introducció d'aquest element converteix la reacció del poble davant la criatura en quelcom de motiu sanitari, diluint la rellevància de l'estètica en els debats romàntics que

54 GALLAGHER, Edward J. 1979. «The image of the scientist in popular culture». *Proceedings of the Pennsylvania Academy of Science*, 53 (1), pàgs. 29-33; CHAMBERS, David W. 1983 «Stereotypic Images of the Scientist: The Draw-A-Scientist Test». *Science Education*, 67, pàgs. 255-265; PONS, Álvaro M., i IBARRA, Noelia. 2022. «La representación de la ciencia en el cómic. De los inicios a la ebullición superheroica». *Métode*, 115, pàgs. 28-35.

55 SCHOUTEN DE JEL, Joshua. 2019. «Fathers, sons, and monsters: Rousseau, Blake, and Mary Shelley». *Palgrave Communications*, 5, s.p.

56 La dècada de 1990 és determinada per la pandèmia de VIH/sida, la qual impulsa mesures d'exclusió social com la *National Institutes of Health Revitalization Act of 1993*, sota la qual es restringia l'accés als EUA a les persones diagnosticades de VIH, i provoca un estat d'alerta social que traspasa a la gran pantalla. Si bé *Dràcula, de Bram Stoker* (1992) és el film habitualment associat a aquest context, la inclusió de la pandèmia de còlera com a recurs per a l'exclusió social de la criatura a *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) beu clarament d'aquest mateix moment d'alteració social. BAK, John S. 2007. «Preface. Bad Blood; or, Victorian Vampires in the Postmodern Age of AIDS». A: John S. BAK (ed.). *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

articulen el *Frankenstein* original.⁵⁷ De manera similar, en associar les habilitats que humanitzen la criatura —parla, lectura i escriptura— a un coneixement adquirit a partir dels records d'aquells que donen cos al monstre, el film tergiversa l'esmentada representació del procés de socialització rousseunià en l'obra de Mary Shelley.

Així, *Frankenstein de Mary Shelley* s'entén com un producte de la indústria cinematogràfica en el qual s'adapten, d'acord amb els cànons de la dècada de 1990, les inquietuds romàntiques que configuren la novel·la original. A causa d'aquest exercici, una sèrie d'elements característics de la cosmovisió romàntica són substituïts o alterats i, en darrera instància, projecten una versió escassament fidel als debats originals. Això no obstant, el film resulta útil per observar la pervivència de la cosmovisió romàntica a través d'analitzar-ne la metamorfosi a les portes del segle XXI. Si bé el científic heroi —acompanyat d'altres arquetips— és quelcom propi del segon mil·lenni, en l'obra de Branagh és clara la persistència d'una percepció romàntica de la ciència en la qual s'hibriden confiança i recels, així com la d'una interpretació rousseuniana de la naturalesa humana i l'esdevenir de l'home social.

CONCLUSIONS

Frankenstein, o el Prometeu modern és un producte cultural que serveix de metàfora del Romanticisme i, com a tal, projecta la mal·leabilitat ideològica característica d'aquest moviment polític i cultural, essencial per comprendre la primera meitat del segle XIX. Tanmateix, a partir de la introducció que Mary Shelley incorporà l'any 1831, les adaptacions —essencialment teatrals— abandonaren l'ambigüitat i establiren una interpretació conservadora del mite de *Frankenstein* i, per extensió, de la generació romàntica. Entrat el segle XX, les adaptacions cinematogràfiques mostren una evolució interpretativa que, catalitzada per una recuperació progressiva de la mal·leabilitat del *Frankenstein* original, permet retratar la complexitat del Romanticisme. Així, la filmografia del segle XX reassignifica el mite de *Frankenstein*, que passa d'una lectura en clau més conservadora durant la dècada de 1930, influenciada per la reacció contra ideologies revolucionàries de tota índole, a una lectura més progressista, en un context de crítica social davant els efectes de la Guerra Freda i, en el cas espa-

57 GIGANTE, Denis. 2000. «Facing the Ugly: The Case of "Frankenstein"». *ELH*, 67, pàgs. 565-587; ABRAMS, Jerold J. 2018. «Aesthetics in Mary Shelley's *Frankenstein*». *Journal of Science Fiction and Philosophy*, 1, pàgs. 1-19.

nyol, del franquisme. Gradualment, aquesta obertura política i cultural permeté lectures més ambigües del mite a partir de la dècada de 1990, especialment influenciades pel debat sobre els límits ètics d'avenços científics com la manipulació genètica. Pel que fa a la cinematografia, l'evolució interpretativa es traduí en una transició del mite de Frankenstein com a clixé del cinema de terror i del de ciència-ficció, que s'allargà des de la dècada de 1930 fins a la de 1960, a una lectura alternativa que, tant a través de pel·lícules minoritàries com comercials, apostava per representar el context i la potencialitat romàntica de *Frankenstein*.

Pel que fa als debats ciència-religió i individu-societat que han articulats aquesta recerca, l'evolució interpretativa s'aprecia en diversos aspectes. En primer lloc, les adaptacions cinematogràfiques han recuperat, en retornar la naturalesa humana a la criatura, el mite de Frankenstein com a metàfora de la relació entre individu i societat, així com del procés de presa d'identitat, qüestions d'interès cardinal per al Romanticisme. Com assenyala Dominique Lecourt, el Prometeu modern de Mary Shelley no dona el foc de la civilització als homes, sinó la flama del desig insaciable que posa en risc la humanitat si es vol satisfer.⁵⁸ Així s'observa en els films analitzats, en els quals queda clar que l'afany creador de Víctor Frankenstein no és el d'un poeta i geni romàntic, sinó el d'un creador imperfecte com ho és la vida humana. Alhora, la criatura també és imperfecta i pateix un sentiment d'abandonament per part del seu creador i de la societat. La naturalesa de la criatura i la relació d'aquesta amb la societat revelen una aproximació rousseauniana en totes les adaptacions, en les quals la manca d'educació de la primera i el rebuig de la segona corroboren com el progrés corromp una societat mancada de virtut. En aquesta línia, l'anàlisi dels films demostra una evolució pel que fa a la desaparició gradual del recurs a la religió com a element vertebrador de la societat. Al film de 1931, la religió es manifesta com una manera de combatre l'aïllament de l'individu i, alhora, de garantir la pervivència d'uns lligams que l'aixoplugin de la tendència atomitzadora del materialisme il·lustrat, però en l'adaptació de Branagh és substituïda per un sistema de coneixement secular. De manera similar, la incorporació de l'amor, principalment a *Victor Frankenstein*, com una tercera força en el debat respecte als límits en la relació entre ciència i religió, retrata una societat marcada pel Romanticisme que s'articula en el proïsme, una idea revolucionària. En aquest sentit, *Remando al viento* reivindica la necessitat de fer conviure ciència i raó, mentre posa en relleu el descobriment de l'amor com

⁵⁸ LECOURT, Dominique. 1996. *Prométhée, Faust, Frankenstein: Fondements imaginaires de l'éthique*. París: Institut Synthélabo, pàg. 114.

una forma de trencar amb els matrimonis de conveniència i obrir-se a la llibertat individual.

Per acabar, aquesta secularització del mite de Frankenstein ve acompanyada d'una reivindicació gradual de l'individu com a protagonista del canvi social. D'acord amb Lynn Hunt,⁵⁹ la descoberta de l'individu com a base de la societat contemporània demostra el desvetllament de la consciència del jo i, alhora, es materialitza en l'expansió de la societat en projectes que tendiran a prendre formes democràtiques. En especial a través de la figura de l'artista a *Remando al viento*, el cinema mostra un acurat retrat de la confiança que el Romanticisme dipositava en l'individu com a motor de transformació, en sentit revolucionari, de la societat. Aquest desvetllament de la consciència individual impulsarà els artistes cap a la creació i, al mateix temps, els ciutadans esdevindran revolucionaris ja que són actors preeminents dels canvis polítics que es projecten en els ideals democràtics, però també observen les conseqüències nefastes d'aquestes ruptures que poden diluir l'individu en el si del comportament erràtic de les multituds. Per tot plegat, els films recuperen, en incorporar els matisos que configuren la crítica romàntica a la Il·lustració, una representació revolucionària del Romanticisme com un moviment cultural i polític que transformà la seva realitat formulant les contradiccions inherents als debats de la contemporaneïtat.

El mite de Frankenstein, en els seus distints formats, és un espai per al diàleg del lector/espectador amb les temàtiques que defineixen la contemporaneïtat. El protagonisme de l'amor i la descoberta del jo, quelcom cardinal per comprendre la construcció d'una societat secularitzada en la qual el proïsme desplaça la moral religiosa del centre rector, junt amb la presència dels límits de la ciència i el paper de l'individu —artista— en l'esdevenir de la societat, converteixen Frankenstein en encarnació dels debats que articulen l'època contemporània. La vigència del mite, palpable en l'estrena de pel·lícules com *Poor Things*⁶⁰ (2023), rau en aquesta capacitat per representar els debats d'una modernitat que, impulsada per la generació romàntica, encara perdura al segle XXI. En la línia de la renovació historiogràfica dels darrers anys sobre la contemporaneïtat, la malleabilitat ideològica del mite mostra la naturalesa dialèctica d'aquesta època. La capacitat de Frankenstein per vertebrar un discurs conservador, en el qual la criatura esdevé metàfora dels terrors revolucionaris,

59 HUNT, Lynn. 2022. *La escritura de la historia en la era global*. València: Publicacions de la Universitat de València, pàgs. 136-137.

60 LANTHIMOS, Yorgos. 2023. *Poor Things*. Irlanda i Regne Unit: Element Pictures / Film4 Productions / Fox Searchlight / TSG Entertainment.

ressona amb la perspectiva historiogràfica que concep les propostes conservadores, reaccionàries i contrarevolucionàries com a hereves i constructores, atès que participen en els debats a l'esdevenir de l'època contemporània, de la modernitat. La recuperació de la mal·leabilitat en les adaptacions cinematogràfiques al llarg del segle xx, si bé ha estat progressiva i condicionada per les característiques del format, permet un apropament a la complexitat ideològica d'un moviment, el romàntic, determinat pels debats que defineixen la contemporaneïtat.

De la ciutat cremada a la ciutat dels Erasmus. Les identitats de Barcelona a través del cinema

Perla Dayana Massó Soler
Guillem Puig Vallverdú
José Manuel Rúa Fernández

Universitat de Barcelona

PARLAR DE LES IDENTITATS EN UNA CIUTAT DE PEL·LÍCULA

Parlar de les identitats col·lectives al segle XXI és acostar-nos a nous actors socials, sovint líquids i aparentment *des*-estructurats, i intentar aprehendre la multiplicitat del cos col·lectiu a partir de noves categories, complexes i elusives, diferents de les ja clàssiques —i no menys discutides— identitats nacionals i de classe que van marcar les subjectivitats i la història del segle XX.

Podem convenir que la *glocalització*¹ o articulació d'una àmplia gamma de discursos, pràctiques i imaginaris, locals i globals ha suposat un gir teòric i epistemològic en les reflexions sobre les identitats culturals. Es tracta d'una transformació major perquè la identitat que emergeix i se situa en aquesta intersecció entre la dimensió territorial i la supranacional ja no podrà ser entesa com un tot omnicomprensiu, abraçador i estable. Assistim a l'erosió dels actors singulars i definibles, afectats per eixos visiblement contornejats —classe, nació, raça, gènere— que van marcar les grans identitats col·lectives del segle passat.² Per a Bauman,³ si el problema modern de la identitat va ser com construir-la i mantenir-la sòlida, el problema postmodern és, primerament, com evitar la seva fixació i concebre-la com un ventall de possibilitats.

1 ROBERTSON, R. 1995. «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity». A: M. FEATHERSTONE, S. LASH i R. ROBERTSON (eds.). *Global Modernities*. Londres: Sage Publications, pàgs. 25-44.

2 HALL, S. 1992. «The Question of Cultural Identity». A: S. HALL, D. HELD, i T. MCGREW (eds.). *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Open University Press.

3 BAUMAN, Z. 1996. «From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity». A: S. HALL i P. GAY (eds.). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.

En aquest sentit, la mundialització i els nous processos d'integració regional (europeïtzació) reassignifiquen i reformulen els fenòmens identitaris inscrivint-los en una dinàmica, sense precedents, de mobilitat i de fluxos —tecnològics, d'informació, de capitals, de persones (viatgers, turistes, nòmades digitals, Erasmus, comunitats diaspòriques)—, fet que configura nous nexes entre la dimensió local i la global. Aquesta condició sincrètica, d'hibridació, si partim d'una anàlisi històrica, no és estrictament nova. Tota construcció identitària ha estat resultat o secreció de pertinences dissímils: generacionals, genealògiques, racials, regionals, nacionals, de posició social.

La identitat expressada com a síntesi d'aquestes instàncies o categories aconseguia l'harmonia interna a partir de l'organització jeràrquica i la superposició de les diferents capes significants. La seva fixació o ontologització era l'objectiu últim; per tant, la metàfora pertinent seria la dels nusos concèntrics. Les identitats postmodernes, en canvi, mobilitzen altres categories conceptuals, dotant-les de rellevància i nous sentits: diversitats sexuals, afectives i de gènere, localització geopolítica, subjectivitats, filiacions culturals i estètiques. S'opera, aleshores, un desplaçament metafòric i discursiu: del centre cap a un espai intersticial, de la identitat essencialitzada a formes fenomèniques de la identitat.

Els subjectes «entremig» es distancien de les singularitats (raça, gènere, classe) com a categories organitzacionals primàries,⁴ reivindicant el seu dret a significar des de la diferència i la complexitat. L'articulació social de la hibridesa cultural es manifesta mitjançant l'emergència de xarxes i expressions comunitàries interseccionals. En aquests intersticis cristal·litza un neotribalisme⁵ que revela la crisi no només del projecte modern i la seva visió alambinada del «progrés», sinó també de la racionalitat ordenadora del món social i de la unitat del cos col·lectiu. Les noves formes de sociabilitat —proxèmiques— privilegiaran allò experiencial i empàtic als metadiscursos, les representacions i els conceptes totalitzadors.

La metamorfosi de les categories espai-temps (i la seva interrelació) és una de les característiques fonamentals del marc històric general i del conjunt d'idees i proposicions que s'han anomenat postmodernitat, globalització i neoliberalisme. El gir espacial que s'ha produït a partir dels anys setanta —que s'ha accentuat considerablement a la dècada dels noranta— institueix l'espacialitat com un concepte central en les ciències socials. L'hermenèutica espacial es con-

4 APPADURAI, A. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

5 MAFFESOLI, M. 1988. *El tiempo de las tribus: El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.

sagra com un tret essencial de la reorganització de les disciplines. Es restitueix, així, la complexitat als processos i fenòmens a partir d'una dissecció policontextual i situada. Es tracta d'un canvi ontològic que respon a mutacions culturals, econòmiques i polítiques, i al sorgiment de formes més flexibles d'acumulació del capital i d'organització del capitalisme, on les ciutats funcionen com a nodes estratègics.

Marc Augé⁶ al·ludeix a aquesta sobredosi espacial com un tret característic de l'actual condició històrica de la sobremodernitat, que defineix des de la figura de l'excés: de temps (superabundància d'esdeveniments) i d'espai (no llocs: instal·lacions per a la circulació accelerada de béns i persones, mitjans de transport, grans superfícies comercials). Si la (post/híper/sobre) modernitat és productora de no llocs, hem de convenir que aquesta proliferació d'espais iteratius es produeix sobre una territorialitat concreta, sobre un espai simbòlicament qualificat, com a institucionalització d'un determinat imaginari espacial i materialització d'una memòria col·lectiva: la ciutat.

Les identitats són fenòmens espaiats, ancorats en llocs determinats però interceptats per dinàmiques d'ubiquïtat. Si el *locus* de les modernes identitats socials col·lectives del segle xx va ser la ciutat industrial i postindustrial, l'ampli ventall d'identitats intersticials del segle XXI habiten ciutats globals, cosmopolites, *smart*, innovadores, creatives, com és el cas de Barcelona. L'urbà és aquí el context d'aquesta sociabilitat proxèmica, entès com la qualitat de viure junts, com una concentració de valors culturals i instrumentals.

La Barcelona cosmopolita del màrqueting urbà i la retòrica de la diversitat cultural es debat entre l'autoreferencialitat simbòlica i les temptatives d'actors forans hegemònics de circumscriure-la a una identitat riberenca —europea del sud— i als estereotips i les representacions que li són associats. A això hi hem d'afegir els imaginaris i les pràctiques dels actors perifèrics, subalterns: xarnegos, *charnegres*, racialitzats, comunitats diaspòriques que connoten i tornen encara més complexa la cartografia cultural de la ciutat.

La creixent paradoxa de contracció (reducció de les distàncies) i expansió de l'espai i el trànsit de les identitats nacionals a construccions identitàries transnacionals són incomprendibles sense l'acció de les indústries culturals i mediàtiques. En aquest sentit, el cinema, com a forma d'expressió cultural, participa de manera protagonista en els processos de mediatització de la història i esdevé un dels agents més poderós en la connexió amb els moviments de masses i en la representació de cultures i comunitats.

6 AUGÉ, M. 1992. *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.

El cinema s'erigeix en un instrument de reconstitució històrica a partir de la plasmació/recreació en imatges d'un temps i un lloc històrics concrets; d'aquí prové la seva condició de recurs per estudiar la història. Però ostenta, al mateix temps, la capacitat de modular o alterar la nostra visió del passat, la qual cosa remet el seu *costat destructiu i catàrtic: la liquidació del valor d'herència cultural*.⁷ No obstant això, la relació contingent cinema-història no radica tant en la ficció o les llicències artístiques com en la verificabilitat de les realitats materials a les quals la producció audiovisual es refereix.

A través de l'estudi comparatiu del llargmetratge *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976) i la sèrie de televisió *La Mari* (Jesús Garay, 2002) s'analitzarà com es reflecteixen les identitats de classe i les nacionals en la construcció de la identitat col·lectiva de Barcelona. Aquestes obres cinematogràfiques i televisives ofereixen una mirada diversa, atesos els contextos a partir dels quals es van elaborar. Això ens ha de permetre observar com han evolucionat les concepcions d'aquestes identitats, com s'expressen en diferents èpoques i com es volen vincular a la ciutat de Barcelona. *La ciutat cremada* retrata una Barcelona en ebullició, on el conflicte entre capital i treball és evident, i com es relacionen dues maneres d'entendre la ciutat, creant identitats oposades a partir de la classe social. Amb la sèrie *La Mari* analitzarem també l'expressió de la identitat de classe i com s'entrellaça amb les identitats nacionals. Quina és la imatge de Barcelona que vol projectar el relat construït a principis de segle XXI sobre les migracions de la dècada de 1970? Com es transforma el lloc d'acollida? Són algunes de les preguntes que ens plantejem.

La construcció d'un *nosaltres* en l'actualitat incorpora perspectives que, agafant com a punt de partida la revolució cultural del Maig del 68, focalitzen la seva atenció en aspectes generacionals, culturals i sexuals que van més enllà de les fronteres establertes pels condicionants socioeconòmics i pels espais nacionals. És per aquesta raó que, després d'analitzar com el món del cinema ha projectat dues de les identitats col·lectives hegemòniques a la Barcelona del segle passat, ara serà el torn de noves adscripcions col·lectives on l'aspecte generacional (amb la idea d'una joventut que s'allarga cada cop més en el temps), la forma de vida (nòmada i en canvi constant) i un sentiment de pertinença transnacional (prenent com a marc de referència l'àmbit europeu) són trets distintius de processos identitaris emergents en l'àmbit social. La pel·lícula de Cédric Klapisch *Una casa de bojos / Una casa de locos (L'auberge espagnole)*, 2002), on es relaten les experiències d'un grup de joves que participen

7 BENJAMIN, W. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciutat de Mèxic: Itaca (1a ed.: 1935).

en el programa europeu d'intercanvi universitari Erasmus i que comparteixen pis a Barcelona, ens ofereix un seguit d'exemples per poder entendre les dinàmiques associades a aquests fenòmens en construcció permanent, però presents en una realitat urbana que evoluciona de la mà de les seves identitats col·lectives i influeix al seu torn en les modulacions i expressions d'aquestes identitats.

CLASSE I NACIÓ EN UNA CIUTAT EN DISPUTA

Dirigida per Antoni Ribas, *La ciutat cremada* (1976) narra els esdeveniments més destacats que succeeixen a Barcelona des del final de la Guerra de Cuba, el 1898, fins als fets de 1909, quan la ciutat fou escenari del que es conegué com a Setmana Tràgica, la qual, uns anys més tard, li valgué el sobrenom de la Rosa de Foc.⁸ El fil narratiu s'ententeix a través de la història de la família Palau, dedicada a la fabricació d'ampolles de vidre, i els episodis polítics, econòmics i socials més característics d'aquesta època. Des de l'inici del film, després de la rebuda dels veterans de Cuba, Barcelona és presentada com l'escenari de la modernitat burgesa decadent. Les primeres panoràmiques són les de l'Exposició Universal de 1888, on s'identifiquen elements encara visibles en el paisatge urbà de la ciutat, com la *Dama del paraigua* o *Barcelona a Prim* al parc de la Ciutadella. Es presenta una ciutat dominada per una burgesia dividida en diferents projectes i que pretén utilitzar el descontentament de la ciutadania per ressituat-se en el domini del país després de la desfeta a Cuba. El projecte catalanista conservador, personificat en les figures d'Enric Prat de la Riba i Francesc Cambó, malda per sumar l'aleshores alcalde de la ciutat, el Dr. Robert, a la campanya en contra de la corrupció del caciquisme dinàstic, generalment hostil al catalanisme conservador. En la conversa entre Cambó i Robert, ambdós coincideixen a concebre la ciutat com un organisme malalt, resultat de les contradiccions de la societat burgesa expressades a través de la corrupció i dramatitzades al film en l'escena sobre l'especulació de llicències d'escombriaires. El cinema històric que oferia *La ciutat cremada* era un fenomen nou a la dècada de 1970. Encara que era minoritari, n'hi havia de diversos tipus. *La ciutat cremada* ho vehiculava a través d'una reconstrucció novel·lada, que buscava la vinculació del públic amb el protagonista i l'adhesió sentimental als fets representats. Aquest tipus de films oferien la possibilitat d'assumir una posició acrí-

8 MUÑOZ, Josep M. 2023. «La incerta memòria de la ciutat rebel». *L'Avenç*, 503, pàgs. 36-45.

tica i d'establir un judici maniqueu amb les situacions exposades, molt proper a una concepció positivista de la història.⁹

A través de la quotidianitat de la família Palau es mostren els exemples d'una societat dividida i afectada per les conseqüències de la guerra. Una guerra de la qual, fins i tot en la derrota, la burgesia en surt beneficiada. Ho plasma el sarró ple de diners que Frederic Palau ha pogut portar de Cuba després d'haver venut als americans els béns de la delegació de l'empresa familiar a l'Havana. Per entrar la fortuna al país i evitar declarar-ne res a les autoritats, en Frederic ha promès cent duros a en Josep, el veterà de guerra de família pagesa que serà el protagonista de la trama. Ha de fer passar com a seu el sarró, sense saber què amaga a l'interior. L'evasió es justifica perquè en Frederic defuig d'aportar a les arques de l'Estat res que sigui resultat del seu enginy en els negocis. Una exculpació que queda reblada en el monòleg del seu germà Pere, que acusa els dirigents de la monarquia de voler viure dels impostos de la burgesia després que s'hagin quedat sense les rendes que sostreien de les colònies. Més endavant, en el film hi haurà un mostra d'acció de classe de la burgesia en aquesta línia: l'escenificació del Tancament de Caixes de 1899.

Barcelona, però, també és un lloc on s'expressen les contradiccions entre classes i on es disputen diferents models de societat. És per això que durant el llargmetratge és recurrent l'ús de contrastos, en un evident joc de miralls oposats que mostra les contradiccions de la societat burgesa de l'època a través de l'exemple de la família Palau. La festa de cap d'any de 1900 n'és un bon exemple. Mentre que la majoria de la família Palau celebra a casa un àpat fastuós, si bé carregat de melancolia i tristor, els joves protagonistes de la pel·lícula, en Josep i la Remei, celebren l'any nou amb un sopar modest en un pis compartit per diferents companys d'ell, els quals es mostren com uns entusiastes de l'esperanto i, per tant, de l'internacionalisme proletari. Faran cap a la mateixa casa els pares d'en Josep, uns pagesos del Berguedà que representen un món que està desapareixent, ja que el fill, que aleshores ja treballa en una fàbrica, no tornarà a viure mai del treball a la terra. La crítica a la doble moral burgesa també hi és present quan, en el diàleg entre les dues escenes descrites, se n'hi entremescla una altra amb una orgia protagonitzada per homes madurs de classe benestant, entre els quals hi ha Frederic Palau, i noies joves nues en un joc adornat de picaresca a la recerca de sexe anònim de consentiment dubtós.

L'escena següent mostra un altre contrast: l'albada del nou dia i del nou segle ve acompanyada del cant de les corals masculines de treballadors. Canten

9 MONTERDE, Josep Enrique, SELVA, Marta, i SOLÀ, Anna. 1982. «El cinema històric a Catalunya». *L'Avenç*, 45, pàgs. 23-27.

amb l'inici d'un nou segle, que ha de ser el segle dels treballadors. Però, com es mostra en la seqüència següent, els obrers —i en concret les obreres— segueixen treballant en unes condicions inclements, les quals s'exemplifiquen amb els abusos i les violacions dels encarregats de les fàbriques. Aquestes dues seqüències serveixen per presentar el món obrer de Barcelona, on tenen cabuda els sindicalistes internacionalistes ja esmentats, però també altres treballadors diferenciats per l'accent i la llengua en què parlen i que es mostraran seguidors d'altres opcions i actituds polítiques: des del partidari de la proposta lerrouixista, que s'expressa en català occidental per defugir la proposta dels sindicalistes, que parlen en català central, sobre una vaga general davant la convocatòria d'eleccions de 1901, fins al capatàs, mesell de l'amo i de parla castellana. L'ús d'aquest registre potser és casual, però cal tenir en compte que la pel·lícula es va gravar originàriament en castellà i després es va doblar al català. Si bé s'ha assenyalat que en la traducció va mancar un criteri previ sobre quin tipus de llengua —catalana— es volia, es constata que el castellà acostuma a estar reservat als personatges antipàtics, com el mateix capatàs de la fàbrica on treballa en Josep, així com al gendre dels Palau i cunyat d'en Josep —que serveix d'antagonista—, als militars, als polítics d'extrema dreta o a Alejandro Lerroux.¹⁰ Sense que això signifiqui cap expressió d'identitat nacional, sembla que es vulgui traslladar la idea que el lloc d'origen de cadascun d'aquests perfils, associat a com s'expressen, té a veure amb l'opció política i social per la qual opten. Però, com indicà Josep Termes en el seu moment, malgrat que les bases lerrouixistes es caracteritzaven per un anticlericalisme tan visceral com s'expressa a l'escena de l'aplec a l'ermita de Sant Ramon del Montbaig, l'anticatalanisme no formava part del seu pensament.¹¹ Això no es mostra així, però, quan, en aquesta mateixa escena, un obrer declaradament lerrouixista i de parla valenciana —una altra vegada—, acompanyat de l'esposa i la filla, vestida amb motius republicans, travessen displicentment l'interior del cercle de la sardana que ballen els concentrats.

De fet, en tot el film la identitat nacional és una qüestió expressada només pels burgesos, el clímax de la qual és el discurs de Cambó davant d'Alfons XIII. La seqüència, coneguda i recurrentment ovacionada pel públic, reproduïx la visita del monarca a la ciutat l'abril de 1904 i plasma la distant rebuda que se li

¹⁰ TUBAU COMAMALA, Ivan. 1992. «Llengua de ficció i versemblança: "La ciutat cremada", anàlisi d'un cas emblemàtic». A: *Cinematògraf*, vol. 1, 2a època: *La historiografia cinematogràfica a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pàg. 312.

¹¹ TERMES, Josep. 1987. «De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil, 1868-1939». A: Pierre VILAR, *Història de Catalunya*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, pàg. 184.

va fer a l'Ajuntament de Barcelona, la qual contrasta amb el bany de masses que va viure a l'arribada al port el dia anterior. Cambó va advertir el monarca que s'enganyaria si pensés que la rebuda entusiasta del dia anterior era una expressió que la ciutat se sentia satisfeta amb les seves aspiracions. Barcelona, va dir, «es ciudad grande y rica y quiere serlo mucho más», i li va retreure que tots els problemes de Catalunya s'haguessin de resoldre des de Madrid. Així i tot, va afirmar que Barcelona «se siente con fuerzas y energías para conseguirlo, y para ello no pide más que libertad para dar expansión a sus fuerzas y a las energías que en ella bullen, y pugnan en vano buscando una expansión que sólo en mínima parte le permiten las trabas de la Ley». Cambó acaba focalitzant el monòleg en la demanda del concert econòmic, tot mesclant l'interès de la burgesia amb l'interès de la ciutat, i la capital amb el país; un element recurrent en els discursos de la Lliga des de la seva fundació. Amb la voluntat interclassista de bon principi i de representació dels interessos de «tot Catalunya», plantejava, com a element central de la seva acció política davant dels governs de Madrid, la necessitat d'una «solidaritat vertical» catalana.¹² Segons Jordi Balló, el missatge cinematogràfic facilitava la «comprensió del film en clau del present: Cambó deia a Alfons XIII el que Josep Benet li hauria pogut dir a Joan Carles I».¹³ La intenció dels guionistes era establir un diàleg entre els fets relatats al film i el context polític en el qual vivien. I l'aparició de polítics com el mateix Benet, Joan Raventós o Jordi Solé Tura, així com d'artistes compromesos amb l'actualitat política, com Ovidi Montllor o Joan Manuel Serrat, afavoria aquesta dialèctica. Per això, per a molts espectadors *La ciutat cremada* constitueix l'inici del cinema nacional català. Per a alguns, fins i tot, és un triomf del nacionalisme. Però quin nacionalisme? De quina Barcelona i de quin país parlen?

Les darreres escenes de la pel·lícula són les del conflicte derivat de la crida de lleves per enrolar els joves de les classes populars i enviar-los a defensar els enyorats interessos imperials, confosos volgudament amb els de les empreses mineres del Rif. Els tumults del que es va conèixer com a Setmana Tràgica es desplacen de carrer en carrer fins a arribar als peus de la casa pairal del Palau, casualment situada a l'edifici que va ser la seu de l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre, la patronal agrària catalana, a la plaça del Pi de Barcelona. El con-

12 RIQUER, Borja de. 1997. «Francesc Cambó: un regeneracionista desbordado por la política de masas». *Ayer*, 28, pàg. 96.

13 BALLÓ I FANTOVA, Jordi. 1992. «El pensament cinematogràfic a Catalunya des de l'escola de Barcelona». A: *Cinematògraf*, vol. 1, 2a època: *La historiografia cinematogràfica a Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pàg. 342.

flicte que es desenvolupa al carrer no sembla que importi a la família Palau. En Josep, casat amb la Remei i integrat a la família després d'haver passat per la presó a conseqüència de l'intent de vaga de 1901, no pot deixar d'estar atent al carrer. Els impulsos l'acaben portant a intervenir. Escopeta en mà, descobreix un capellà disfressat que dispara des de la teulada de l'església als ciutadans atrinxerats davant de l'exèrcit. No es tractava, com li havia assegurat el seu sogre, de traginers a sou de les autoritats. Només la passió de la seva cunyada Roser, per qui des de l'inici sent una forta atracció corresposta, l'acaba allunyant del conflicte i retornant a la casa dels Palau.

Barcelona, malgrat ser un escenari carregat de desigualtats i conflictes —majoritàriament presentats com a naturals—, també ofereix la possibilitat d'ascendir. En Josep, al cap i a la fi, és un escalador social. Ha marxat del seu Berguedà natal, ha combatut a Cuba i, una vegada retornat, amb la voluntat d'esdevenir un home nou buscarà noves oportunitats en la decadent Barcelona industrial. Però també aprofitarà el seu vincle amb la família Palau per ascendir socialment. Potser al començament no d'una manera voluntària, però s'hi acabarà adaptant. De fet, bona part de les escenes d'en Josep són una lluita amb ell mateix per acceptar o defugir les contradiccions entre la seva manera de ser i les situacions que se li presenten com a marit de la filla gran d'una família burgesa industrial. La darrera escena entre en Josep i la Roser és la culminació d'aquesta idea. Les passions es deslliguen i en Josep renuncia, abatut, als seus impulsos sexuals i lluitadors, una situació que es fa coincidir amb la derrota de la barricada i de la Rosa de Foc. Barcelona sembla que tingui la capacitat de domesticar o de fer-te desaparèixer.

Aquest ascensor social, malgrat que amb matisos que el diferencien, també és present en la sèrie *La Mari* (Jesús Garay, 2002). Tot i que aquí no es tracta, com en el cas d'en Josep, d'un canvi de grup social, sinó d'una estabilitat dins del grup. Al llarg de la trama, la Mari no deixarà mai de ser una jove treballadora, però sí que serà capaç d'estabilitzar-se en el lloc de destí, fins al punt que intentarà ajudar a millorar la situació de les persones que li són properes també en el lloc d'origen. Dirigida per Jesús Garay, és una sèrie coproduïda per diferents televisions autonòmiques amb l'objectiu de tractar la memòria de la migració andalusa a Catalunya a la dècada de 1960. A través de *La Mari* es volia relatar l'arribada i la integració del gran volum de migrants en un moment de transformació econòmica i es volia fer «teniendo en cuenta los dos puntos de vista: el catalán y el andaluz».¹⁴ Tot i que, després de cinquanta anys,

14 «Canal Sur presenta "La Mari", una miniserie sobre la emigración andaluza». *El País*, 29/4/2003.

encara es presentaven com dues visions separades, com si només n'existissin dues o com si en algun moment a Catalunya hi hagués hagut dues comunitats, l'objectiu era fer-les coincidir en un sol relat sobre la Catalunya del nou segle que començava i com el resultat de la integració, la complicitat i el conflicte derivats d'aquell canvi.

El fil conductor de la història s'articula al voltant de la lluita de la Mari per alliberar-se de la pobresa inicial i, més tard, de la inestabilitat econòmica. La migració, doncs, es presenta exclusivament com una qüestió econòmica. Aquest és un dels miratges construïts sobre el relat de la migració, però cal seguir insistint en els matisos que la formen. A l'Espanya dels anys cinquanta i seixanta, la gent no acostuma a marxar de casa seva exclusivament per motius econòmics, ni marxa sense saber res del seu destí.¹⁵ Malgrat això, la sèrie es basa en aquests supòsits. També a presentar les dificultats no com el producte de les tensions entre el capital i el treball, sinó com a circumstàncies inherentment presents en el dia a dia d'una jove treballadora, percebudes com a inalterables fins que entren en joc la determinació i l'esforç de la protagonista. És sorprenent que s'adopti aquesta perspectiva perquè, a la sèrie, la migració es representa exclusivament com un fenomen econòmic i la tragèdia que inicia la trama, la mort del marit a causa d'un accident a la mina, està vinculada directament amb aquesta tensió capital-treball. També sorprèn que, tot i que el treball es presenta com el principal instrument per lluitar contra la misèria i la precarietat, no ofereix cap solució a la situació en la qual es troba la Mari. Més aviat la perpetua. Si bé guanyar diners com a minyona o netejant cases alienes és una condició per tirar endavant —una de les tasques més habituals entre les dones migrants, i no exclusivament de les de la dècada de 1960—,¹⁶ és la xarxa d'amistats i coneixences la que realment permet que la Mari s'estabilitzi. Un grup de gent amb procedències i sensibilitats polítiques diverses, que tenen en comú que són treballadors amb la voluntat de canviar el context en què viuen. Contràriament al film anterior, on el conflicte de classe es manifestava clarament, ara aquesta lluita es presenta a través de la resistència contra la dictadura. Potser per exigències del guió a fi de reforçar l'esperit empre-

15 PUIG, Angelina, i ORTEGA LÓPEZ, Teresa Maria. 2019. *Andalucía y Catalunya: Dictadura y emigración*. Manresa: Bellaterra; DOMÈNECH, Xavier. 2010. «La reconstrucció de la raó democràtica: del suburbi a la ciutat». A: Carme MOLINERO i Pere YSÀS (coords.). *Construint la ciutat democràtica: El moviment veïnal durant el tardofranquisme i la Transició*. Barcelona: Icària / Memorial Democràtic / Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 119.

16 TÉBAR, Javier. 2009. «Immigració i treball a Catalunya, 1939-1975». A: Martí MARÍN (dir.). *Memòries del viatge, 1940-1975*. Sant Adrià de Besòs: Ajuntament de Sant Adrià de Besòs / Museu d'Història de la Immigració de Catalunya, pàgs. 104-105.

nedor de la protagonista, la Mari no arriba a Barcelona com a resultat d'una cadena de relacions, com molts altres migrants que seguiren un camí similar al seu, sinó després de la mort del marit i amb la intenció de garantir el suport a la seva família, tot i que en arribar sí que coneixerà altres persones immigrades, com la Reme, el Robles o la Genara. Això resulta sorprenent, ja que és mitjançant les xarxes migratòries, les relacions familiars o afectives, o prenent com a referència algú altre que ja ha emprès el mateix camí, que es transmet la informació relacionada amb el fet migratori.¹⁷ Malgrat que la trama hi insisteixi, els suburbis no eren un agregat de persones atomitzades. Vinculat amb això, la majoria dels coneguts són *estoc*, és a dir, el que la historiografia sobre la migració entén com a persones immigrades que formen part d'un flux anterior ja aturat.¹⁸ L'únic que es presenta com a *autòcton* és l'Enric, que serà el futur marit de la Mari. Així es trasllada la imatge que la societat catalana, en aquest període, és especialment receptora de migració, tot i que l'Enric visqui al Poble Sec, un barri popular receptor de població migrant des de mitjans del segle XIX.

El procés de politització de la Mari es produeix a través de la seva implicació en el moviment veïnal, coincidint amb la seva formació al barri del Verdum de Barcelona, al districte de Nou Barris. En els primers capítols s'hi observen els contrastos entre els edificis del governador, de principis de la dècada de 1950, i les barraques i cases d'autoconstrucció.¹⁹ Un moment culminant en el procés de socialització de la Mari, quan passa de veure's com una víctima a convertir-se en una lluitadora, és quan participa en una acció del moviment veïnal. En aquest cas, els mateixos veïns instal·len canonades d'evacuació per garantir la salubritat del barri, una responsabilitat que les autoritats havien ignorat i que recorda les accions de l'estiu de 1964 a les Roquetes.²⁰ Aquesta escena destaca el contrast entre la perspectiva de l'individu emprenedor que busca escapar de la seva realitat i la transformació del context mitjançant l'acció col·lectiva. Al llarg de la trama s'anirà repetint el diàleg entre aquestes dues visions, les quals s'encarnaran en la Mari i en la seva filla Estrella. En aquest procés de construcció de la ciutat, des del barri i des del treball dels veïns, es generen

17 BORDETAS, Ivan. 2009a. «El viatge: canals d'informació, rutes, condicions i arribada». A: Martí MARÍN. *Op. cit.*, pàg. 36; RECANO, Joaquín. 2002. «El papel de las redes en los procesos de migración interna». *Revista de Demografía Histórica*, xx/l, pàgs. 15-20.

18 MARÍN, Martí. 2009. «Fluxos, "stocks", periodicitat i orígens». A: Martí MARÍN. *Op. cit.*, pàg. 14.

19 BORDETAS, Ivan. 2009b. «Habitatge i assentaments, de la postguerra a l'estabilització». A: Martí MARÍN. *Op. cit.*, pàg. 68.

20 OYÓN, José Luis et al. 2021. «El franquismo y el triunfo de la vivienda en propiedad: las periferias obreras de Barcelona (1939-1975)». *QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme*, II, pàg. 167.

espais de democratització, especialment a recer de la parròquia i especialment amb l'ímpetu de capellans obrers, representats per l'Ivan.²¹ A diferència del convent de monges on la Mari va anar a parar inicialment, la parròquia no té jerarquies i cada persona transita pel camí de la fe lliurement i a través de l'ajuda mútua.

El procés d'empoderament de la Mari i la seva integració en la comunitat del barri es produeixen mitjançant accions col·lectives en forma de manifestacions i protestes per a la millora del barri, les quals acabaran dotant el grup d'identitat pròpia. En la integració de la Mari al barri també hi tindrà un paper fonamental la seva formació educativa, amb l'alfabetització i l'aprenentatge del català. En un principi utilitzarà el català com a eina per aconseguir feina, però amb el temps aquesta llengua es converteix en part integral de la seva identitat i és el mitjà de comunicació amb el seu segon marit, l'Enric. Ambdós s'entenen en les dues llengües i s'expressen en la que els fa sentir més còmodes.

La qüestió nacional catalana, especialment el debat sobre l'Estatut i les llibertats nacionals i lingüístiques, culmina amb la manifestació del 1976 a favor de l'amnistia, impulsada per l'Assemblea de Catalunya. Al començament la Mari es mostrarà distant respecte a aquest tema i el confrontarà amb les necessitats de la gent del barri. El conflicte es resol fent convergir ambdues qüestions: la de la democratització del país i la de les forces que s'oposen a la dictadura. La diversitat de les sensibilitats polítiques de les classes populars antifranquistes es reflecteix mitjançant les diferents banderes que es porten a la manifestació: la *ikurriña* que porta l'Ivan, la bandera d'Andalusia que entrega a la xiqueta, així com l'estelada i la bandera roja, amb falç i martell inclosos, que porten la parella Robles. La conjunció del debat social i el nacional es personificarà en el gest de la Genara, l'amiga de la Mari procedent de Huelva, que participa en la manifestació pro Estatut embolcallada amb una senyera.

LA CIUTAT DEL SEGLE XXI, UNA CASA DE BOJOS

La Barcelona del segle XXI també experimenta els canvis propis d'una major globalització i un aprofundiment en la integració Europea. Les identitats de Barcelona, sempre en construcció permanent, no resten alienes als canvis i el cinema torna a ser un aparador d'aquest procés amb el film *L'auberge espagnole*

21 Sobre la rellevància dels capellans obrers en la formació i les accions de l'antifranquisme des dels barris, vegeu BAENA GALLARDO, Neus. 2023. *Hijos de su tiempo. Los sacerdotes obreros de Tarragona. Mundo obrero, antifranquismo y represión (1951-1977)*. Tesi doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

(Cédric Klapisch, 2002). La pel·lícula, tot i el protagonisme indiscutible del Xavier —un jove francès estudiant d'economia que és a Barcelona participant en el programa d'intercanvi universitari Erasmus—, ens presenta un repartiment coral, amb actors de diverses nacionalitats en el paper d'estudiants²² que conviuen al mateix pis de la capital catalana. Aquest pis és l'espai que dona sentit al títol de la pel·lícula, *L'auberge espagnole*,²³ concepte originàriament assimilat a un lloc senzill o auster, però que a la pel·lícula acaba essent identificat com un lloc caòtic i esbojarrat. Aceptació que reforça el títol del film en castellà: *Una casa de locos*. Però «la casa de bojos» amb universitaris europeus de diferents procedències convivint i compartint no només un allotjament, sinó també les seves experiències, emocions i, en definitiva, vides en una ciutat per descobrir, és també Europa. O, almenys, aquest és el missatge de la pel·lícula, transmès de forma explícita al final del llargmetratge i de forma implícita, però cristal·lina, durant totes les seqüències ambientades a Barcelona.

L'auberge espagnole és considerada com la «primera pel·lícula Erasmus»²⁴ i, a més d'esdevenir un èxit de taquilla (especialment a França), també va projectar la ciutat de Barcelona al mapa dels intercanvis universitaris. En l'actualitat la ciutat continua estant entre les destinacions espanyoles més demanades del programa Erasmus,²⁵ però en els darrers anys ha perdut posicions, entre altres raons, per l'encariment del preu de l'habitatge, una problemàtica que també apareix a la pantalla quan el propietari del pis apuja el lloguer als joves a cent vuitanta mil pessetes, un preu que anticipa la realitat dels darrers anys a Barcelona.

Tornant al nostre protagonista, el Xavier percep la seva vida com una trajectòria desordenada i sense sentit («Mi vida siempre ha sido un caos, siempre fue complicada, desordenada, caótica»), amb una oblidada vocació d'escriptor i l'aspiració (més paterna que personal) de fer una tesi sobre temes econòmics espanyols que professionalment li obrirà les portes d'un ministeri al seu país.

22 El repartiment inclou joves actors procedents de França, Espanya, Bèlgica, el Regne Unit, Itàlia, Alemanya i Dinamarca.

23 Aquest concepte té l'origen en la famosa sentència d'André Maurois, pseudònim d'Émile Herzog, «La lecture, c'est comme les auberges espagnoles, on n'y trouve que ce que l'on y apporte». TORREGROSA CARNÉ, Maria Dolors. 2012. «Entre les posades de Maurois i Malraux». *Blog Espai de Llibertat*. <https://blog.ferrerguardia.org/2012/03/entre-les-posades-de-maurois-i-malraux/>.

24 OSACAR, Eugeni. 2018. «Barcelona: La Ciudad de los Erasmus». *La Rambla*. www.laramblabarcelona.com/barcelona-una-casa-de-locos/.

25 Les dades de l'Ajuntament de Barcelona mostren que, fins a l'aparició de la pandèmia de covid-19 l'any 2020, la ciutat rebia anualment prop de 30.000 estudiants universitaris forans, dels quals 5.000 participaven en el programa Erasmus. SUST, Toni. 2021. «Barcelona quiere recuperar a sus estudiantes Erasmus». *El Periódico*. www.elperiodico.com/es/barcelona/20210805/barcelona-quiere-recuperar-estudiantes-erasmus-11970441.

La seva estada a Barcelona, inicialment, no ordenarà res: l'amenaça del caos sempre és present, tant en les vivències quotidianes —amb els problemes de neteja o d'organització dels espais comuns del pis— com en les seves aventures amoroses i les seves al·lucinacions puntuals.²⁶ Però Barcelona donarà sentit a les seves accions quan abraçi finalment una nova identitat, múltiple i compartida, basada en un projecte en construcció: Europa.

El caos esmentat es trasllada dels pensaments del Xavier al pis dels Erasmus («El caos que allí se vivia era como mi caos interior»). I d'allà passa a la mateixa ciutat, convertida en un veritable plató de cinema, amb localitzacions com el parc Güell, la Sagrada Família, el Moll de la Fusta, la platja de la Barceloneta, les Rambles o la plaça d'Urquinaona —magnífic exemple del magnetisme d'aquells noms inicialment incomprensibles per a un foraster, però que acaben dotats del significat propi d'un lloc de memòria—. ²⁷ I en aquest escenari de cinema tot és possible. És una ciutat de bojos, tal com apunta una de les primeres persones que coneix el Xavier quan aterra a Barcelona. I els joves universitaris europeus volen viure aquesta bogeria, perquè, com diu per telèfon a la seva xicoteta, «aquí hay música por todas partes».

La pel·lícula tampoc no oblida tòpics i clixés associats als diferents països, amb els comentaris del germà de la Wendy, l'estudiant anglesa del pis dels Erasmus, sobre els espanyols —atribuint-los l'ús d'expressions com «ole», «muchacho» o «caramba»— o sobre els alemanys i italians —en una conversa amb Tobias, l'universitari alemany: «Eres tan ordenado en todo... Mira la cama de Alessandro, es un desastre... Italia... Alemania... Es típico alemán. A los alemanes les encanta que todo esté en orden»—. L'esgotadora burocràcia universitària també hi té un petit paper. En el moment de fer la sol·licitud per participar en el programa Erasmus, un Xavier fastiguejat del trànsit interminable entre un despatx i un altre afirma: «tardé tres meses en conseguir apuntarme». Però el gran tema de fons del film, més enllà de les aventures i desventures emocionals d'uns joves que, mentre troben el seu camí a la vida, espremen al màxim les possibilitats d'un espai que descobreixen (i d'un temps que consumeixen)

26 En un parell de situacions, el Xavier veu i parla amb al mateix Erasme de Rotterdam, figura inspiradora del programa universitari d'intercanvi europeu.

27 S'entén per *lloc de memòria*, arran del treball de l'historiador Pierre Nora, l'espai que és productiu d'història perquè dota de significat polític o cultural un esdeveniment, un personatge o qualsevol altre episodi històric. NORA, Pierre (dir.). 1997. *Les lieux de mémoire*. [París]: Gallimard, 3 vols. Però, d'acord amb la definició de l'antropòleg Manuel Delgado, si partim d'una visió més global, tots els llocs són llocs de memòria perquè «es la memoria la que perfila un lugar a fin que un orden enunciativo pueda decir o pensar de él alguna cosa que para él o en él es recordada». DELGADO, Manuel. *Lugares de olvido*. www.francescabad.com/campdelabota/.

a gran velocitat, és la qüestió identitària i com aquesta es reconstrueix a partir de noves realitats.

En relació amb aquest tema, resulta especialment rellevant el debat que es produeix arran de la petició d'alguns estudiants d'Erasmus al professor, en una de les classes de la Facultat d'Economia, de fer les classes en castellà per facilitar la comprensió de les explicacions. La resposta del docent, en castellà, per evitar confusions, és contundent però poc pedagògica: «Yo la entiendo perfectamente..., pero usted me tendría que entender a mi también. Estamos en Cataluña y aquí el catalán es idioma oficial. Si usted quiere hablar español, se va a Madrid o se va a Sudamérica».

La pedagogia arriba amb la conversa que el Xavier i la Isabelle, estudiant belga d'econòmiques que després també es traslladarà al pis dels Erasmus, mantenen amb tres companys de classe a la terrassa d'un bar. En primer lloc s'exposa el tema de la llengua com una expressió identitària que es viu amb normalitat («Jo parlo català senzillament perquè soc català i perquè visc a Catalunya»). Durant la conversa es compara la identitat nacional catalana amb la francesa, totes mereixedores de respecte i reconeixement,²⁸ i també es fa referència a la identitat espanyola, entesa de forma plural i integradora («España no solo es "olé!", es muchas más cosas... No solo es flamenco... Es flamenco y muchas más cosas, y el catalán es parte de ello»). Però és en la resposta a una afirmació de la Isabelle («A mi me parece contradictorio defender el catalán en un momento en que estamos construyendo Europa») quan un dels seus interlocutors, un jove estudiant català d'origen gambià, ofereix un enfocament que trenca els límits exclusivistes i reduccionistes de molts discursos identitàris: «No hay una única identidad válida, hay muchas identidades que son perfectamente compatibles. Se trata de respeto. Por ejemplo, yo tengo por lo menos dos identidades: la identidad gambiana, que traigo conmigo mismo, y la identidad catalana. Yo no creo que sea contradictorio combinar las dos identidades».

Aquesta idea serà recuperada i portada més enllà pel Xavier al final de la pel·lícula, quan, després de tornar de Barcelona, a París abandona la feina al Ministeri per tal de recuperar la seva vocació com a escriptor i proclama orgullós: «Soy francés, español, inglés, danés... No soy uno, sino varios. Soy como Europa, soy todos. Soy un caos total». La idea d'una identitat múltiple i transnacional, sintetitzada en la identificació amb Europa i articulada a partir de

²⁸ Un dels companys ho exposa amb rotunditat en una interpel·lació directa al Xavier: «Tú no eres francés... Tú eres marciano. ¡No! Tú eres francés. Y mantén tu identidad de francés». I aquesta identitat es conformaria amb elements culturals i referents històrics de tot tipus: «Tu identidad: Astérix, Françoise Hardy y el queso... Y yo te doy mi "pa amb tomàquet", Joan Manel Serrat, yo te doy mi Dalí».

l'experiència com a Erasmus, connecta amb el projecte de construcció europea a partir d'un acord polític i social que, necessàriament, va més enllà dels substrats ètnics o culturals. Uns substrats, en tot cas, problemàtics en associar-los a la vella idea de l'estat nació,²⁹ tal com assenyalen Ernest Gellner («en la tierra hay gran cantidad de naciones potenciales [...] nuestro planeta no puede albergar más que un número limitado de unidades políticas autónomas e independientes») o Josep Fontana, que arriba a caracteritzar-los com una «monstruosa aliança entre un fenomen de dimensions sobretot culturals i la maquinària política de l'estat, que s'intenta així legitimar, dotant-la d'un substrat ètnic que vol fer-la "natural" i necessària».³⁰ L'alternativa seria recuperar «la vella i sana doctrina que sostenia que la base sobre la qual havia de sustentat-se l'estat no era altra que el contracte social».³¹ És més, segons Fontana, la història no hauria de posar-se al servei de les construccions identitàries nacionalistes per justificar l'existència dels estats nació, sinó que, a Europa, la història hauria de parlar de «com es van establir les relacions entre els habitants dels diversos espais del continent al llarg del temps».³² Ras i curt, la història d'Europa hauria de parlar, entre moltes altres coses, del programa Erasmus.

La qüestió generacional recorre tota la pel·lícula i la joventut és, juntament amb l'experiència Erasmus a Barcelona, el factor cohesionador d'un grup protagonista nacionalment heterogeni. Una etapa juvenil que, des de l'època d'austrària del capitalisme al segle xx, s'ha allargat en el temps, primer com a resultat de la democratització de l'accés a l'ensenyament superior (fet que endarreriria l'entrada al mercat laboral)³³ i, en l'actualitat, dins d'un procés que encara no ha finalitzat i que és el resultat d'una construcció cultural associada a l'estil de vida. Un estil de vida juvenil (nòmada i en canvi constant) on la manca de certeses i seguretats (materials, laborals...) abans pròpies d'una etapa vital (relativament acotada) s'allarga ara fins a límits difícilment identificables. En paraules de la sociòloga Irene Galí, «les dificultats a què fan front actualment les persones joves per aconseguir un treball estable i per accedir a l'habitatge, juntament amb el declivi de la institució del matrimoni, han difuminat les fites

29 GELLNER, Ernest. 1997. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza, pàgs. 14-15.

30 FONTANA, Josep. 2005. *La construcció de la identitat*. Barcelona: Base, pàg. 11.

31 *Ibidem*, pàg. 12.

32 *Ibidem*, pàg. 27.

33 Com indica el polític Alberto Fernández, «la juventud, por definición, es la protección de una parte de la población de la urgente necesidad de la autosuficiencia. Allí donde los púberes, hombres y mujeres, no están exentos de ganarse la vida por sí mismos, no hay juventud». FERNÁNDEZ, Alberto. 2013. «Breve historia de la juventud». *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/breve-historia-de-la-juventud/>.

que anteriorment marcaven la fi de la joventut i l'entrada definitiva en l'edat adulta».³⁴ El resultat d'aquest procés seria una conceptualització de la joventut a partir d'altres «elements de naturalesa subjectiva, que se suposen característics de les persones joves, com ara els seus gustos i preferències o el seu estil de vida. Dit d'una altra manera, hem passat de definir la joventut pel continent a definir-la pel contingut».³⁵ La fugida del Xavier del Ministeri —una fugida literal, ja que surt corrent de l'edifici ministerial— per fer realitat el seu somni com a escriptor i les darreres imatges seves en una pista d'aeroport —on es dedueixen nous viatges i aventures—, connecten amb aquesta idea d'allargar l'estil de vida juvenil fins a límits difusos.

A MODE DE CONCLUSIÓ: UNA CIUTAT, MOLTES IDENTITATS, SEMPRE EN CONSTRUCCIÓ

Parlar de les identitats de Barcelona a través del cinema és parlar de diferents mirades al llarg del temps per construir i reconstruir un «nosaltres», en un interminable joc de miralls que ens interpel·la com a espectadors i com a barcelonins. En les dues primeres pel·lícules, Barcelona es presenta com un escenari en conflicte i en transformació, reflex de les contradiccions entre capital i treball. Tanmateix, els films ho acaben resolent de manera diferent. Si a *La ciutat cremada* en Josep acaba cedint als dictats de la família burgesa que l'adopta, a *La Mari* l'empoderament emergeix com la via per superar aquesta situació, complementat amb el suport mutu de la comunitat que l'acull. Pel que fa a la formació de les identitats nacionals que tenen Barcelona com a escenari, també es presenta de manera diferent a les dues pel·lícules, amb consideracions rellevants ateses les intencions manifestament nacionalistes de *La ciutat cremada*. En aquesta pel·lícula, la qüestió nacional constitueix una part central de l'argument, però la identitat s'expressa exclusivament a través de la burgesia, de manera excloent i refractària envers els membres d'aquesta classe. En canvi, a *La Mari*, si bé la identitat nacional forma part de la trama, no ocupa un paper central i, quan ho fa, s'expressa de manera plural i fins i tot integradora de les diverses sensibilitats. A diferència de *La ciutat cremada*, a *La Mari* Barcelona ni et domestica ni et fa desaparèixer. Barcelona és la seva gent, resultat del conflic-

34 GALÍ MAGALLÓN, Irene. 2022. *Joves i emancipació a Catalunya i Europa. Un estudi exploratori*. Barcelona: Comissions Obreres, pàg. 5. www.ccoo.cat/wp-content/uploads/2022/12/joves-i-emancipacio-a-catalunya-i-europa.pdf.

35 *Ibidem*, pàg. 6.

te i de la diversitat. És una ciutat construïda a través de l'acció col·lectiva i és capaç de transformar la seva realitat sense que això impliqui renunciar a res. I és precisament a la tercera pel·lícula analitzada, *L'auberge espagnole*, on, a partir de les experiències dels seus joves protagonistes, la idea força és la necessitat de construir una identitat col·lectiva europea sense renunciar a les identitats nacionals, a partir d'una suma que doni lloc a una nova realitat, més afectiva que política,³⁶ però reconeguda com a pròpia per tots ells: la identitat europea. Una identitat nascuda dins una «casa de bojós» i que es projecta més enllà de l'estada a Barcelona. Tot i que queda clar que per als joves Erasmus Barcelona no serà mai més un lloc geogràfic: Barcelona serà per sempre una etapa de la seva vida.

Les noves identitats urbanes també han de ser llegides com una habilitat codificadora i *des*-codificadora de l'espai transnacional. Això implica analitzar-les des d'una perspectiva de plausibilitat sistèmica i de competència cultural: comprensió de determinades claus interpretatives, termes inductors i pràctiques. Operen com un saber estar aquí, més enllà de la procedència originària. Però ni la Barcelona més cosmopolita no pot eludir la condició de contingència i contrarietat de l'argamassa multicultural de nacionals —categoria en disputa: espanyols?, catalans?— i estrangers, elits financeres i migrants econòmics. Les ciutats transnacionals³⁷ són espais carregats de contradiccions: als seus marges urbans es concentren la inseguretat i la precarietat, i s'expressen, amb contundència, desigualtats i asimetries. Contradiccions que, a través de la ficció a la petita o la gran pantalla, ens continuen interpel·lant amb una pregunta amb resposta múltiple i cap certesa: com és Barcelona?

36 Els Erasmus de la pel·lícula construirien una identitat cultural europea en el sentit que atorga al concepte l'antropòleg Ignasi Terrades, que defineix com «aqueel reconocimiento humano de la vida, que se caracteriza principalmente por atender a la memoria de lo vivido, a sus repercusiones afectivas, y a los sentimientos y derechos de arraigo y vinculación que dicha memoria solicita». La seva experiència a Barcelona, les seves relacions personals i els seus records constituïrien els materials d'aquesta construcció. TERRADAS, Ignasi. 2000. «La contradicción entre identidad cultural e identificación política». *Demófilo: Revista Cultural Tradicional de Andalucía*, 33/34, pàg. 31.

37 BESSERER, Federico, i NIETO, Raúl. 2015. *La ciudad transnacional comparada: Modos de vida, gubernamentalidad y desposesión*. Ciutat de Mèxic: Universidad Autónoma Metropolitana.

Impacte i recepció del cinema soviètic a l'Espanya del període d'entreguerres

Daniel Roig Sanz
Víctor Gavín Munté
David Cao Costoya

Universitat de Barcelona

L'immens laboratori que és la URSS, on es porta a cap la més vasta experiència que mai hagi conegut la història, ha volgut crear un cinema propi, amb finalitats específiques de demostració i de propaganda. Cinema de tesi, doncs. I, malgrat això, el cinema rus és l'aportació cabdal de la Rússia nova al món de l'art.

JUST CABOT, pròleg al llibre de Josep Palau
El cinema soviètic (1932)

En efecte, amb aquestes paraules el periodista barceloní Just Cabot obria el pròleg de l'obra *El cinema soviètic*, sens dubte el millor treball sobre cinematografia soviètica del període d'entreguerres publicat en català i una de les obres més reeixides i completes de les que es publicarien a Espanya sobre aquesta temàtica durant aquests anys.

Nogensmenys, quan el 1932 el crític cinematogràfic Josep Palau i Claveras publicà el seu llibre, el cinema soviètic encara era un gran desconegut per a la gran majoria de la població, i els que havien tingut l'oportunitat de veure'n alguna pel·lícula, n'havien vist dues o tres a tot estirar. Al capdavall, la seva introducció a Catalunya i al conjunt d'Espanya havia estat relativament tardana i, quan ho havia fet, a cavall dels anys vint i trenta, havia estat a través de vies minoritàries i amb no pocs obstacles. Així doncs, malgrat que la Revolució Russa de 1917 havia tingut un impacte notable, al llarg dels anys següents el món russosoviètic continuà sent una realitat llunyana —fins i tot incompreensible— per a bona part de la població espanyola de l'època.

Sigui com sigui, el progressiu interès que despertaria el cinema del país dels soviets a partir del tombant de la dècada, serviria perquè l'opinió pública es fes una idea més aproximada sobre la nova cultura soviètica. Idea que, per bé que era parcial, no deixà mai d'estar imbuïda d'un biaix ideològic respecte al règim polític imperant a l'URSS, ja fos a favor o en contra. Només

a partir de 1936, amb la gestació del Front Popular primer i amb l'esclat de la Guerra Civil després, el cinema soviètic viuria el seu major període d'expansió i difusió.

El present text, doncs, és un estudi panoràmic sobre la recepció i l'impacte del cinema soviètic a Espanya durant el període d'entreguerres, centrat sobretot en els dos grans pols cinematogràfics de l'Estat: Barcelona i Madrid. Una panoràmica, tanmateix, necessàriament succinta per qüestions d'espai, però que, davant l'escassa atenció que ha rebut la temàtica en l'àmbit historiogràfic —amb tan sols algunes anàlisis parcials i diferents dades disperses aparegudes en alguns estudis sobre les relacions culturals hispanosoviètiques—, intenta aportar una nova mirada de síntesi¹ i, alhora, contribuir amb noves dades al coneixement de la influència que tingué a escala social i política l'expansió de la cinematografia soviètica durant els anys vint i trenta del segle xx.²

EL DESCOBRIMENT DEL NOU CINEMA SOVIÈTIC

Si bé és ben plausible que algun tipus de contingut audiovisual sobre la Rússia bolxevic entrés a Espanya a principis dels anys vint de la mà d'organitzacions i grupuscles filocomunistes vinculats amb el Komintern, tal com succeiria en altres països, la majoria d'estudis clàssics sobre la qüestió han situat els inicis del cinema soviètic en els films projectats a la Residencia de Estudiantes de Madrid entre la primavera de 1927 i l'hivern de 1928, sota l'impuls de Luis Buñuel i altres membres de la Generació del 27.³ Sens dubte, dos factors expli-

1 A banda de les referències ja clàssiques i dels treballs sobre aspectes parcials esmentats al llarg del text, l'únic treball panoràmic i de síntesi sobre la recepció del cinema soviètic a Espanya és LATORRE IZQUIERDO, Jorge, MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio, i LLANO SÁNCHEZ, Rafael. «Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas». *Anagramas*, 9(17), pàgs. 93-106. Vegeu un treball de síntesi sobre la història de les relacions hispanorusses en el terreny cultural a BÁDENAS, Pedro, i PINO, Fermín del (eds.). 2006. *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

2 Nota metodològica: més enllà de les fonts bibliogràfiques, el present treball ha centrat majoritàriament la seva anàlisi en fonts primàries hemerogràfiques, a partir del buidatge de més d'una cinquantena de títols de premsa diària, setmanaris, o altres revistes del període 1919-1936, que, al seu torn, han permès localitzar més de set-cents seixanta notícies o cròniques directament relacionades amb l'objecte d'estudi, de les que aquest estudi tan sols en recull una breu selecció. D'altra banda, pel que fa als títols de les pel·lícules citades al llarg del text s'ha optat per mantenir el títol del film amb què es va traduir al castellà i es va estrenar a Espanya durant el període estudiat, malgrat que, en algunes ocasions, no coincideixi amb el títol original, i tampoc amb la traducció al català amb què es van publicitar algunes pel·lícules aparegudes a la premsa catalana dels anys trenta.

3 GUBERN, Romà. 1999. *Projector de luna: La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

quen aquest relatiu retard en la introducció de les primeres produccions soviètiques: la debilitat dels grups comunistes a Espanya i, sobretot, el cop d'estat de 1923, que portarà les organitzacions de l'esquerra política a la clandestinitat i anul·larà qualsevol intent de contacte cultural amb l'URSS.

Fins aleshores —i durant bona part dels anys vint—, la producció cultural russa es basava en la literatura, els espectacles musicals i teatrals, i les desenes i desenes d'articles de premsa i notícies d'agència que abordaven diferents aspectes del país. Però en el terreny cinematogràfic el gran públic encara no havia vist —pràcticament— cap pel·lícula russa, i encara menys soviètica. El que abundaven, això sí, eren els anomenats films de «*ambiente ruso*», especialment populars a partir de la segona meitat dels anys vint. Per tant, a Espanya, més que no pas conèixer el cinema rus, més aviat es coneixia —o es pretenia conèixer— Rússia a través de films nord-americans, francesos o alemanys, molts d'ells protagonitzats per tota la plèiade d'actrius i actors de la diàspora russa que, fos per qüestions polítiques o per les poques perspectives professionals que els oferia la nova indústria cinematogràfica soviètica, havien decidit prosseguir les seves carreres a l'estranger. Aquest fou el cas d'Ivan Mosjoukine, al qual la premsa dedicava nombroses ressenyes elogioses; d'Olga Baclanova, exactriu del Teatre Imperial de Moscou i ara reconvertida en actriu a Hollywood; Ivan Lebedeff i, entre d'altres, Gueorgui Temoff.⁴ En conseqüència, davant l'absència de films soviètics, principalment a causa de la censura i les dificultats d'importació, per conèixer què s'estava fent a l'URSS el públic cinèfil s'havia de conformar amb les cròniques enviades per periodistes estrangers o amb les d'enviats especials a Berlín o a París, principals ciutats de l'Europa occidental receptores del nou cinema soviètic.⁵

A partir de l'estiu de 1928, però, les notícies sobre cinematografia soviètica començaren a incrementar-se, com també augmentà l'interès per fer arribar les produccions soviètiques a Espanya. De fet, el cinema soviètic es considerava cinema d'avantguarda; per tant, com ja succeïa en ciutats com París, calia crear sales especialitzades on s'oferís la possibilitat de conèixer aquelles pel·lícules russes «cuya exhibición fuera permitible», tal com es defensava des de les pàgi-

4 Servirà d'exemple l'extensa crònica que la revista cinematogràfica *Popular Film*, acabada de fundar, va fer al conjunt d'artistes russos i a la productora Albatros, fundada el 1922 a París per un grup d'exiliats d'origen rus: DESJARDINS, Jean. «Crònica de París — La confraternidad de los artistas cinematográficos de Francia». *Popular Film*, 23/09/1926, pàg. 4.

5 Entre les notícies pioneres a la premsa diària, vegeu MICÓN, Sabino A. «Berlinesas — Las películas rusas». *El Imparcial*, 19/03/1927, pàg. 6.

nes del veterà *El Imparcial*.⁶ I no era un comentari fútil, ja que, per exemple, la pel·lícula *The Last Command* (1928) —film de la Paramount protagonitzat pel famós actor Emil Jannings— seria estrenada a Espanya amb el títol *La última orden* a principis de 1929 i acabà sent suspesa perquè «determinados carteles redactados en aquel idioma [en rus] con lemas vejatorios para todo régimen de orden fueron la causa de su suspensión».⁷

Amb tot, el diumenge 23 de desembre de 1928, pocs dies abans que s'estrenés *The Last Command*, es va inaugurar el primer cineclub de l'Estat, el Cineclub Español, que en certa manera pretenia donar continuïtat a les sessions cinematogràfiques que havien tingut lloc a la Residencia de Estudiantes. La inauguració es va fer al Cinema Callao de Madrid i la presentació de l'acte va anar a càrrec del mateix director de *La Gaceta Literaria* i impulsor de la iniciativa, Ernesto Giménez Caballero. Per a ell, dintre del nou panorama cinematogràfic europeu, el cinema soviètic era inequívocament el més allunyat de Hollywood, però també el més madur, «porqué a su técnica germánica une su muchedumbre eslava». L'acte va finalitzar amb la visualització dels films *Tartufo*, de F. W. Murnau, i *L'Étoile de mer*, de Man Ray i Robert Desnos.⁸ Les produccions soviètiques, doncs, encara trigarien a arribar. Però el Cineclub Español, així com el Barcelona Film Club, nascut el gener de 1929, o les Sessions Mirador, impulsades des de la revista *Mirador* pel mateix Josep Palau a partir del mes d'abril, acabarien convertint-se en els primers difusors de l'avantguarda cinematogràfica europea i soviètica.

A partir d'aleshores, doncs, el coneixement del cinema soviètic aniria guanyant terreny, malgrat que la censura del règim primoriverista continués vetant qualsevol producció soviètica. No en va, un dels majors crítics cinematogràfics del moment, Juan Piqueras, se'n queixava des de les pàgines de *La Gaceta Literaria*, sobretot tenint en compte que en alguns països de Llatinoamèrica ja s'havien pogut visualitzar films soviètics:

Lamentamos no poder visionar estos films en España. Las tendencias comunistas que marcan sus asuntos hace que nuestra censura política se ensañe en ellos e impida a nuestros concesionarios su alineación en sus programas. Y esto es lo

6 En el mateix article es justifica l'exhibició de pel·lícules soviètiques per «la originalidad de la técnica utilizada por los realizadores rusos [...], según nos cuentan quienes han tenido la suerte de ver algún film ruso en el extranjero». Vegeu GIMENO, J. «Sobre un propósito: las películas de vanguardia en Madrid». *El Imparcial*, 08/09/1928, pàg. 11.

7 Nota apareguda a S.A.M. «El patriota. Palacio de la Música». *El Imparcial*, 05/04/1930, pàg. 6.

8 Vegeu una crònica de la vetllada a: FOCUS (José Sobredo Onega). «Inauguración del Cineclub – La sesión del Domingo». *El Sol*, 25/12/1928, pàg. 9.

lamentable. Porque el cinema ruso, aparte de su orientación política, es interesantísimo.⁹

Dins aquest interès creixent, cal incloure-hi també els primers contactes amb algunes de les principals figures de la cinematografia soviètica. El 1929, per exemple, el periodista Julio Álvarez del Vayo —que el 1926 ja havia publicat *La nueva Rusia* i hi havia viatjat en diverses ocasions— va publicar *Rusia a los doce años*. Una obra amb una miscel·lània de dades, però amb referències rellevants al cinema soviètic gràcies a les seves entrevistes a Serguei Eisenstein i Vsevolod Pudovkin.¹⁰ També va conèixer Eisenstein el mateix Giménez Caballero el setembre d'aquell 1929, en el Primer Congrés Internacional de Cinema Independent, celebrat al castell de La Sarraz (Suïssa). En aquelles dates Eisenstein ja era tota una celebritat, i precisament d'això es queixava Giménez Caballero, desitjós d'establir una amistat més estreta amb el cineasta de Riga: «si la figura del ruso hubiese resultado más accesible, menos espectacular, menos figura oficialmente representativa [...]. Así que dediqué a Eisenstein una libre curiosidad observadora y algún intercambio sencillo de palabras». Segons Giménez Caballero, Eisenstein li envià una salutació per a Álvarez del Vayo —sens dubte, l'únic espanyol a qui realment havia conegut fins aleshores— i li prometé que enviaria al Cineclub Español una de les primeres còpies del film que estava fent sobre el Congrés de La Sarraz.¹¹

Amb tot, fou precisament el Cineclub Español, en la seva novena sessió, celebrada a l'Hotel Ritz de Madrid, l'artífex que el 20 de gener de 1930, coincidint amb la crisi que precipitaria la caiguda de Primo de Rivera, fossin autoritzats per primera vegada a Espanya els films soviètics *El pueblo del pecado* i *Ivan el Terrible*.¹² De fet, *El pueblo del pecado* era especialment rellevant perquè era la primera pel·lícula feta per una dona, Olga Preobrazhenskaya, que exportaria l'URSS amb finalitats comercials. El film, codirigit també per Ivan Pravov, va tenir un notable impacte entre el públic culte: «el gran film ruso que ha llamado la atención del mundo intelectual», deia la publicitat.¹³ Sigui com si-

9 PIQUERAS, Juan. «Veinte películas soviéticas en Sudamerica». *La Gaceta Literaria*, 66, 15/09/1929, pàg. 2.

10 ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio. 1929. *Rusia a los doce años*. Madrid: Espasa-Calpe.

11 Sobre les valoracions de Giménez Caballero a La Sarraz, vegeu GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. «Eisenstein gira un film y cuenta su vida». *El Sol*, 06/10/1929, pàg. 8.

12 Vegeu una breu crònica sobre l'acte: «La novena sesión del cineclub». *El Sol*, 21/01/1930, pàg. 4.

13 Vegeu una panoràmica de les opinions que generà la pel·lícula entre la intel·lectualitat i el món polític, entre les quals destaquen la de l'escriptor Eduardo Salazar Chapela, la de Julio Álvarez del Vayo o la del mateix Juan Piqueras, a: «Opiniones sobre El pueblo del Pecado». *El Liberal*, 23/02/1930, pàg. 2. I també a «Juicios de la Prensa sobre El pueblo del pecado». *El Heraldo de Madrid*, 26/02/1930, pàg. 13.

gui, per als organitzadors d'aquella sessió, com Juan Piqueras, era clar que «en ninguno de estos dos films encontró el público del Cineclub nada revolucionario. Aplaudió su interés cinematográfico, sus altos fines educadores, sus escenas audaces, su panorama artístico. Nunca una acción política directa». I afegia: «esto demuestra que el cinema ruso se acogería golosamente en España, no como propagador de nuevas ideas, sino por lo que en él se acusa de renovador, de inquieto, de original, de único».¹⁴ Al seu torn, des de la prestigiosa revista barcelonina *Popular Film*, dirigida pel llibertari Mateo Santos Cantero (1891-1964), un dels seus col·laboradors més importants, Luis Gómez Mesa (1902-1986), director de la delegació a Madrid, donava també la benvinguda a la iniciativa: «ya estábamos aburridos de las películas —yanquis, francesas y alemanas— desarrolladas en Rusia. Siempre los mismos argumentos, e iguales tópicos». Per a ell, aquests dos nous films sí que eren «auténticamente rusos: nacionales y raciales» i «han traído por primera vez a una pantalla española muestras verdaderas —no imitadas ni falsificadas— de cine ruso».¹⁵

Dos mesos més tard s'estrenava finalment per al gran públic *El pueblo del pecado*, de la mà de la distribuïdora Renacimiento Films, al Real Cinema de Madrid. Un film que seria especialment divulgat per la premsa republicana que es dirigia a la petita burgesia i a les classes populars i treballadores. Al capdavall, si bé la pel·lícula era un drama rural protagonitzat per dones que lluitaven contra els vells costums, el seu desenvolupament i final tràgic portaven, malgrat tot, la llavor del canvi i el progrés social. I és que, tal com reflectien els mateixos cartells publicitaris, «No espere grandes escenarios artificiosos, ni artistas consagrados [...], el campo es el mayor fondo de esta tragedia popular de masas, interpretada por la masa del pueblo mismo».¹⁶

Al seu torn, per una aproximació al cinema feminista d'Olga Preobrazhenskaya i la seva influència a l'Europa occidental vegeu: ROIG SANZ, Daniel. 2024. «Cine y revolución: la nueva imagen de la mujer que el cine soviético de los años 20 exportó a Occidente». A: HERAS, Beatriz de las (ed.), GONZÁLEZ, Santiago (coord.). *La mujer y las artes en la pantalla*. Madrid: Instituto de de Cultura y Tecnología / Universidad Carlos III, pàgs. 222-253.

14 PIQUERAS, Juan. «Boletín del Cineclub — 9ª sesión». *La Gaceta Literaria*, 75, 01/02/1930, pàg. 7. Nota dels autors: la pàgina esmentada s'ha localitzat al número 117 de la revista, publicat l'1 de novembre de 1931, de la col·lecció que custodia la Biblioteca Nacional de Madrid, però en realitat correspon al número 75, del qual —segons el mateix inventari de la col·lecció— només es conserven les pàgines 1 i 2.

15 GÓMEZ MESA, Luis. «Presentación del cinema ruso en España». *Popular Film*, 186, 20/02/1930, pàg. 10. El mateix número de la revista també inclou un extens reportatge d'A. Fedoroff sobre l'evolució de la cinematografia russa.

16 Cartell publicitari aparegut, entre d'altres, al diari republicà *La Libertad*, 15/03/1930, pàg. 9. D'altra banda, la influència del film també s'entreu en l'obra de Florián Rey i molt especialment en *La aldea maldita*, estrenada el desembre de 1930 i ambientada en un indret indeterminat de la Castella de principis del segle xx. Sobre la influència d'*El pueblo del pecado* en l'obra de Rey —quelcom que ja es va

Més enllà d'aquesta estrena, també seria aquell mateix mes de març, en l'onzena sessió del Cineclub Español, celebrada en aquest cas al cinema Goya de Madrid, que s'estrenaria exclusivament per a l'ocasió el tercer film soviètic autoritzat a Espanya, *Tempesta sobre Àsia*, de Vsevolod Pudovkin.¹⁷ Una pel·lícula d'escàs contingut revolucionari, malgrat estar ambientada en la guerra civil russa, i contenir una crítica subjacent a l'imperialisme de les potències capitalistes. I és que, a diferència del primer gran film de Pudovkin, *La Mare*, estrenat el 1926, i del qual no hi ha constància que s'hagués projectat a Espanya, no sembla que *Tempesta sobre Àsia* inquietés les autoritats de l'època. Al cap i a la fi, només el 1929 s'havia estrenat a Alemanya, Dinamarca, Suècia, Polònia, Txecoslovàquia, Hongria i Portugal, convertint-se ja aleshores en una de les pel·lícules d'avantguarda soviètica més distribuïdes a Europa. Per la seva banda, dintre d'aquesta incipient introducció de films soviètics també destacaria el melodrama *Troika!*, una pel·lícula dirigida pel cineasta rus Vladimir Strijewski i que seria estrenada a Madrid a finals d'abril de 1930 i a Barcelona al cap d'uns dies. El film era produït a Alemanya, però va ser publicitat com el primer film sonor rus. I, ja fos per l'ambient entusiasta que havia generat l'arribada de les tres primeres pel·lícules soviètiques, ja fos per l'interès que generà, el cert és que fou un dels grans èxits de 1930, dins les anomenades pel·lícules d'ambient rus.¹⁸

Amb tot, és en aquest context de relativa obertura i relaxament de les autoritats censors de la *Dictablanda* que al llarg d'aquests mesos de 1930 s'anà despertant un viu interès pel cinema soviètic, especialment dins els cercles culturals, avantguardistes i intel·lectuals hispans. Alguns, però, encara hi veien força limitacions: per a Francisco Ginestal, des del vespertí i popular *La Voz*, per exemple, era clar que un dels principals obstacles era «el carácter político de las películas rusas». Però, ahora, també deixava entreveure algunes de les constriccions culturals de l'Espanya d'aleshores, tot afegint que algunes pel·lícules difícilment podrien ser projectades «a causa del realismo» del film, «capaz de emocionar al más escéptico unas veces y de ruborizar a la más descocada moza

dir en la seva estrena prèvia a París—, vegeu: CABERO, J. A. «Crónica cinematográfica». *El Heraldo de Madrid*, 10/12/1930, pàg. 8.

17 El film va anar acompanyat d'una conferència introductòria sobre cinema rus a càrrec del jove escriptor i professor de filosofia Eugenio Mantes. Vegeu una ressenya de la vetllada, amb la crítica que va aparèixer també al *Pravda* sobre la pel·lícula de Pudovkin, a: PIQUERAS, Juan. «Boletín del Cineclub: 11ª sesión». *La Gaceta Literaria*, 79, 01/04/1930, pàg. 5.

18 Vegeu una crònica de la primera sessió privada que es va fer al cinema San Carlos de Madrid el 23/04/1930 a: CABERO, J. A. «La prueba privada del film ruso "Troika" constituyó un éxito rotundo». *El Heraldo de Madrid*, 24/04/1930, pàg. 5. I una ressenya extensa del film a: MANTILLA, Fernando G. «Troika». *Ondas*, 13/12/1930, pàg. 8.

de nuestra tierra otras».¹⁹ Per contra, ja a l'octubre de 1930, des de les pàgines de *La Vanguardia* es preguntaven: «¿Cuándo nuestras casas distribuidoras se preocuparán de hacernos conocer las novedades del film ruso?».²⁰ De fet, bona prova d'aquest interès fou l'aparició el mateix 1930 de la primera monografia en castellà sobre cinema rus, *Panorama del cinema en Rusia*, obra del periodista Carlos Fernández Cuenca (1904-1977) i publicada a Madrid per l'important editorial Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, que s'acabava d'estrenar amb una col·lecció dedicada al cinema. L'obra era una retrospectiva sobre l'evolució del cinema rus des dels seus orígens fins al cinema soviètic actual. Ahora, també aportava una mirada crítica: no es deixava suggestionar per les pel·lícules soviètiques «aceptando como buena una propaganda indirecta del régimen imperante».²¹ Una opinió que reflectia prou bé la visió de l'autor sobre el cinema soviètic, ja que cap al 1930 Fernández Cuenca ja flirtejava amb algunes de les idees de la nova dreta radical espanyola.

Finalment, ja la tardor de 1930, mentre s'estrenava un dels films d'ambient rus més reeixits del moment, *Tarakanowa* —una producció francoalemanya inspirada en l'època de Caterina la Gran i distribuïda de nou per Renacimiento Films—, és quan es va projectar per primera vegada *El cuirassat Potemkin*, d'Eisenstein. Fou en una sessió única, celebrada de forma discreta el 7 de novembre de 1930 al cinema Lido de Barcelona. La vetllada fou organitzada per un nou cineclub, Studio Cinaes, impulsat per l'empresa barcelonina d'exhibició i distribució Cinaes. Però el més rellevant és l'impacte que generà el film entre el públic assistent. El mateix crític cinematogràfic de *La Vanguardia*, Felipe Centeno, va dir sobre la pel·lícula:

Jamás, desde el advenimiento del cine, se nos ofreció nada tan logrado, nada que dé idea tan justa de lo que el cine es, de lo que el cine puede [...]. Y puesto que esta cinta no ha de ser nunca objeto de explotación comercial, digámoslo, sin rubor, de nuevo: *El Acorazado Potemkin* es —hasta hoy— la obra más perfecta del cinematógrafo.²²

19 GINESTAL, Francisco. «Los grandes artistas del cine — Eisenstein, el cèlebre director ruso que busca sus actores en el pueblo». *La Voz*, 29/05/1930, pàg. 9.

20 Nota inclosa dins l'apartat «Ecos y noticias». *La Vanguardia*, 16/10/1930, pàg. 19.

21 Vegeu una ressenya laudatòria de l'obra de Fernández Cuenca a: BENAVENTE, Luis. «Tres libros de Carlos Fernández Cuenca». *La Época*, 03/01/1931, pàg. 5.

22 CENTENO, Felipe. «Studio-Cinaes». *La Vanguardia*, 16/11/1930, pàg. 21. Durant la vetllada també es pogueren veure *Microscopia*, producció de 1912; dues produccions còmiques de 1912, una de Max Linder i l'altra de Harold Lloyd; i *Les mystères du château du Dé*, gravada el 1929 per Man Ray. D'altra banda, vegeu un retrat sobre el públic que hi assistí, amb «precios exorbitantes al alcance sólo de la burguesía», a: ZÚÑIGA, Ángel. 1983. *Mi futuro es ayer*. Planeta: Barcelona, pàg. 95.

En efecte, fos per la bellesa de les imatges, per un muntatge innovador, o per la força i la mística revolucionària que transmetia la pel·lícula en el seu conjunt, el cert és que *El cuirassat Potemkin* ja havia començat a entusiasmar al públic internacional. El film s'inspirava en el guió original que havia fet la militant bolxevic Nina Agadzhánova-Xutkó, a partir de l'històric motí que s'havia produït a bord del Potemkin el juny de 1905. Així que en motiu del vintè aniversari d'aquells esdeveniments, la pel·lícula s'havia estrenat finalment el 21 de desembre de 1925 al Teatre Bolxoi de Moscou. Poc després ho havia fet a Alemanya amb notable èxit, i a finals de 1926 ja havia arribat a París i a Nova York. Però no a tot arreu s'arribaria a estrenar el film: ben aviat els aparells censors de molts països, temorosos dels efectes i la influència que podia suposar aquella nova producció soviètica en termes polítics, imposaren mesures contra la seva difusió, tal com farien al cap d'uns mesos les noves autoritats republicanes de Catalunya i Espanya.

L'ARRIBADA DE LA REPÚBLICA I LA GRAN ECLOSIÓ DEL CINEMA SOVIÈTIC

A principis de 1931, malgrat que l'exhibició de films soviètics encara era molt escassa i limitada a les sessions ressenyades, ja es començava a configurar una opinió sobre alguns dels trets que caracteritzaven el cinema de l'URSS, el qual es veia com un cinema de profund sentit cultural i educatiu, tal com defensaven la majoria de crítics cinematogràfics i intel·lectuals del període.²³ De fet, aquest també fou l'anhel que mostraria bona part de la intel·lectualitat, que volia que el cinema anés més enllà del mer producte comercial i d'entreteniment de les masses, a favor d'uns continguts més exemplaritzants. En suma, era allò que, amb relació al cinema soviètic, Giménez Caballero acabaria sintetitzant com la «dogmática pedagógica, utilizando los medios más dinámicos y recreativos de proyección».²⁴

Amb les eleccions ja a la vista, s'estrenaria per primera vegada *Romanza sentimental*, de Serguei Eisenstein i Grigori Aleksandrov. Un migmetratge produït a França que ja s'havia exhibit al Cineclub Español a finals de desembre, però

²³ A tall d'exemple, vegeu PIQUERAS, Juan. «Sentido educativo y cultural de los films soviéticos». *El Sol*, 01/01/1931, pàg. 8. Aquest valor educatiu del cinema soviètic continuà sent una de les característiques de molts dels articles que es publicaren al llarg del període republicà.

²⁴ Com a exemple, vegeu ROBINSON (E. Giménez Caballero). «¿Qué es el cinema educativo?». *La Gaceta Literaria*, 91, 01/10/1931, pàg. 13.

que ara arribava al gran públic de la mà de Selecciones Filmófono, distribuïdora fundada per l'empresari basc Ricardo María de Urgoiti, que s'acabaria especialitzant en la importació de films d'avantguarda francesos i soviètics.²⁵ Aquella era, doncs, «la primera película de auténtica vanguardia cinematográfica» i «la primera obra del gran director ruso S. M. Eisenstein que se presenta al público español».²⁶ Una altra de les estrenes destacables, en aquest cas just el dia abans que se celebressin les eleccions municipals del 12 d'abril, seria *La línea general*, un dels grans films d'Eisenstein sobre la nova política estalinista de collectivitzacions, en una nova vetllada de cinema d'avantguarda organitzada pel Cineclub Español al Palacio de la Prensa, i que seria únicament autoritzat —desconexem si de forma íntegra— per a ús exclusiu de l'entitat dirigida per Giménez Caballero.²⁷

Amb l'arribada de la Segona República l'abril de 1931, bona part dels consenyiments i les prohibicions governamentals per a la projecció de films soviètics van desaparèixer. Però només de forma temporal. És una bona prova d'aquest relaxament el film de Iuri Tarich *Ivan el Terrible*, que, més enllà d'haver-se exhibit en una sessió del Cineclub Español a finals de gener, finalment s'estrenaria per al gran públic el 24 d'abril a Madrid, després de múltiples prohibicions. De fet, el mateix crític cinematogràfic del popular *El Heraldo de Madrid*, J. A. Cabero, va afirmar: «Vino la República, se estrenó y no ha pasado otra cosa sino que el público ha saboreado una de las cintas más interesantes y de cruda emoción que han producido los rusos de la postguerra para enseñanza de la presente y venideras generaciones».²⁸

Fou també a finals d'abril d'aquell 1931, sota l'escalf dels primers decrets del govern provisional, que s'estrenaria novament *El cuirassat Potemkin*, en aquesta ocasió al cinema Catalunya de Barcelona, «gracias al ambiente que actualmente existe» i, com deia la mateixa publicitat apareguda en premsa i cartells, «sin corte alguno».²⁹ Però la gran novetat, en aquest cas, fou l'exhibició del film per

25 Sobre el paper de les distribuïdores cinematogràfiques a partir d'aleshores, vegeu: MONTES IBARS, Samuel. 2016. «El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República». *Revista de Arte y Patrimonio*, 1, pàgs. 33-50.

26 El film es va estrenar al Real Cinema de Madrid el 19 de gener de 1931 i tres setmanes després es va estrenar a Barcelona. Pel que fa al cartell publicitari, vegeu a tall d'exemple: *Ahora*, 19/01/1931, pàg. 24.

27 Vegeu una crònica d'aquesta vintena sessió a: «Las sesiones del Cineclub». *El Heraldo de Madrid*, 15/04/1931, pàg. 14.

28 CABERO, J. A. «Crónica cinematográfica — Iván el Terrible». *El Heraldo de Madrid*, 29/04/1931, pàg. 8.

29 «Ecos y noticias». *La Vanguardia*, 28/04/1931, pàg. 17. El mes de gener el film s'havia exhibit al Tívoli, però les referències posteriors permeten deduir que el film no es va projectar sencer a causa de la censura.

primera vegada a Madrid. Va ser el dissabte 9 de maig a les quatre de la tarda, en la vint-i-unena sessió —i última— del Cineclub Español. Fou tot un èxit, però també va tenir les seves conseqüències, tal com un dels mateixos fundadors del Cineclub i col·laborador de *La Gaceta Literaria*, Luis Gómez Mesa, testimoniarà i deixaria escrit anys després:

La película fue muy aplaudida —a veces ovacionada—, y tuvo los efectos temidos por las esferas oficiales, pese a lo que garantizaban los organizadores. Al salir el público, que llenaba el Palacio de la Prensa, en la propia Plaza de Callao, se formó una manifestación —no autorizada, claro está— vociferante, de gritos revolucionarios, que avanzó por la Gran Vía, con el consiguiente susto de los tranquilos transeúntes, y que se dispersó en la calle de Alcalá, frente al Ministerio de Instrucción Pública. Algunos grupos continuaron hasta la Plaza de Cibeles. ¿Consecuencias de lo sucedido? Incautación de la película y su prohibición definitiva.³⁰

Al seu torn i fruit de la polèmica estrena a Madrid, des de les pàgines del liberal i republicà *Crisol*, Guillem Díaz-Plaja intentava definir la clau de volta del nou cinema soviètic: «el cinema soviético está regido por un imperativo de eficacia educativa [...]. Había que hacer odiar al obrero y al campesino el régimen que había caído a tajo de hoz y golpe de martillo; había que encenderle la voluntad con una sonrisa esperanzada de porvenir [...] debía crearse, en una palabra, la épica de la Revolución».³¹ I per a Díaz-Plaja *El cuirassat Potemkin* encarnava aquest esperit. Però per a la censura, en canvi, era precisament el que calia evitar.

Al capdavall, la proclamació de la República no havia exclòs la censura. I sembla que, almenys a Madrid, s'acabà prohibint de nou *El cuirassat Potemkin* i també *Octubre*, d'Eisenstein. És en aquesta conjuntura que, al mes de juny, va aparèixer la traducció del llibre de l'escriptor francès Léon Moussinac *El cinema soviético*. Una obra que, a banda de cobrir un buit dins l'escassa literatura especialitzada existent a Espanya, pretenia sobretot donar a conèixer el cinema soviètic i, amb aquest, les excel·lències del sistema polític de l'URSS. No en va, el pròleg al llibre va ser escrit per José de la Fuente Álvarez, candidat

30 Text reproduït a LATORRE IZQUIERDO, Jorge, MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio, i LLANO SÁNCHEZ, Rafael. 2010. *Op. cit.*, pàg. 97. Vegeu una crònica sobre la sessió a: GÓMEZ MESA, Luis. «El Acorazado Potemkin en la sesión 21ª del Cineclub». *La Gaceta Literaria*, 106, 15/05/1931, pàg. 11.

31 DÍAZ-PLAJA, Guillermo. «El Acorazado Potemkin». *Crisol*, 12/05/1931, pàg. 7. Vegeu una visió crítica amb el film d'Eisenstein a: RIVAS CHERIF, Cipriano. «El acorazado fantasma y la ciudadana Fernández». *El Sol*, 21/06/1931, pàg. 3.

comunista a Corts Constituents per la província d'Oviedo, i l'epíleg, pel crític i cineasta Fernando G. Matilla:

En los momentos que estas líneas se escriben ha sido suspendida en España la proyección de *El acorazado Potemkin*. Dentro de la flamante República no tiene asilo la epopeya de los hombres vencedores de la opresión y la tiranía. El Gobierno, con un criterio que no tiene nada que envidiar al de la Dictadura monárquica, tiene miedo de enseñar al pueblo cómo se han libertado en otros sitios de ciertas cadenas que nos oprimen ahora más que nunca en un ambiente de falsa libertad.³²

Nogensmenys, l'únic canvi legal que experimentà la censura en el terreny cinematogràfic durant els primers mesos d'existència de la República fou portat a terme pel ministre de la Governació Miguel Maura, a través d'una ordre signada el 18 de juny d'aquell 1931 per la qual la capacitat de censurar una pel·lícula deixava de ser una potestat centralitzada a Madrid. Així doncs, a partir d'aleshores tant la Direcció General de Seguretat com el Govern Civil de Barcelona, indistintament, podien prohibir un film, suspendre'l o obligar a suprimir-ne un fragment determinat, de tal manera que les seves directrius tindrien validesa a tot l'Estat. En cas que el film fos autoritzat o autoritzat amb talls, però, es deixava a la resta de governadors civils i autoritats locals la decisió de suspendre igualment la pel·lícula «siempre que así lo aconsejen circunstancias de momento o de localidad».³³

D'altra banda, i malgrat tot el rebombori que generà *El cuirassat Potemkin*, això no impedí que el cinema soviètic continués donant-se a conèixer. Bon exemple d'això fou el primer cicle sobre cinema rus —a l'època rares vegades s'usava l'adjectiu «soviètic» per descriure les pel·lícules de l'URSS— que llançaria a finals de maig de 1931 la distribuïdora Filmófono amb el documental *A las puertas del Antártico* i el film *Artemio, cargador del Volga*.³⁴ No seria l'únic. A principis de 1932, alguns cinemes, com el Lido de Barcelona, que s'havia especialitzat en cinema europeu d'avantguarda, projectarien una tem-

32 Vegeu l'epíleg de MOUSSINAC, Léon. 1931. *El cinema soviético*. Madrid: Atheia. Vegeu una ressenya de l'obra a: CABELLO, Alfredo. «Cómo se hacen las películas rusas». *Crisol*, 14/07/1931, pàg. 2.

33 Vegeu *Gaceta de Madrid*, 171, 20/06/1931, pàg. 1514. Sobre la censura durant el període republicà, l'estudi de referència és: PAZ REBOLLO, María Antonia, i MONTERO DÍAZ, Julio. 2010. «Las películas censuradas durante la Segunda República: valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 16, pàgs. 369-393.

34 CABERO, J. A. «El cine ruso — Las selecciones Proa-Filmófono hacen su aparición». *El Heraldo de Madrid*, 27/05/1931, pàg. 10.

porada de films soviètics. I també a Madrid el cineclub creat la primavera anterior per Filmófono, Estudio Proa-Filmófono, llançaria a finals del mateix mes de gener un nou cicle de cinema cultural i d'avantguarda, sota la direcció de Luis Buñuel, amb films com *Igdenbu*, del realitzador armeni Amo Bek-Nazarian, i *Tierra*, de l'ucraïnès Alexandr Dovjenko.³⁵ Un cicle, però, que no estigué exempt de patir de nou els efectes de la censura: *La línea general* d'Eisenstein acabaria sent prohibida i la seva exhibició només seria permesa per a un grup de persones reduït al cap de tres setmanes, el 27 de febrer, en la cinquena sessió d'Estudio Proa-Filmófono que se celebraria al Cinema de la Ópera de Madrid, però després va tornar a ser prohibida.³⁶ Tant és així que alguns crítics com Rafael Gil, des de les pàgines del diari madrileny *La Voz*, es preguntaven: «¿Por qué la censura prohibió la proyección de este film públicamente, y para exhibirla en sección casi privada se necesita una concesión especial?». Per a Gil la resposta era clara: «[la censura] ahora como antes, es una medida que parece tener por única finalidad entorpecer el desarrollo y la difusión de la cultura». *La línea general*, doncs, no era un film revolucionari, sinó un «film social que aborda de modo resuelto el problema de la tierra [...], un canto al progreso, a la civilización». En conseqüència, «todo país civilizado debe abrirla las puertas de par en par y no ponerle veto alguno. Y España se jacta de serlo».³⁷ Però, d'acord amb els fets, era evident que les noves autoritats republicanes continuaven mantenint-se molt cautes a l'hora de permetre l'exhibició de films soviètics.

Al llarg de la primavera i l'estiu de 1932, el cinema soviètic va començar a viure, però, un moment d'auge. Diverses revistes i seccions de premsa especialitzades es dedicaren profusament al cinema soviètic, malgrat que la gran majoria de produccions es continuessin projectant en sessions minoritàries i fossin un nombre molt reduït de films els que s'exhibissin per al gran públic. L'URSS, doncs, començava a estar de moda. I no només al cinema. Els teatres i les llibreries també s'ompliren de títols sobre diferents temàtiques relacionades amb el món russia-soviètic. I, per descomptat, tampoc no hi faltaren els con-

35 Vegeu: «Tercera sesión — Estudio Proa-Filmófono». *El Imparcial*, 31/01/1932, pàg. 6.

36 Vegeu una extensa ressenya d'aquesta cinquena sessió a: CABELLO, Alfredo. «Estudio Proa-Filmófono — La línea general, film de Eisenstein y Alexandrof». *Luz*, 01/03/1932, pàg. 6.

37 GIL, Rafael. «Nuevos personajes del cinema». *La Voz*, 24/03/1932, pàg. 4. De fet, en el cas de Madrid, el gran públic no va poder veure la pel·lícula fins al 20 de març de 1933, de la mà de Selecciones Filmófono, al Monumental Cinema. Sobre l'estrena, a tall d'exemple vegeu: «La línea general». *La Libertad*, 18/03/1933, pàg. 9. L'article inclou també les opinions sobre el film d'alguns crítics europeus de renom, com ara Benjamin Crémieux, el poeta Gabriel Audisio, el dramaturg Charles Vildrac o el periodista i crític literari Pierre Dominique.

ferenciants, que, haguessin estat o no a l'URSS, o coneguessin més o menys la llengua i la cultura del país, participaven en tota mena de col·loquis amb l'objectiu de fer descobrir al públic un país que, per bé que es trobava lluny, ara ja no semblava tan desconegut.

Tanmateix, si bé en línies generals tota aquesta massa crítica aplaudí la qualitat de les pel·lícules soviètiques —fins i tot ho farien des de les pàgines de l'ultradretà *La Nación*—, no faltaren tampoc els crítics —certament, molt minoritaris— envers les suposades excel·lències cinematogràfiques de l'URSS, com, per exemple, el periodista i fotògraf Rafael Martínez Gandía, que des de *La Voz* arribà a afirmar que el cinema soviètic no era res més «que un pequeño monumento a la nada», que donava «unos deseos irreprimibles de dormir» i que es necessitava «toda nuestra voluntad para no claudicar, para presenciar la película rusa desde el principio al fin».³⁸

Sigui com sigui, a partir d'aquell mateix estiu de 1932 la divulgació del cinema soviètic també tindria una altra plataforma, la revista *Nuestro Cinema*, editada des de París pel crític i periodista cinematogràfic Juan Piqueras, de periodicitat mensual i impresa a Barcelona en la seva primera etapa, fins a l'octubre de 1933. Seria sens dubte una de les millors revistes de crítica i teoria cinematogràfica del període publicades en castellà i tot un referent cinematogràfic per a l'esquerra marxista espanyola. De fet, bona part dels números que llançaria *Nuestro Cinema* fins a la seva desaparició el 1935 incloïen articles sobre la producció i la indústria cinematogràfica soviètica. Alhora, la revista comptava amb un important nombre de col·laboradors, molts dels quals eren membres de diferents organitzacions proletàries o, directament, del Partit Comunista d'Espanya, com el mateix Piqueras.

Tanmateix, més enllà del paper capdavanter que tindria a partir d'aleshores *Nuestro Cinema*, en el terreny de les estrenes cinematogràfiques la gran sensació de 1932 va ser el film del jove cineasta letó Nikolai Ekk *El camino de la vida*, la primera pel·lícula sonora que l'URSS va exportar a l'estranger i el primer —i pràcticament l'únic— gran èxit de masses soviètic a Espanya fins a l'esclat de la Guerra Civil. La pel·lícula es va estrenar a Barcelona el dilluns 22 de febrer de 1932 en una de les sessions cinematogràfiques Mirador al cinema Fantasio, després que el cineasta barceloní Francesc Gargallo i Catalán n'hagués comprat els

³⁸ MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael. «¿Qué nos ha traído el cinematógrafo ruso?». *La Voz*, 11/07/1932, pàg. 6. L'article va acabar sent respost i matisat des de les mateixes pàgines de *La Voz*: S. M. «La vedette y el tractor. Moscú desdeña las piernas de Marlene». *La Voz*, 24/10/1932, pàg. 6.

drets d'explotació.³⁹ Així doncs, ràpidament es va exhibir també en diferents sales comercials de la ciutat, amb desenes de projeccions que la van mantenir a la cartellera fins al 1934. Per contra, a Madrid, si bé ja s'havia exhibit en algunes sessions privades, el film no es va estrenar fins al 12 de gener de 1933. Era la primera pel·lícula soviètica estrenada per al gran públic madrileny des d'*El expreso azul* de l'ucraïnès Ilya Trauberg, exhibida el desembre de 1931. És per això que J. A. Cabera, des d'*El Heraldo de Madrid*, la va qualificar «de acontecimiento cinematográfico», mentre que per a Alfredo Cabello, del diari vespertí *Luz*, el film era tot un model a seguir: perquè exposava un problema social, per la manera d'abordar-lo i per la seva tècnica.⁴⁰ I el cert és que el mateix argument de la pel·lícula —la dura vida d'uns nens de carrer durant els darrers anys del tsarisme i l'absència de contingut explícitament revolucionari— va fer que la censura permetés la seva projecció arreu de l'Estat.

Al seu torn, durant aquells primers mesos de 1933 també es va estrenar el reportatge *La Rusia de ayer y hoy*, que va ser presentat al públic com un documental soviètic, tot i que en realitat l'autor era el britànic Carveth Wells, un aventurer i escriptor de viatges que a principis dels anys trenta se n'havia anat al Caucas a la recerca de l'Arca de Noè.⁴¹ L'altre film que es va estrenar va ser *La línea general*, que les autoritats censors havien prohibit l'any anterior. La reestrena va tenir lloc al Cinema de la Òpera de Madrid a mitjans de febrer i hi van assistir el president del govern Manuel Azaña i els ministres d'Agricultura, Justícia i Treball. Un fet que va ser aprofitat per Carlos Fernández Cuenca per mostrar la seva perplexitat davant el canvi de criteri adoptat pels censors i advertir dels perills que suposava l'obra d'Eisenstein, «realizada exclusivamente para propaganda de la mentira marxista».⁴²

A banda d'aquestes darreres estrenes, l'interès pel món russosoviètic va continuar al llarg de 1933. Per descomptat, en aquesta tasca va tenir un paper destacat el naixement, el febrer de 1933, de l'Associació d'Amics de la Unió Sovièti-

39 Sobre la sessió al cinema Fantasio, vegeu «La nostra sessió del dia 22». *Mirador*, 159, 18/02/1932, pàg. 4. Aquest mateix número també inclou un extens reportatge sobre el viatge a l'URSS del col·laborador J. Terrasa. Sobre Gargallo, vegeu la suggeridora entrevista que va fer el mateix cineasta a Nikolai Ekk a Berlín: «Hablando con el célebre animador ruso, Nicolai Ekk». *Popular Film*, 287, 11/02/1932, pàg. 6.

40 CABERO, J. A. «El camino de la vida en la Ópera obtiene un éxito rotundo». *El Heraldo de Madrid*, 13/01/1933, pàg. 6; CABELLO, Alfredo. «El Camino de la vida, film de Nicolay Ekk». *Luz*, 14/01/1933, pàg. 4.

41 Wells va deixar escrites les seves vivències: CARVETH WELLS, Grant. 1933. *Kapoot: The narrative of a journey from Leningrad to Mount Ararat in search of Noah's Ark*. Londres: Jarrolds.

42 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. «Cinematografía — Cine de la Ópera: La línea general». *La Época*, 13/02/1933, pàg. 2.

ca, integrada per tot un conjunt d'intel·lectuals políticament i ideològicament heterogenis, però que compartien una clara simpatia per l'URSS.⁴³ També destacaren els múltiples actes que se celebraren arreu de l'Estat, que, més que estar vinculats amb l'URSS com a projecte polític, pretenien apropar al públic diferents aspectes de la cultura russa. Bona prova que aquesta influència cultural va quallar entre la població són les preferències temàtiques que mostrà el públic a la primera fira del llibre celebrada al passeig de Recoletos de Madrid, en què els llibres de temàtica russa foren els més sol·licitats, tal com posaren de manifest algunes cròniques periodístiques.⁴⁴

És, doncs, en aquesta conjuntura d'intercanvis i influències culturals que el juliol de 1933 es va produir un canvi substancial en les relacions entre Espanya i el govern soviètic: el reconeixement diplomàtic entre ambdós països. En realitat, l'acord s'estava treballant políticament des de feia temps, però s'havia anat accelerat des del mes de gener d'aquell 1933, quan una delegació soviètica havia conferenciat amb el ministre d'Obres Públiques, Indalecio Prieto, en un sopar de gala que es va fer juntament amb altres autoritats a l'illa de Tabarca, davant les costes alacantines.⁴⁵ A partir d'aleshores els contactes diplomàtics es multiplicaren. Finalment, al mes de juliol Moscou demanà oficialment al ministre d'Estat, Fernando de los Ríos, el plàcet a la designació d'ambaixador d'Anatoli Lunatxarski. Lunatxarski, però, no va arribar a recollir-lo: va morir a Menton el desembre d'aquell 1933.⁴⁶ I, tot això, malgrat que el 26 d'agost Julio Álvarez del Vayo ja havia rebut el plàcet del govern soviètic com a nou ambaixador espanyol a l'URSS. Però les relacions tornaren a refredar-se el mes de setembre, amb l'ascens d'Alejandro Lerroux a la presidència del govern, per entrar en un estat d'hibernació a partir ja de les eleccions legislatives del novembre de 1933.

43 GARRIDO CABALLERO, Magdalena. 2009. «Las relaciones culturales hispano-soviéticas (1931-1939)». *Ayer*, 74, pàgs. 191-217.

44 Servirà d'exemple el treball de camp que va fer la periodista i futura locutora d'Unión Radio Madrid Josefina Carabias a: «La primera Feria del Libro en el Paseo de Recoletos». *La Voz*, 26/04/33, pàg. 3.

45 També hi assistiren el president del Congrés, Julián Besteiro; el secretari general de la presidència de la República, Rafael Sánchez Guerra; el governador civil, José Echevarría, i l'alcalde d'Alacant, Lorenzo Carbonell. Segons la premsa, l'objectiu principal de la delegació soviètica fou visitar els arsenals de Cartagena i el Ferrol per estudiar la possibilitat d'encarregar-los la construcció de naus de guerra. Vegeu la nota «El señor Prieto conferencia con un delegado ruso». *La Vanguardia*, 10/01/1933, pàg. 29.

46 El retrat més extens sobre Lunatxarski que es va publicar durant aquelles setmanes és SORIANO, Rodrigo. «El primer embajador de la Rusia soviética en España». *La Libertad*, 31/08/1933, pàg. 5. Vegeu una anàlisi del procés de reconeixement diplomàtic entre ambdós països a: GARRIDO CABALLERO, Magdalena. 2006. *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las asociaciones de amistad en el siglo xx*. Tesis doctoral dirigida per María Encarna Nicolás Marín. Universidad de Murcia, pàgs. 201-260.

EL CINEMA SOVIÈTIC DURANT EL BIENNI NEGRE

En efecte, els resultats electorals del 19 de novembre de 1933 no només inauguraren un nou temps polític, sinó que també acabaren marcant una llarga pausa pel que fa a les relacions hispano-soviètiques i, consegüentment, a la introducció i expansió del cinema soviètic a Espanya. Fins aleshores, els qui més esforços havien fet per donar a conèixer les produccions soviètiques eren els primers cineclubs i, lògicament, algunes revistes especialitzades, com *Nuestro Cinema*. De fet, al llarg de 1933 el fenomen cineclubístic s'havia incrementat de forma espectacular. Especialment a Madrid, que sens dubte es va convertir en l'epicentre estatal d'aquesta mena d'activitat, en detriment de Barcelona.⁴⁷ Un increment que també es va caracteritzar per l'orientació proletària que van adoptar molts d'aquests nous cineclubs, i també per l'auge de les seccions cinematogràfiques dels ateneus obrers.⁴⁸

Però, amb el canvi governamental i l'inici d'una etapa de governs radicals, amb cada cop més interferències per part de la Confederació Espanyola de Dretes Autònomes (CEDA), la projecció de films soviètics va anar disminuint progressivament. Encara més, per a molts d'aquests cineclubs les dificultats ja van aparèixer a finals de 1933, quan l'esclat de la insurrecció anarquista del desembre va portar a declarar l'estat d'alarma a diverses províncies. Una conjuntura que va limitar en gran manera no només l'activitat dels cineclubs, sinó sobretot l'exhibició de films soviètics, encara que ja s'haguessin permès abans.

Naturalment, la nova conjuntura política no impedí, però, que la premsa i les revistes especialitzades continuessin aportant —sens dubte, amb molta menys freqüència— notícies sobre el cinema soviètic. A tall d'exemple, és destacable l'entrevista que el març de 1934 el periodista i antic voluntari a l'Exèrcit Roig M. F. Alvar —variant literària de Manuel Fernández Álvarez— va fer a Eisenstein a Moscou. Eisenstein no només li va explicar quins havien estat els motius de la seva ruptura amb Upton Sinclair arran de la producció del film inacabat *¡Que viva Méjico!*, fet durant la seva gira americana feia tot just tres anys, sinó que també va revelar alguns detalls de les seves gestions per poder

47 Sobre aquesta qüestió, vegeu: ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin. 2013. «El cineclubismo en Bilbao durante la Segunda República: el espectáculo cinematográfico como arma de clase». *Bidebarrieta: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 24, pàgs. 99-113.

48 Vegeu algunes referències sobre la recepció del cinema soviètic en els ateneus obrers llibertaris a: PEDRET OTERO, Gerard. 2020. «Formació i professió: dels ateneus obrers al cinema militant». *Barcelona Quaderns d'Història*, 26, pàgs. 165-178.

viatjar a Espanya i filmar un documental. Segons Eisenstein, havia obtingut el permís gràcies a l'interès de dues duquesses i una comtessa que, des de París, havien aconseguit l'autorització del duc d'Alba, ministre d'Estat del govern espanyol durant el període de Dámaso Berenguer. Però si finalment no hi anà fou «por falta de tiempo», malgrat que, com va defensar, «el campo español se prestaría a un magnífico documental».⁴⁹

Sigui com sigui, i tot i la disminució de films soviètics, això no fou tampoc un obstacle per a algunes iniciatives de cineclubs de tendència esquerrana, com, per exemple, la funció que es va organitzar al Cine Tetuán de Madrid en benefici dels vaguistes metal·lúrgics amb el film *La línea general*,⁵⁰ o l'organització de sessions de cinema i música soviètica per part de cercles i ateneus socialistes i comunistes, en benefici també dels vaguistes i les seves famílies.⁵¹

Al seu torn, ja el setembre de 1934 va aparèixer una nova revista cinematogràfica, *Cinegramas*, dirigida per Antonio Valero de Bernabé (1897-1949). Però en aquesta ocasió, i al contrari del que havien fet fins aleshores la resta de revistes especialitzades, com *Nuestro Cinema*, ja no s'exaltava la producció cinematogràfica soviètica, sinó que es criticava tots aquells «exégetas y comentaristas sectarios del cine» que «silencian cuidadosamente toda alusión que rebase la fecha revolucionaria de 1917». L'artífex d'aquesta nova croada contra el cinema soviètic era, de nou, Fernández Cuenca, el qual tornava a exposar bona part dels arguments que ja havia plasmat a *Panorama del cinema en Rusia*, però aquest cop posant l'accent en la «industria del film próspera, interesante y bien encauzada» de la Rússia prerevolucionària.⁵²

És en aquesta conjuntura quan, amb els Fets d'Octubre com a teló de fons i amb una part de les organitzacions comunistes i socialistes operant en la clandestinitat a partir d'aleshores, els films soviètics pràcticament desapareixen de la gran pantalla. Qui pren el relleu, novament, són les pel·lícules d'ambient rus, que, com fou el cas de *Volga en llamas* —obra de l'ucraïnès expatriat Víktor Tourjansky i produïda a Txecoslovàquia— o *Noches moscovitas* —una produc-

49 Vegeu unes breus notes biogràfiques sobre Manuel Fernández Álvarez a: www.filosofia.org/avel/003/co66.htm. Per a l'entreviu amb Eisenstein, vegeu: ALVAR, M. F. «El autor del "Potemkin", catedrático de cinematografía». *El Sol*, 11/03/1934, pàg. 10.

50 Vegeu «Reestrenos cinematográficos». *La Tierra*, 28/05/1934, pàg. 2.

51 A tall d'exemple, el 29 de maig de 1934 el Círculo Socialista de Buenavista de Madrid també va organitzar una sessió a benefici dels obrers metal·lúrgics, amb una conferència de Margarita Nelken i el film *Artemio, cargador del Volga*. Vegeu: «Noticias teatrales – Gran velada». *Luz*, 28/05/1934, pàg. 7.

52 FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. «El cine en la Rusia de los zares I». *Cinegramas*, 5, 14/10/1934, pàgs. 11-12. En els números 8 i 9 Fernández Cuenca va publicar la segona i la tercera parts de la seva extensa crònica.

ció francesa del cineasta rus Alexis Granowsky—, esdevingueren grans èxits de taquilla.

Amb tot, no va ser fins al novembre de 1935, amb el nou govern de Joaquín Chapapietra després de la crisi política que havia precipitat la caiguda de Lerroux, que es va estrenar una nova producció soviètica, *Groza*, un film de Vladimir Petrov. La primera sessió va ser organitzada al cinema Tívoli pel Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI), un cineclub nascut ja el setembre de 1933 i apadrinat, entre d'altres, per Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa, Manuel Villegas López i Antonio del Amo.⁵³ L'altra gran estrena va ser *Rusia, revista 1940*, un film que tota la crítica del moment va coincidir a qualificar de punt d'inflexió en la producció soviètica i que, alhora, també va servir per presentar en societat —amb una conferència inaugural a càrrec d'Álvarez del Vayo sobre cinema soviètic— un nou cineclub a Madrid vinculat a la revista *Mundo Obrero* i que a partir d'aleshores deixaria una empremta important: el Cine Teatro Club.⁵⁴

DEL FRONT POPULAR A LA GUERRA CIVIL

El mes de gener de 1936 i al bell mig d'una campanya electoral summament polaritzada, l'interès per exhibir films soviètics va tornar a emergir amb força. Davant aquesta renovada inquietud per part dels cineclubs i el públic cinèfil, les autoritats censors volgueren frenar de nou l'exhibició de qualsevol tipus de film que pogués agitar l'ordre social. El cas més paradigmàtic va ser la negativa a autoritzar l'obra de Gueorgui i Serguéi Vassíliev *Txapàiev* (1934), un film inspirat en el comandant de l'Exèrcit Roig que lluità i morí a la Guerra Civil Russa. Una prohibició que, lògicament, lamentaren les organitzacions d'esquerres, així com el conjunt de la crítica cinematogràfica. I és que si els EUA, França «y otros países capitalistas han aceptado el film Tchapiiev [sic], ¿es que nosotros vamos a ser más papistas que el Papa? En nombre del arte, y no de la tendencia [...], en nombre de los cineastas, y no de los comunistas, pedimos que se acoja con amor esta obra prócer del cine».⁵⁵

Fou en aquesta conjuntura que el Cine Teatro Club va prendre la iniciativa d'endegar un cicle de cinema soviètic. Ho va fer amb la projecció per primera

53 Pel que fa a l'estrena del film, vegeu: «Cine-Club GECI». *La Época*, 23/11/1935, pàg. 5.

54 «El Cine Teatro Club inaugura sus tareas». *El Heraldo de Madrid*, 4/01/1936, pàg. 13. El film es va tornar a exhibir en una nova vetllada organitzada pel Cine Teatro Club el dissabte 18 de gener de 1936.

55 PIZARRO, José. «Sin rumbo». *La Voz*, 31/01/1936, pàg. 5.

vegada d'un documental que ja havia tingut problemes amb la censura l'any anterior a Barcelona, *El gran experimento*, un extens reportatge sobre la vida quotidiana a l'URSS durant un dia. L'altre film estrenat també aquell mes de febrer de 1936 va ser *El nuevo Gulliver*, d'Aleksandr Ptuxkó.⁵⁶ Però les activitats no s'aturaren aquí. Al llarg de les setmanes següents el Cine Teatro Club va mostrar un dinamisme important, ja fos presentant obres teatrals —principalment de Maiakovski— o bé noves produccions soviètiques. A principis de març, doncs, l'entitat va exhibir *Los titanes del Polo*, un film documental sobre la tragèdia del buc *Chelinskin* que, tanmateix, ja s'havia estrenat a Barcelona l'any anterior. En qualsevol cas, com va afirmar la mateixa entitat, «con este programa, el Cine Teatro Club continúa acreditándose como la única entidad de verdadera orientación proletaria que sirve al público las películas que desea y sabe apreciar la masa trabajadora de Madrid».⁵⁷

D'altra banda, si bé novament s'incrementà l'interès per les lliçons polítiques i pedagògiques que, a parer de les organitzacions d'esquerres i sobretot les marxistes, podia aportar el cinema soviètic a les masses treballadores, des de la dreta no es dubtà a combatre'n la presència. Especialment combatius, un cop establert el nou govern frontpopulista, van ser els cercles tradicionalistes, que des de les pàgines de l'ultracatòlic *El Siglo Futuro* titllaren les produccions soviètiques de «cine inmoral».⁵⁸ Encara més, amb motiu de l'anunciada (re)estrena d'*El cuirassat Potemkin* a Madrid, Barcelona, València, Sevilla i altres capitals de l'Estat durant el mes de maig, el mateix Carlos Fernández Cuesta va afirmar sobre la pel·lícula:

Es ésta la mayor creación del cine ruso revolucionario; es una terrible incitación al odio contra cuanto signifique autoridad, milicia o jerarquía. Es un film bárbaro, crudo, impresionante, que en la belleza indiscutible de sus fotogramas grita un lenguaje de pasmosa y agresiva claridad. Apenas queda país culto en el mundo que no haya prohibido las exhibiciones de *El acorazado Potemkin* como la película más peligrosa que jamás se hiciera.⁵⁹

Mentrestant, a Barcelona, ciutat que en aquells moments gaudia d'una atmosfera menys tensa que la de Madrid, també tindrien lloc algunes estrenes rellevants. A principis d'abril s'anunciava la sortida de *La marcha de Rusia ha-*

⁵⁶ Vegeu: «El gran experimento, documental soviético». *El Sol*, 01/02/1936, pàg. 4.

⁵⁷ «Se aplaza el estreno de La chinche, y hoy se estrenará el film soviético Los titanes del Polo». *La Libertad*, 7/03/1936, pàg. 7.

⁵⁸ *El Siglo Futuro*, 24/03/1936, pàg. 7.

⁵⁹ L'article va ser publicat al catòlic *Ya* i reproduït a *La Hormiga de Oro*, 21/05/1936, pàg. 21.

cia sus nuevos destinos, el primer noticiari soviètic que es pogué veure a Espanya.⁶⁰ I el 7 de maig finalment s'estrenava *Chapaev, el guerrillero rojo* al Capitot. El mateix crític de *La Vanguardia* Alberto Gracian, arran de l'estrena del film i de tots els obstacles que de forma recurrent es trobaven les produccions soviètiques, va dir: «El cinema ruso es poco conocido en España; se pueden contar con los dedos los films soviéticos exhibidos en las pantallas de nuestro país. Precisamente por no conocerse a fondo la producción cinematográfica rusa, despierta tanta curiosidad y es motivo de tantas discusiones».⁶¹ I, efectivament, el debat i la discussió continuaren malgrat el retorn de les forces republicanes i d'esquerres al govern. *Chapaev* acabaria sent novament prohibida el 17 de juny de 1936, tot just un mes abans que s'iniciés el cop d'estat contra la República.⁶²

A partir d'aleshores, i amb l'esclat de la guerra, el cinema soviètic va viure un punt d'inflexió. Diversos elements expliquen aquest canvi. Però, sens dubte, i tal com alguns estudis han ressenyat, la nova correlació de forces que s'anà obrint a la rereguarda republicana, amb la creixent influència de les organitzacions comunistes en els àmbits polític i social, així com el paper cada cop més preponderant de l'URSS sobre la política de guerra de la República, són factors essencials per entendre aquest canvi de paradigma.⁶³ I és que el cinema soviètic no només va viure una nova etapa d'expansió, sinó que també va rebre el suport explícit de les institucions polítiques, deixant enrere els anys d'estira-i-arrotonsa que, respecte al cinema soviètic, havien caracteritzat la censura.

No en va, va ser la mateixa Sección de Propaganda Cultural del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la que va iniciar a partir del diumenge 18 d'octubre de 1936 un cicle de films soviètics que es va allargar tota aquella tardor i hivern de 1936. Concretament, el primer film projectat va ser *Los marineros de Cronstadt*, una producció que encaixava a la perfecció amb la nova conjuntura bèl·lica. Com deia la publicitat governamental, «esta formidable

60 Sobre la recepció dels noticiaris soviètics a Espanya, vegeu: KOWALSKY, Daniel. 2009. «La ofensiva cinematográfica de la URSS durante la guerra civil española». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 60-61, pàgs. 50-77.

61 GRACIAN, Alberto. «Tchpaiev (El guerrillero rojo), un film de producción rusa». *La Vanguardia*, 8/05/1936, pàg. 16.

62 Sobre l'actitud de la censura respecte al cinema soviètic concretament, vegeu: PAZ REBOLLO, María Antonia, i MONTERO DÍAZ, Julio. 2010. *Op. cit.*, pàgs. 376-379.

63 L'estudi més complet sobre la recepció del cinema soviètic durant la Guerra Civil continua sent: CRUSELLS, Magí. 2001. «La URSS y la Guerra Civil Española». A: PABLO CONTRERAS, Santiago de (coord.). *La historia a través del cine*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, pàgs. 39-93.

película de la guerra civil en Rusia revela cómo un pueblo que sabe luchar con valentía detiene y destroza al enemigo más potente». El novembre de 1936, dins el mateix cicle, es tornava a llançar *Txapàiev*, ara sense cap mena d'objeció per part de les autoritats censorses.⁶⁴ De fet, en aquesta ocasió les lliçons que transmetia el film s'extrapolaven oportunament a la realitat espanyola. Txapàiev era com el vell heroi de la guerra d'independència Juan Martín Díez, *el Empecinado*, un home sense preparació prèvia però amb un valor extraordinari i que posava per sobre de tot els seus ideals i «la liberación del pueblo trabajador», perquè «Chapaief alecciona al soldado de la causa democrática cómo debe conducirse en el combate y en la paz, en la victoria y en los reveses».⁶⁵ La mateixa Sección de Propaganda apadrinaria també altres films: *Las tres amigas*, *Juventud triunfante*, *Lenin, el genio de la Revolución* o *La patria os llama*. I el mateix farien altres organismes, com el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya.

En suma, si bé, com han assenyalat alguns autors, les produccions soviètiques representaren només prop del 4% de tota la graella cinematogràfica durant la guerra en ciutats com Madrid,⁶⁶ el cert és que, des de les instàncies governamentals, el cinema soviètic s'interpretà com una eina de propaganda audiovisual alliçonadora i, alhora, com un factor de mobilització. Però les lectures sobre quines lliçons calia obtenir-ne també foren diverses, en funció de les prioritats de cadascun dels actors en joc. I, en aquest sentit, per exemple, el món llibertari, especialment fort a Catalunya fins a la primavera de 1937, tendí a extreure'n només els elements que resultessin idonis a l'anhelada revolució social.⁶⁷ Per contra, per als aparells de propaganda del bàndol insurrecte, era evident que allò no era res més que la bolxevització del país i el domini definitiu del comunisme soviètic sobre Espanya. Això és el que algunes figures com Carlos Fernández Cuenca havien anat divulgant des de feia anys i això és el que, ni més ni menys, van fer les noves autoritats del règim amb la victòria de les tropes franquistes el 1939: fer desaparèixer el cinema soviètic de les pantalles espanyoles. Al cap i a la fi, no és casualitat que en aquesta nova croada contra tot allò que provingués del país dels soviets també hi participés precisament el

64 Vegeu, a tall d'exemple, el retall publicitari que va enviar la mateixa Sección de Propaganda a la premsa: *El Sol*, 18/10/1936, pàg. 2.

65 A. P. C. «Chapaief, un gran film ruso, en Capitol». *La Libertad*, 4/11/1936, pàg. 2.

66 CABEZA, José. 2009. «La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra Civil Española (1936-1939)». *Espana Contemporanea*, 36, pàgs. 99-118.

67 Sobre la recepció del cinema soviètic en el món llibertari, la principal referència és: PEDRET OTERO, Gerard. 2015. *La quimera a la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926-1937)*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Casassas i Susanna Tavera. Universitat de Barcelona.

mateix Fernández Cuenca: a principis dels anys quaranta va formar part del Departamento Nacional de Cinematografía, i entre 1953 i 1970 va ser el primer director de la Filmoteca Nacional, l'actual Filmoteca Española. Però les vicissituds per les quals van passar la cultura i el cinema soviètics a l'Espanya de Franco ja és una altra història.⁶⁸

68 La primera pel·lícula soviètica que es va projectar de forma pública a Espanya des de la Guerra Civil no va ser autoritzada fins al juny de 1966, i fou *El Quijote*, obra de 1957 del cineasta Grigori Kó-sintsev. De fet, des de mitjans dels anys seixanta fins a la mort de Franco, el 1975, els intercanvis culturals entre Espanya i l'URSS s'incrementarien notablement, gràcies a la signatura d'una sèrie d'acords comercials entre Madrid i Moscou, i entre Madrid i altres governs europeus del Bloc de l'Est. Per a una panoràmica sobre com reflectiren els mitjans audiovisuals franquistes la cultura i la política soviètiques vegeu: ROIG SANZ, Daniel. 2025. «La URSS y el Bloque del Este a través del NO-DO (1943-1975)». *Seriarte. Revista científica de series televisivas y arte visual*, 7, pàgs. 147-180.

Defensant la República i Catalunya a través del cinema. El Comissariat de Propaganda i Laya Films

Teresa Abelló Güell
Santiago Izquierdo Ballester
Carles Viñas Gràcia

Universitat de Barcelona

El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya va ser un ens que des de l'inici de la Guerra Civil va desplegar una tasca ingent en diversos àmbits: des del cultural, passant per l'econòmic i el polític, fins al social. Creat a les acaballes de 1936 com un organisme per contrarestar la propaganda negativa desplegada pel bàndol nacional, el Comissariat també es va marcar com a objectius explicar el conflicte des de l'òptica del govern català i mobilitzar l'opinió pública internacional en favor de la República. L'ens es va estructurar en diverses seccions, les quals es van anar ampliant depenent de les necessitats del moment. Una de les més rellevants va ser la seva secció de cinema Laya Films, concebuda pel Comissariat el novembre de 1936 i que va esdevenir la punta de llança de la propaganda republicana catalana. En aquest capítol presentarem inicialment la gènesi i l'evolució del Comissariat i, a continuació, analitzarem detalladament la tasca i els objectius de la seva productora de cinema, Laya Films.

LA CREACIÓ DEL COMISSARIAT DE PROPAGANDA

El 3 d'octubre de 1936, mitjançant un decret de Presidència signat per Josep Tarradellas, que aleshores era conseller primer i conseller de Finances, es va crear el Comissariat de Propaganda de la Generalitat.¹ No obstant, el seu engranatge s'havia posat en marxa ja a finals de setembre. A partir de la seva creació

¹ Dos dies després, el 5 d'octubre, es recollia la fundació del Comissariat de forma oficial al *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* (DOGC). L'anunci públic de la seva creació, però, es va produir un dia més tard, coincidint amb la inauguració d'una exposició de cartells en commemoració dels fets del 6 d'octubre de 1934. SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria, i VILLARROYA, Joan. 2006. *Guerra i propaganda:*

l'ens va esdevenir el primer òrgan de propaganda creat per un govern democràtic a l'Europa occidental,² atès que, per exemple, el govern republicà espanyol no va instituir el seu ministeri de propaganda fins dos mesos després «en adonar-se de l'alt grau d'eficiència del Comissariat de Propaganda català».³

La seva trajectòria va estar marcada pels esdeveniments socials, polítics i militars del moment, com els Fets de Maig de 1937, l'establiment del govern de la República a Barcelona i l'entrada de les tropes franquistes a Catalunya l'abril de 1938. Des del seu establiment es va concebre com un organisme modern i innovador, basat en un estil propi caracteritzat per una propaganda positiva,⁴ més propera a la publicitat comercial que a la comunicació política de l'època.⁵ Per tal que la seva tasca fos més efectiva va dur a terme una difusió segmentada adaptada al públic al qual es dirigia el missatge, ja fossin combatents, civils, refugiats o estrangers.

La preservació de la cultura va ser un dels seus objectius centrals, que contraposava a l'amenaça que suposava el totalitarisme feixista.⁶ No debades, el Comissariat vinculava la cultura amb la civilització, la democràcia i el republicanisme, mentre que associava la barbàrie, la incultura i la destrucció amb els colpistes. Més enllà d'aquesta propaganda que emfasitzava un missatge en clau cultural, el Comissariat també va fer una denúncia més contundent de les brutalitats comeses pel bàndol nacional, emulant així el tipus de propaganda feta durant la Gran Guerra. Aquesta denúncia va consistir en la reproducció de les imatges més tràgiques provocades pels bombardejos de l'aviació legionària italiana, que mostraven els rostres dels infants víctimes de les ràtzies aèries acompanyats del corresponent número identificador del dipòsit de cadàvers.⁷

Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939). Barcelona-Sant Cugat: Viena / Arxiu Nacional de Catalunya, pàgs. 20-21.

2 Tanmateix, com que el terme «propaganda» contenia connotacions negatives per a alguns països que havien participat en la Gran Guerra, el Comissariat va optar per evitar-ne l'ús i utilitzar el concepte *informació* en les seves delegacions a la Gran Bretanya i França. Vegeu BOQUERA, Esther. 2022. «Aixafem el feixisme»: *El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 26-27.

3 SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria, i VILLARROYA, Joan. 2006. *Op. cit.*, pàg. 22.

4 BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàg. 13.

5 Com evidència el fet que entre els seus col·laboradors figuressin pioners de la publicitat catalana, com ara Rafael Bori Llobet, que ocupà el càrrec de responsable de publicitat tècnica i paradoxalment seria afusellat el desembre de 1938 per la seva ideologia dretana, o un dels màxims exponents de l'avantguarda fotogràfica a Catalunya, Pere Català i Pic, cap tècnic d'Edicions del Comissariat i autor del cèlebre cartell «Aixafem el feixisme», un dels primers fets mitjançant la tècnica d'impressió fotomecànica de xarxa de punts sobre paper a partir d'una fotografia.

6 BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàg. 12.

7 *Ibidem*, pàg. 100.

La difusió, quantificada en deu mil col·leccions d'aquestes fotografies, pretenia sensibilitzar l'opinió pública internacional sobre els efectes de la guerra.

El Comissariat va començar a funcionar —gràcies a la concessió d'un crèdit de trenta mil pessetes— de manera poc organitzada, sense estructura jurídica, ni pla d'acció, ni projectes concrets. L'organigrama, encapçalat pel Comissari encarregat de la direcció política i general, no es va definir plenament fins al febrer de 1937. L'ens mai no va disposar d'un pressupost concret, sinó que va anar rebent diners mitjançant crèdits extraordinaris en funció de les urgències o les accions que volia dur a terme. Es calcula que entre el desembre de 1936 i el gener de 1939 el Comissariat va rebre prop de deu milions de pessetes.

Inicialment, va establir la seva seu a l'edifici de l'Escola Nàutica, on es trobava el Comitè Central de Milícies Antifeixistes. D'allà, però, es va traslladar al palau de la Capitania General de Catalunya, que llavors ocupava la Conselleria de Defensa de la Generalitat. Poc temps després, el Comissariat es va ubicar al seu emplaçament definitiu, un edifici cèntric de sis plantes, propietat d'Eusebi Güell, situat al número 442 bis de l'avinguda 14 d'abril, l'actual Diagonal barcelonina, a la cruïlla amb el carrer Rosselló i el passeig de Gràcia. El soterrani de l'immoble es va condicionar com a refugi antiaeri per al personal del Comissariat. Malgrat centralitzar la seva activitat a Barcelona, l'ens tenia delegacions a diversos municipis catalans, com Terrassa o Matadepera, a més de delegacions a Madrid, París (dirigida pel periodista i militant del Partit Obrer d'Unificació Marxista [POUM] Joaquim Dalty), Londres (encapçalada per l'escocès Donald R. Darling, antic funcionari del consolat britànic a Barcelona), Brussel·les (amb l'empresari i exespia Jaume Mir Mas al capdavant) i Estocolm (coordinada pel periodista i traductor Martí Josep Planas Casanovas).

Al capdavant del Comissariat hi havia Jaume Miravittles i Navarra, que va ostentar-ne la direcció des del 4 d'octubre de 1936 fins al febrer de 1939. Aquest exmilitant d'Estat Català i del Bloc Obrer i Camperol (BOC), que aleshores era membre d'Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) i havia estat el delegat del partit al Comitè Central de Milícies Antifeixistes i secretari general del Comitè Executiu de la frustrada Olimpíada Popular, fou qui va decidir que el Comissariat fos un òrgan independent i autònom del govern per, d'aquesta manera, mantenir-se al marge de les nombroses crisis polítiques del moment. De fet, el Comissariat depenia directament del president Lluís Companys. Això explica que no fes una activitat propagandística partidista. Als seus col·laboradors, en lloc de la filiació política se'ls exigia experiència professional.

El grup inicial de treballadors i quadres del Comissariat (Jaume Miravittles, Víctor Artés, Francesc Requena i Minda Valls) provenia de l'Ateneu Enciclopèdic Popular (AEP) i havia participat en l'organització de l'Olimpíada

Popular que s'havia d'inaugurar a Barcelona el 19 de juliol de 1936 i va frustrar el cop d'estat militar. Miravittles va gaudir sempre de total llibertat i del pressupost necessari per aconseguir els serveis del personal que cregués escaient per al bon funcionament de l'organisme.

EN DEFENSA DE LA REPÚBLICA I DE CATALUNYA

Un dels propòsits que es va marcar el Comissariat va ser, a banda d'explicar la guerra des del punt de vista de la Generalitat i difondre la seva obra de govern, contrarestar la imatge negativa de la República que projectava el bàndol nacional quan esbombava els excessos comesos a la rereguarda republicana les primeres setmanes del conflicte, l'anomenat «terror rojo» que posava el focus en la violència revolucionària i la persecució religiosa. Igualment, va treballar en la projecció internacional de la República i de la causa de Catalunya.⁸ A més, també va col·laborar en el trasllat a l'estranger de persones amenaçades o perseguides.

Un altre dels objectius de la propaganda era contribuir a aixecar l'ànim i mantenir la moral dels combatents i de la població de la rereguarda, a més d'explicar al món que Catalunya i l'Espanya republicana lluitaven en defensa de la pau, la democràcia i la llibertat. Per tant, el Comissariat havia de fer una tasca publicitària en clau política i cultural que permetés projectar una imatge positiva de la República i de Catalunya al món. La idea de Miravittles era «internacionalitzar el conflicte bèl·lic i aconseguir una opinió pública favorable que ajudés a pressionar els governs democràtics perquè s'impliquessin en la lluita».⁹ A la vegada, però, la seva propaganda també va tractar de reforçar, mitjançant l'explotació de símbols patriòtics —com l'Onze de Setembre, el Sis d'Octubre o el Corpus de Sang—, «el sentiment de pertinença i la cohesió del poble català».¹⁰

LA CONFORMACIÓ HETEROGÈNIA D'UN ENS AUTÒNOM

Tots els partits tenien representació i dret de fiscalització al Comissariat (ERC, el Partit Socialista Unificat de Catalunya [PSUC], la Unió General de Treba-

8 BERNILS, Josep Maria. 1998. «Jaume Miravittles, Comissari de Propaganda de la Generalitat (1936-39)». *Revista de Girona*, 187, pàg. 41.

9 BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàgs. 77-78.

10 *Ibidem*, pàg. 155.

lladors [UGT], el POUM i la Confederació Nacional del Treball [CNT]), atès que reproduïa el govern de concentració de la Generalitat creat arran de la dissolució del Comitè Central de Milícies Antifeixistes el setembre de 1936. A l'organisme propagandístic, la CNT comptava amb el periodista Eusebi Carbó i l'escriptor Josep Maria Murià,¹¹ els representants per part de la UGT-PSUC Emili Granier-Barrera, també periodista i assagista, i Joaquín Almedros, secretari militar del PSUC, a banda de Miravittles en nom d'ERC,¹² i la poetessa anglesa Mary Low i l'escriptor francès Max Petel per part del POUM.¹³ Low i Petel, però, abandonaren l'ens el 1937 arran dels Fets de Maig. El Comissariat, doncs, cercava un equilibri entre les diferents forces polítiques i sindicals que no entorpís la seva activitat. De fet, es va estructurar com un comissariat i no com una conselleria justament per evitar que les hipotètiques crisis polítiques l'afectessin. Aquesta pluralitat ideològica es va evidenciar, per exemple, en l'elecció dels delegats de les seves seus a l'estranger o, fins i tot, en la dels supervisors del *Comunicat de premsa*.

L'heterogeneïtat de l'organisme, però, es va veure compromesa pels esdeveniments. Els Fets de Maig de 1937 i la consegüent crisi de govern que comportaria l'exclusió de la CNT-FAI de l'executiu català van afectar també el Comissariat. Paradoxalment, però, el delegat cenetista va mantenir el seu càrrec, tot i restar segregat durant cinc dies.¹⁴ Més enllà d'això, un exemple de la recomposició que va patir l'ens el trobem en les delegacions a l'estranger, les quals van passar a actuar obviant les quotes de partit precedents.

A partir de la primavera de 1937, l'organisme dirigit per Miravittles va començar a ser qüestionat, tant per la seva tasca vinculada a la direcció d'ERC —i amb el PSUC tractant de controlar-lo—, com pel volum de despeses que generava la seva activitat. El Comissariat també va haver de patir les pressions del govern espanyol presidit per Juan Negrín, que va demanar insistentment la dimissió de Miravittles. Companys i Tarradellas, els seus principals avaladors, però, no van cedir. Des de llavors el Comissariat va remarcar en la seva actuació tres elements: la presència de soldats catalans al front, el paper de la Generalitat

11 MURIÀ, Josep Maria. 2001. *Vivències d'un separatista*. Lleida: Pagès, pàg. 68.

12 El partit republicà també va tenir altres militants en càrrecs rellevants del Comissariat, com el periodista Manuel Galès i Martínez, diputat d'ERC per Tarragona, que n'era el director general de Premsa, i Josep Fontbernat i Verdaguer, músic i escriptor que aleshores era diputat d'ERC per Barcelona, que va ser-ne director general de Radiodifusió.

13 Low, Mary. 2001. *Cuaderno rojo de Barcelona: Agosto-diciembre 1936*. Barcelona: Alikornio, pàg. 142.

14 Un cop superat aquest mal tràngol, el desembre de 1937 Carbó va viatjar als Estats Units com a delegat del Comissariat per tractar de recaptar fons i fer propaganda entre la comunitat emigrada italiana d'ideologia anarquista.

en la indústria de guerra i l'acollida de refugiats.¹⁵ Tanmateix, l'establiment del govern espanyol a Barcelona i, per tant, de la Subsecretaria de Propaganda del Ministeri d'Estat, no va condicionar la tasca del Comissariat, que, malgrat les dificultats i els recels que generava la seva activitat entre les autoritats republicanes, va poder seguir treballant de forma relativament autònoma.

UNA ESTRUCTURA FLUCTUANT ADAPTABLE

La vertebració del Comissariat, que oficialment va ostentar des del juny de 1937 l'estatus de Direcció General, va oscil·lar durant la seva trajectòria, atès que s'hi van afegir seccions atenent a les necessitats puntuals. Inicialment, però, es va estructurar en cinc àrees bàsiques: Premsa i Ràdio, Exposicions i Manifestacions Exteriors, Festivals Benèfics, Administració i Habilitació i, en darrer lloc, Edicions. A més, també es va crear una secció femenina, anomenada La Dona a la Rereguarda, presidida de forma honorífica per Carme Ballester, muller del president Companys. La secció, que tenia per consigna «Endavant, per Catalunya i la llibertat», va arribar a tenir prop d'una seixantena de delegacions arreu del Principat. Les seves integrants, que el maig de 1937 ascendien a trenta-quatre mil, s'encarregaren de diverses tasques, com tenir cura dels combatents i civils convalescents, atendre els seus familiars i organitzar donacions de sang per enviar al front. En un principi es va ubicar a l'edifici del Comissariat, però ben aviat va traslladar les seves dependències a un immoble proper. També va recaptar fons a través de la venda de segells sense valor postal. Posteriorment, la seva tasca va ser reforçada per la Comissió Femenina d'Ajut al Combatent, operativa des del desembre de 1938.

El Comissariat també va ampliar el seu radi d'acció amb la creació d'una nova secció, Els Catalans d'Amèrica, amb la idea de projectar el seu missatge més enllà de l'Atlàntic atès que hi residia una nombrosa colònia catalana. Al capdavant s'hi va situar el diputat d'ERC Josep Riera Puntí, que el juny de 1937 va impulsar la publicació del *Butlletí per als Catalans Absents de la Pàtria*. A més, la secció, d'acord amb l'Agrupació de Catalans d'Amèrica, va organitzar un servei setmanal de notícies. El Comissariat també va promoure la creació de nous casals, com el de Cartagena a Colòmbia.

Els anys de major volum de personal de l'organisme foren el 1937 i el 1938, en els quals va arribar a integrar tres-centes persones, la majoria joves, un vo-

¹⁵ BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàg. 113.

lum que «ja ens dona una idea de la importància que la Generalitat atorgava a una missió que sempre va considerar vital».¹⁶ Entre els col·laboradors que hi van treballar trobem diverses figures destacades de l'art i la literatura, com Mercè Rodoreda, Carles Fontserè (que va actuar també com a delegat del Comissariat a les Brigades Internacionals) o Josep Vilar i Costa.

UNA PRODUCCIÓ CREATIVA I PROLÍFICA

La tasca del Comissariat va ser ingent, com evidencia la seva àmplia producció bibliogràfica i cinematogràfica, amb un conjunt molt ampli de publicacions en forma de llibre, butlletins (com *Report Confidencial de Premsa Estrangera*, *Mallorca Nova* o *Comunicat de Premsa*, que es publicava en set llengües: català, castellà, francès, anglès, alemany, suec i esperanto),¹⁷ diaris, opuscles (dins la col·lecció «Antecedents i Documents»), revistes (com *Nova Iberia*, traduïda a quatre idiomes, el *Butlletí Especial per als Absents de la Pàtria* o *Amic, Publicació Quinzenal per a l'Esplai del Soldat Català de l'Exèrcit de la República*), fulls volants (*Oda a Barcelona* o *Cap viu, Catalans!*), fascicles (*Visions de Guerra i de Rereguarda*), fulletons (*El Xiprer de Guernica*) i postals (com la col·lecció «Cinc figures de la República»). Atès el valor publicitari de la imatge, cabdal per transmetre missatges explícits a un població amb un grau d'analfabetisme encara rellevant, va impulsar també el cartellisme, la fotografia, les auques (*Auca del noi català, antifeixista i humà, Auca de la lluita i el milicià* o *Auca del petit burgès que sembla molt i no és res*) i la premsa gràfica. A més a més, va col·laborar en l'organització d'exposicions —o va organitzar-les en solitari— («Art medieval català» a París, «14 meses de guerra» a Mèxic i «Set mesos de guerra» i «Madrid, un any de resistència heroica» a Barcelona), mostres («Figures de la guerra contra el feixisme»), recitals musicals, gires (com les fetes per Europa per la Cobla Barcelona), espectacles lírics o dramàtics, actes (com la «Setmana Pro Euzkadi»), fires, concursos i, fins i tot, activitats esportives (com una lliga de futbol que es va disputar en un sol dia o la cursa ciclista «Pedal antifeixista»), que en bona mesura servien per recaptar fons tant per finançar el Comissariat

16 SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria, i VILLARROYA, Joan. 2006. *Op. cit.*, pàg. 21.

17 El mateix Miravittles va impulsar la creació del Comitè Antifeixista Esperantista de Catalunya (Kontraŭfaŝista Esperanto-Komitato de Katalunujo) pocs mesos abans de l'inici de la Guerra Civil. El fet que el Comissariat publicés el *Comunicat de premsa* en esperanto té a veure amb la voluntat d'adreçar-se a potencials lectors anarquistes, que eren els que més empraven l'esperanto en aquells anys. El responsable de la secció d'esperanto de l'ens era el periodista Owadja Kupperman, corresponal del diari soviètic *Pravda*. Vegeu BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàgs. 126-127.

com per enviar els combatents al front o socórrer els refugiats de la rereguarda. El maig de 1937 també va impulsar, conjuntament amb la Conselleria de Cultura de la Generalitat, l'obertura del Casal de la Cultura al número 14 de la plaça de Catalunya de Barcelona. Recollia així la idea inicial llançada pel Sindicat d'Artistes, Pintors i Escultors de Catalunya.

Un dels àmbits en què més va destacar, però, va ser l'editorial. No debades, va publicar gairebé dos-cents llibres en diverses llengües mitjançant segells editorials com Forja o Flama i va esdevenir l'empresa editora més prolífica a Catalunya durant la guerra, amb títols com *Madrid*, *El dolor de Euskadi*, *Els perills de la rereguarda* o *Vuit mesos a la Delegació del Govern d'Euskadi a Catalunya*; col·leccions com «Aspectes de l'Activitat Catalana», amb obres com *La literatura catalana moderna* o *La Universitat de Catalunya*; poemaris com *Poemes de la revolució*, obra del reusenc Josep Maria Prous i Vila, o el recull *Poetes russos de la revolució*, confegit per Josep Carner i Ribalta, i altres projectes com la «Biblioteca del Combatent Català», la «Biblioteca Militar de Catalunya», la «Biblioteca Mèdica de Catalunya» o la «Biblioteca Infantívola», que va publicar llibres per als més menuts en diversos idiomes, com l'*Auca del noi català, antifeixista i humà* o *El més petit de tots*, il·lustrat per Lola Anglada. En aquesta mateixa línia d'atenció als infants, el Comissariat va organitzar actes de tota mena, com conferències mudes o actuacions de putxinellis i pallassos.

A banda d'aquesta cura pels nens mitjançant activitats i publicacions específiques, l'organisme també va tenir en compte la música, com evidencien obres com el *Cançoner revolucionari internacional*, recopilada pel musicòleg i filòsof Otto Mayer-Serra, membre de la secció de música del Comissariat, o el *Cançoner popular internacional*. La institució dirigida per Miravittles tampoc no va obviar la popularitat de la ràdio a l'època, i va utilitzar les ones radiofòniques per enviar missatges a la ciutadania, que a partir del febrer de 1938 es van emetre en diverses llengües, com el francès, l'italià, l'alemany, l'esperanto o el portuguès.

En referència al front, el Comissariat també va emprar la propaganda per tractar de provocar el desànim i les desercions en les tropes nacionals. Així, com ja s'havia fet en conflictes bèl·lics precedents, mitjançant l'aviació republicana va llançar a les trinxeres enemigues fulls volants i opuscles (com *A un militar del otro lado*) per propiciar que els soldats canviessin de bàndol o abandonessin les seves posicions. A més, el Comissariat va col·laborar en l'organització de la visita del president Companys al front d'Aragó l'estiu de 1937, atesa la voluntat de fer visible el suport de la Generalitat i del poble català en la defensa de la República Espanyola en un període en què diverses veus el posaven en entredit. El Comissariat va aprofitar el viatge presidencial al front, cobert àm-

pliament pels noticiaris de Laya Films, per repartir milers d'insígnies amb les quatre barres i la inscripció «Catalunya» entre els combatents catalans.

Paral·lelament a aquestes mostres de solidaritat del govern i la ciutadania catalana envers la població espanyola que patia les estretores provocades pel conflicte, el Comissariat va dur a terme una tasca propagandística a la rereguarda que «posava l'accent en la preservació de la identitat i les institucions pròpies».¹⁸ Miravittles va tenir sempre molt clar que aquest era un dels objectius principals de l'organisme que dirigia. A les acaballes del conflicte, però, el Comissariat va mantenir la seva activitat, focalitzada aleshores a intensificar el reconeixement dels combatents «amb l'objectiu d'augmentar la moral per resistir en la defensa de Catalunya»,¹⁹ mitjançant tota mena d'actes i homenatges al front. A la vegada, coincidint amb l'entrada de les tropes nacionals a Catalunya, va accentuar l'activitat propagandística internacional amb una gira de conferències. Durant la retirada va veure reduït el seu personal a només tres persones (Carles Fontserè i els periodistes Carles Sala i Amadeu Serch) i una única màquina d'escriure. Finalment, el 3 de febrer de 1939, davant la intensitat dels bombardejos i l'avanç de les forces nacionals, Miravittles va comunicar als seus darrers col·laboradors l'ordre d'evacuar el Comissariat. Malgrat que les delegacions a l'estranger van seguir treballant, l'activitat de l'ens es va començar a diluir. El 27 de gener de 1939, un dia després de l'entrada de l'exèrcit franquista a Barcelona, els Servicios Provinciales de Propaganda Nacional, encapçalats per Dionisio Ridruejo, s'instal·laven a les dependències del Comissariat de Propaganda a la rebatejada avinguda del Generalísimo.

LAYA FILMS: LA SECCIÓ DE CINEMA DEL COMISSARIAT DE PROPAGANDA

Després del fracàs a Catalunya de la revolta militar del juliol del 1936, Barcelona es convertí en un dels principals centres de producció cinematogràfica de l'Espanya republicana. Hi ha diversos factors que expliquen aquest fet. D'una banda, cal recordar que les infraestructures cinematogràfiques de la capital catalana eren molt importants, ja que hi havia diversos laboratoris i quatre estudis de rodatge: Orphea, Trilla-La Riva, Kinefon i Lepanto. De l'altra, la capital catalana disposava de port, a més de vies de comunicació amb la frontera francesa, la qual cosa feia més fàcil l'exportació de les pel·lícules i la importació de

¹⁸ *Ibidem*, pàg. 131.

¹⁹ *Ibidem*, pàg. 147.

material cinematogràfic. I, finalment, Barcelona encara estava lluny del front de guerra, ja que l'ocupació militar de Catalunya per part de l'exèrcit franquista no es va iniciar fins al març del 1938.²⁰

La primera circumstància que va afectar l'exhibició de pel·lícules a Catalunya a l'inici de la guerra fou la col·lectivització de més d'un centenar de sales de cinema, portada a terme pels mateixos empleats, la majoria afiliats a la CNT. Paral·lelament a aquestes col·lectivitzacions, els anarquistes van crear a Barcelona el Comitè Econòmic de Cinemes (CEC), que tenia com a principal objectiu fiscalitzar el funcionament econòmic de les sales. Per la seva banda, el 26 de juliol de 1936 la Generalitat creà la Comissaria d'Espectacles de Catalunya —que va ser presidida per Josep Carner i Ribalta—, a la qual van quedar adscrits els incipients serveis de cinema dependents de la Generalitat.²¹ A partir d'aquest moment quedava oberta la lluita entre els anarquistes i la Generalitat pel control de l'activitat cinematogràfica al Principat: l'enfrontament que es va produir a Catalunya durant la guerra dins del bàndol republicà entre la CNT-FAI i el POUM, d'una banda, i el PSUC i la Generalitat, de l'altra, tingué repercussió en el cinema, erigit ja aleshores en una poderosa arma de propaganda política.²²

Les desavinences cada vegada més evidents entre la Generalitat i el món anarquista sobre com calia organitzar l'activitat cinematogràfica a Catalunya van arribar finalment a un punt de no retorn, atès que les dues posicions semblaven irreconciliables. El dia 1 d'agost de 1936 el CEC va aprovar uns estatuts que havien de regir la socialització dels cinemes. En un principi, la Generalitat, a través de la Comissaria d'Espectacles de Catalunya, havia pres la decisió de salvaguardar les atribucions que li corresponien en matèria cinematogràfica, com ara la fixació de la tarifa de lloguer dels locals i també la facultat d'intervenir en tot allò que podia afectar les altres branques de la indústria cinematogràfica, com la distribució i la producció. Tanmateix, diferents informes elaborats pel govern català advertien que els anarquistes controlaven els estudis cinematogràfics i, de fet, tota la indústria de l'espectacle.²³

20 CRUSELLS, Magí, i CAPARRÓS, Josep Maria. eds. 2010. *Cinema en temps de guerra, exili i repressió, 1936-1975*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Memorial Democràtic, pàg. 17.

21 CARNER I RIBALTA, Josep. 1972. *De Balaguer a Nova York passant per Moscou i Prats de Molló: Memòries*. París: Edicions Catalanes de París, pàgs. 164-170. RIAMBAU, Esteve (2018). *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona: L'Avenç, pàg. 112.

22 CRUSELLS, Magí. 2000. *La Guerra Civil Espanyola: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, pàgs. 55-83; SÁNCHEZ, Vicente. 2006. *Cine y Guerra Civil Española: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, pàgs. 39-111.

23 CARNER I RIBALTA, Josep. 1972. *Op. cit.*, pàgs. 170-174; RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 126-138.

Davant d'aquesta situació, la Generalitat inicià un progressiu procés de control del sector cinematogràfic, cosa que va provocar la reacció dels anarquistes, que consideraven que l'actitud del govern representava una agressió contra els seus interessos. Una de les qüestions més polèmiques plantejades pel CEC era el monopoli que pretenia exercir sobre l'exhibició de pel·lícules. En aquest sentit, hem de recordar que la projecció dels noticiaris i documentals de Laya Films —això és, els materials oficials de la Generalitat— va haver de limitar-se al començament a poblacions com Sabadell, Cervera o Sallent, on el control anarquista no era tan ferri, atès que no es podien exhibir a Barcelona, on les sales estaven regides pels anarquistes. Aquesta situació no canvià fins als Fets de Maig del 1937, moment a partir del qual els comunistes i el govern de la Generalitat van aconseguir el control absolut de les sales i, per tant, les produccions de Laya Films van poder ser exhibides sense dificultats a la capital catalana.²⁴

Els primers dies del conflicte ja es va mobilitzar tota la indústria del sector cinematogràfic. El Sindicat Únic d'Espectacles Públics, controlat per la CNT-FAI i que posteriorment es transformà en el Sindicat de la Indústria de l'Espectacle (SIE), fou un dels més actius a la zona republicana, ja que produí diversos curtmetratges de propaganda anarquista.²⁵ Sens dubte, un dels més emblemàtics va ser *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936), dirigit pel periodista Mateo Santos i que està considerat el primer documental rodat durant la guerra.²⁶

Si volem entendre les vicissituds que van envoltar la creació de Laya Films, hem de tenir molt present aquest escenari general, és a dir, que l'enfrontament desfermat en el bàndol republicà durant la Guerra Civil entre anarquistes i comunistes es va traslladar a àmbits molt diferents, entre els quals hi ha el cine-

24 Cal recordar que a finals de 1937 es creà la distribuïdora Catalònia Films, que s'encarregà de distribuir les pel·lícules de Laya Films i algunes produccions enviades pel govern de la República. Al capdavant de Catalònia Films hi havia Joaquim Salarich. Vegeu RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàg. 189-195. Laya Films no va fer cap pel·lícula de ficció, però sí que va distribuir fins a mitjan 1937 algunes cintes de temàtica socialista, com *La pàtria et crida* (1935), *Els marins de Cronstadt* (1936), *Les tres amigues* (1936) o *El circ* (1936). Així mateix, també distribuí llargmetratges i curtmetratges procedents de la Unió Soviètica, que doblava o subtitulava al castellà i, en alguns casos, al català: *Salud España* (1936), *Estamos con vosotros* (1936) o *Madrid en llamas* (1937). A partir del segon semestre del 1937 van ser els comunistes —a través de la seva productora, Film Popular— els que es van fer càrrec de la distribució de pel·lícules soviètiques, com ara *La revuelta de los pescadores* (1934), *Campesinos* (1935), *El diputado del Báltico* (1936) o *El carnet del partido* (1936). *Ibidem*, pàgs. 100-105.

25 CRUSELLS, Magí, i CAPARRÓS, Josep Maria. eds. 2010. *Op. cit.*, pàg. 29.

26 RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 9-13. Al voltant de l'activitat periodística i cinematogràfica de Mateo Santos durant la Segon República, vegeu PEDRET, Gerard (2008). «Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936)», *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 11, pàgs. 168-182.

ma. Durant el conflicte, el cinema a Catalunya va passar per dues etapes clarament diferenciades, separades pels Fets de Maig de 1937: des de l'inici de la guerra i fins a la primavera de 1937 els anarquistes van tenir l'hegemonia cinematogràfica a Catalunya; després dels Fets de Maig, que van provocar l'expulsió dels anarquistes de les institucions republicanes, la situació va fer un tomb radical, ja que a partir d'aquell moment el control dels canals de producció i de distribució de pel·lícules va ser dels sectors comunistes.²⁷

Aquest és el context general en què cal situar la creació de Laya Films el novembre de 1936. La iniciativa va correspondre al Comissariat de Propaganda, que amb la posada en marxa de la seva secció de cinema pretenia contrarestar l'ascendent anarquista en el sector cinematogràfic.²⁸ Un predomini que s'havia fet molt evident arran del decomís per part del Sindicat Únic d'Espectacles Públics dels estudis Trilla i Orphea de Montjuïc, de les productores de cinema, dels canals de distribució i de les sales d'exhibició. Tot plegat es va traduir en el control absolut de l'aparell cinematogràfic per part dels anarquistes.²⁹ En definitiva, la política cinematogràfica dels anarquistes durant la República —i també en molts moments al llarg de la guerra— havia provocat un evident desgavell en el sector, que ara la Generalitat pretenia revertir amb la creació d'una productora pròpia per produir noticiaris i documentals, Laya Films, que al desembre ja va enllestir les seves primeres produccions. El propòsit que havia inspirat la seva creació era molt clar, com es podia llegir a la capçalera dels documents oficials de Laya Films: «El cinema al servei del poble per a la cultura i la llibertat». El nou organisme estava adscrit al Comissariat de Propaganda, amb el qual va compartir edifici.³⁰

L'EQUIP DE LAYA FILMS

Una de les principals virtuts de Laya Films fou la gran diversitat ideològica i política del seu equip humà. Per poder treballar a la productora cinematogrà-

27 RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 13-14.

28 BATALLA, Ramon. 2016. *Jaume Miravittles i Navarra: Els anys de joventut (1906-1939)*. Figueres / Girona: Ajuntament de Figueres / Diputació de Girona, pàgs. 319-320; BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàg. 31.

29 RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 14-19.

30 Recordem que la seu del Comissariat de Propaganda era al número 442 bis de l'avinguda 14 d'abril (avui avinguda de la Diagonal). Laya Films tenia les oficines i les sales de projecció a la quarta planta. L'arxiu de pel·lícules estava situat en un altre edifici, al número 34 de l'avinguda del Doctor Andreu, en una finca al peu del Tibidabo.

fica el requisit fonamental era tenir una alta capacitat tècnica i professional. Com succeïa també al Comissariat, el fet de posseir un carnet de qualsevol partit o sindicat quedava relegat a un segon terme.

La nòmina de treballadors fixos de Laya Films no era gaire extensa, atès que no anava més enllà d'una quinzena de persones.³¹ El comissari de propaganda, Jaume Miravittles, va posar al capdavant de la direcció de Laya Films un home de la seva confiança, el pintor i escenògraf Joan Castanyer, a qui havia conegut a París, durant l'exili al qual es van veure obligats tot dos arran de la dictadura de Primo de Rivera. Castanyer era amic de Picasso i havia treballat amb el director francès Jean Renoir.³²

Els operadors de càmera van ser Josep Maria Maristany, Sebastià Pareira, Manuel Berenguer, Joan Mariné, Jaume Agulló i Ramon Biadiu (que, a més, fou director de documentals i de fotografia, realitzador i guionista). Els muntadors eren Joan Serra (cap de muntatge), Antonio Cánovas, Antonio Graciani —més tard s'hi incorporà el seu fill, anomenat igual— i l'ajudant Conchita Martínez. Ramon Martori era l'actor de doblatge que posava la veu a les locucions, excepte en alguns casos, com el documental sobre la mort de Durruti i la pel·lícula *Catalunya màrtir / Le martyre de la Catalogne*, totes dues amb la veu de Miravittles. Completaven l'equip l'antic cap tècnic de so dels estudis Orphea, l'enginyer francès René Renault —que va ser l'encarregat d'organitzar i dirigir el departament de registre i projecció de Laya Films—, i el xofer, Àngel Planas. Romà Jubert, per la seva banda, va ser el coordinador general del departament de distribució de Laya Films (Catalònia Films).

No ens podem oblidar d'altres noms, com ara el de Fèlix Marquet, responsable de fotografia a *Un dia de guerra al front d'Aragó* (1936), responsabilitat que va compartir amb els operadors de càmera suïssos Adrien i Robert Porchet. Per la seva part, Antoni Santigosa va ser ajudant de direcció al documental *Els tapers de la costa* (1937). Finalment, hem de fer esment dels responsables de la música de Laya Films: Joan Gaig i Franz Bernard.

Una de les característiques de l'equip era la seva polivalència, obligada en part per les circumstàncies especials derivades de la guerra. En aquest sentit, el testimoni de Biadiu és molt revelador: «Sempre anava amb la càmera a la mà, disposat per al reportatge d'urgència, perquè hi havia moments que en el Co-

31 BOQUERA, Esther. 2022. *Op. cit.*, pàg. 187; RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 174-185, on es recull una breu semblança biogràfica dels treballadors de la productora.

32 Vegeu una semblança biogràfica de Castanyer a RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 150-174.

missariat tots eren fora i jo estava ocupat en els documentals, i no quedava més remei que agafar la càmera i sortir a filmar un bombardeig o el que calgués».³³ Un d'aquests reportatges d'urgència portà Biadiu a enregistrar els estralls que havia provocat el bombardeig franquista sobre la fàbrica de material aeronàutic Elizalde de Barcelona el 13 de febrer de 1937.

D'altra banda, l'equip de Laya Films estava acostumat a treballar amb recursos migrats —el seu pressupost estava adscrit al del Comissariat de Propaganda—, fet que va obligar els seus treballadors a aprofitar-los al màxim, especialment els metres de pel·lícula verge, la qual va escassejar en molts moments al llarg de la guerra.³⁴ Els recursos dels quals va disposar Laya Films es podien reduir a mitja dotzena de càmeres —equipades amb una escassa col·lecció d'òptiques—, dos aparells per enregistrar el so, dues sales de muntatge, una de projecció i un nombre limitat de bobines de pel·lícula verge, raó per la qual els rodatges sempre es feien pensant en el muntatge final, per no malbaratar ni un metre de pel·lícula.³⁵ La manca de recursos era tan evident que molts dels responsables estrangers que passaven per les oficines del Comissariat de Propaganda —on havien d'acudir per demanar els permisos oficials per poder rodar a Catalunya— deixaven a les oficines de la productora llaunes de pel·lícula. El cineasta soviètic Roman Karmen, fins i tot, quan va marxar a l'URSS el juny del 1937 va regalar la seva càmera a Laya Films.³⁶ Malgrat tots aquests inconvenients, però, la qualitat tècnica dels documentals i noticiaris de Laya Films és molt notable i, certament, superior a la dels materials produïts pels anarquistes, més deficients tècnicament.

LES PRODUCCIONS DE LAYA FILMS

La secció de cinema del Comissariat pretenia abraçar tres fronts. El primer estava relacionat amb l'objectiu de cobrir el curs de la guerra, propòsit que s'aconseguí gràcies als noticiaris cinematogràfics, entre els quals podem destacar *Un dia de guerra al front d'Aragó* (1936), *La toma de Belchite* (1937) o *Jornadas de victoria. Teruel* (1937). El segon front volia presentar a les demo-

³³ Testimoni recollit a *Ibidem*, pàg. 175.

³⁴ *Ibidem*, pàgs. 140-142.

³⁵ *Ibidem*, pàgs. 185-189.

³⁶ Es tractava de l'últim model de la càmera Eyemo, amb tres objectius Cook. Tres setmanes abans de l'acabament de la Guerra Civil Manuel Berenguer va tornar la càmera al consolat soviètic. *Ibidem*, pàg. 187.

cràcies occidentals la situació en què es trobava Catalunya com a conseqüència de la guerra i l'amenaça feixista. Per aconseguir aquest objectiu, Laya Films feia versions en anglès, francès i castellà dels seus noticiaris i documentals, per difondre'ls fora de Catalunya. Aquesta voluntat d'explicar a l'exterior la situació bèl·lica va propiciar que Laya Films esdevingués en exclusiva la subministradora de notícies per als informatius nord-americans, com *Metrotone (News of the Day)* o *Paramount International News*, i britànics, com *Pathé Gazette* i *Gaumont British News*. L'objectiu propagandístic estratègic era convèncer les democràcies occidentals per tal que trenquessin la vergonyosa política de no-intervenció en el conflicte espanyol. És des d'aquest punt de vista que cal entendre la realització del més emblemàtic de tots els materials produïts per Laya Films i el que més impacte va tenir a l'estranger, *Catalunya màrtir / La martyre de la Catalogne* (1938), del qual s'ha conservat una còpia en francès. Es tracta d'un documental de vint-i-cinc minuts de durada on es mostren amb cruïda els efectes que van tenir els bombardejos de l'aviació franquista de l'any 1938 sobre diverses localitats catalanes. La pel·lícula volia ser una crida per demanar ajuda internacional, raó per la qual se'n van fer diversos projeccions en ciutats franceses i belgues. El guió i la locució van ser a càrrec de Miravittles. Atès que aquesta versió anava dirigida al públic de parla francesa, es remarcava el fet que darrere de Franco hi havia l'aviació de l'Alemanya nazi i de la Itàlia feixista. I, com s'anticipava de forma premonitòria en el documental, les següents ciutats bombardejades pels nazis podrien ser París i Londres.

Amb aquest mateix objectiu —forçar la intervenció de les democràcies occidentals en la guerra en defensa de la República— es van rodar dos documentals, avui malauradament perduts, sobre els bombardejos aeris patits per Catalunya l'any 1938: *Bombardeig de Lleida* i *Bombardeig a Tarragona i Falset*. El primer es va enviar a Anthony Eden, ministre d'Afers Exteriors britànic entre 1935 i 1938 i un dels alts càrrecs de la Societat de Nacions, que va retornar la pel·lícula sense ni tan sols haver obert el paquet. Pel que fa a *Bombardeig a Tarragona i Falset*, val a dir que l'edició corresponent al dia 7 d'agost de 1938 de *La Vanguardia* en publicava una crònica, titulada molt gràficament «Falset, la Guernica catalana, en la pantalla», en la qual podem llegir:

En el Noticiero Nacional «España al día», número 73, que «Laya Films» presentará mañana en los locales Atlantic, Publi, Actualidades y Savoy, además de las acostumbradas noticias de actualidad figuran los primeros fotogramas obtenidos con motivo de los criminales bombardeos efectuados recientemente por la aviación italoalemana sobre las poblaciones civiles de Reus y Falset.

El film obtenido en esta última ciudad, breves horas después del terrible bombardeo sufrido, reproduce los efectos de los repetidos ataques aéreos que, al destruirla totalmente, la han hecho entrar en la lista de las ciudades mártires.³⁷

En el capítol de la projecció internacional, Laya Films fou també un bon instrument per acollir cineastes d'arreu del món, així com per potenciar relacions amb cercles cinematogràfics internacionals. És en aquest context que hem de situar el suport tècnic i humà a André Malraux per rodar a Catalunya l'emblemàtica *L'Espoir. Sierra de Teruel* —produïda pel govern de la República Espanyola—, o a Henri Cartier Bresson, Joris Ivens, Roman Karmen, Boris Masasiev i els representants del Progressive Film Institute britànic o dels francesos Ciné-Liberté i Films Populaires.³⁸

I, finalment, el tercer front que pretenia cobrir Laya Films era el de la rereguarda, és a dir, fer evident que, malgrat la guerra, Catalunya continuava sent un país pròsper, que maldava per preservar el seu progrés, les seves tradicions i la seva cultura, que es veien amenaçades pel feixisme. Amb aquest objectiu es van produir una sèrie de documentals etnogràfics —bona part dels quals van ser realitzats per Ramon Biadiu— com *Delta de l'Ebre* (1937), *Ollaires de Breda* (1937), *El Priorat* (1937) o *Els tapers de la costa* (1937). Produccions com *L'enterrament de Durruti* (1936), *El president d'Euzkadi, hoste d'honor de Catalunya* (1937) o *Refugiados de guerra en Cataluña* (1938) s'inscriuen en aquesta mateixa línia d'intentar mostrar que la vida a la rereguarda seguia el seu curs.

L'actuació més destacada de Laya Films va ser la creació d'un noticiari setmanal que va tenir tres etapes diferenciades, *Noticario Laya Films / Noticiari Laya Films*, segons si es tractava de la versió castellana o catalana, produït per Laya Films entre el desembre del 1936 i el març del 1937; *España al día / Espanya al dia*, també en doble versió castellana o catalana, produït per Laya Films i Film Popular —productora dependent del Partit Comunista d'Espanya— entre el març i el juny del 1937; i, finalment, *Espanya al dia*, producció

37 «Falset, la Guernica catalana, en la pantalla». *La Vanguardia* (07/08/1938), pàg. 6.

38 Vegeu algunes notícies relatives a la filmació a Catalunya de *L'Espoir. Sierra de Teruel*, a MIRAVITLLES, Jaume (1981). *Més gent que he conegut*. Barcelona: Destino, pàgs. 166-167 i 176-177. Arran de diverses dificultats motivades per la situació bèl·lica a Espanya, Malraux es va veure obligat a marxar a França per poder acabar la pel·lícula, que va estar enllestida el juliol de 1939. Quan la primera còpia del film va estar en disposició de ser estrenada, la Guerra Civil ja s'havia acabat i, per tant, l'objectiu perseguit per *L'Espoir* d'implicar les democràcies occidentals en la defensa de la República Espanyola ja no tenia cap mena de sentit. RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 228-244.

pròpia de Laya Films fins al gener del 1939.³⁹ D'aquesta aliança entre el govern de la Generalitat i els comunistes, nascuda amb l'objectiu d'acabar amb el predomini anarquista en el sector cinematogràfic, naixerà Laya Films Popular —que actuarà durant bona part de la guerra—, productora on es compartiran notícies entre la Generalitat i el món comunista.

Al llarg de la seva trajectòria, Laya Films va produir més d'un centenar de números del noticiari setmanal *Espanya al dia* i una trentena de documentals monogràfics.⁴⁰ És una bona mostra del seu dinamisme el fet que, per exemple, la primavera de 1938 tenia en el seu arxiu noranta mil metres de pel·lícula i cent trenta còpies per a la seva distribució, gràcies a les delegacions que el Comissariat tenia a París, Estocolm, Brussel·les, els Estats Units i la major part dels països hispanoamericans. Certament, en un país en guerra i tensionat per la revolució, la regularitat i la qualitat de les produccions de Laya Films resulta molt remarcable i demostra l'òptim nivell organitzatiu i la innegable competència del seu equip humà. No sembla exagerat afirmar, doncs, que la Catalunya republicana va dotar-se amb Laya Films d'una eina comparable amb el que van ser l'Institut Luce a Itàlia, Pathé-Éclair a França o Fox-Movietone al món anglosaxó.

EL FINAL DE LA GUERRA I LES PERIPÈCIES DEL FONS DE LAYA FILMS

Coincidint amb la conclusió del conflicte bèl·lic, les autoritats franquistes van posar en marxa el seu aparell repressor, que, lògicament, també va actuar contra el Comissariat de Propaganda i Laya Films.⁴¹ Aquest organisme havia començat a prendre forma el gener de 1938, quan Franco va nomenar Ramón Serrano Suñer ministre de l'Interior, amb àmplies competències en matèria de propaganda. Poques setmanes després, l'1 d'abril, es va crear el Departament Nacional de Cinematografia —sota la direcció de Manuel Augusto García

39 RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 206-208; CRUSELLS, Magí, i CAPARRÓS, Josep Maria. eds. 2010. *Op. cit.*, pàg. 24. D'*Espanya al dia* es van fer versions en francès (*Nouvelles d'Espagne*) i en anglès (*News of Spain*).

40 RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàg. 195. Cadascun d'aquests noticiaris incloïa entre nou i onze notícies. En conseqüència, estaríem parlant de l'extraordinària xifra de nou-centes o mil informacions donades per Laya Films durant tota la guerra. Cada mes se'n feia un resum, en anglès i francès, que s'enviava a Europa i Amèrica. En relació amb els documentals fets per Laya Films, vegeu *Ibidem*, pàgs. 208-224.

41 CRUSELLS, Magí, i CAPARRÓS, Josep Maria. eds. 2010. *Op. cit.*, pàgs. 53-62.

Viñolas—, dependent de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de l'Interior. Entre les principals tasques que havia de desenvolupar l'ens destacaven la confiscació dels centres oficials de cinematografia del govern republicà i de la Generalitat i l'ocupació de les sales d'espectacles cinematogràfics i dels dipòsits de les companyies distribuïdores de pel·lícules. En un informe emès per les autoritats franquistes a Burgos el 21 de gener de 1939, *Informe de la ocupación cinematográfica de la ciudad de Barcelona por el Departamento de Cinematografía*, molts pocs dies abans, per tant, de l'entrada de les tropes victorioses a Barcelona, es tornava a recordar quina havia de ser l'actuació del Departamento en relació amb el cinema que s'havia fet durant el conflicte a l'Espanya republicana:

Ilmo. Sr: El Departamento de Cinematografía se propone, con la conformidad de V. I. realizar el siguiente plan de ocupación y puesta en marcha de todos los centros cinematográficos de Barcelona. Tendrá como fines principales:

1º.- La incautación de los centros oficiales de cinematografía del Gobierno rojo y de la Generalidad de Cataluña, así como la de los organismos políticos y sindicales de cinematografía, con aprovechamiento de su documentación y material.

2º.- La ocupación temporal de las salas de espectáculos cinematográficos y de los depósitos de las compañías distribuïdores de películas para ofrecer sesiones gratuitas de propaganda durante diez días en cien cinematógrafos de Barcelona simultáneamente.⁴²

Pel que fa als treballadors de Laya Films, cal assenyalar que la major part van fugir a França. Molts, però, van tornar posteriorment a l'Espanya franquista, on es van incorporar al cinema comercial i van poder continuant treballant com a tècnics. Un cas diferent va ser el de Joan Castanyer, que va decidir marxar a l'exili i establir-se a França. Hem de recordar que Castanyer estava establert a París d'ençà dels anys vint i que, cridat per Miravittles, va decidir venir a Barcelona per contribuir a la posada en marxa de Laya Films. Quan es va acabar la guerra, va decidir tornar a França i reprendre la seva vida al país veí.

Un altre cas singular és el del muntador Antonio Cánovas, que es va acabar posant al servei de les autoritats franquistes quan van entrar a Barcelona. I, com apunta Riambau, és molt probable que fos ell la persona que va classi-

42 L'informe es reproduïx a TRANCHE, Rafael R., i SÁNCHEZ, Vicente. 2011. *El pasado es el destino: Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, pàgs. 476-477. Al voltant del Departamento Nacional de Cinematografía, vegeu *Ibidem*, pàgs. 89-122, i RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 245-251.

ficar i inventariar tot el material de Laya Films que va ser confiscat per les noves autoritats i es va enviar a Madrid per ser utilitzat per represaliar molts republicans.⁴³ El material que va arribar a Madrid estava desendreçat, segurament arran de la intervenció de Cánovas, que va reordenar les notícies per blocs temàtics, i no per noticiaris. Com a conseqüència d'aquesta reorganització, ara no sabem exactament quins van ser els materials produïts per Laya Films i només podem reconstruir un mosaic incomplet.

Després de passar pels magatzems de diversos laboratoris de Madrid, com el Cinematiraje Riera —que l'agost de 1945 va patir un incendi en el qual presumiblement es va perdre una bona part del material confiscat—, el fons de Laya Films va quedar dipositat a Madrid i, amb posterioritat, va passar a formar part de la Filmoteca Nacional Española, creada el 1953. Aquests materials no van ser reclamats per la Generalitat fins al 1983, coincidint amb la constitució de la Filmoteca de Catalunya. Es va iniciar a partir d'aleshores un llarg i difícil procés per demanar la tornada d'aquest fons a Catalunya.⁴⁴ L'any 1987 es van lliurar les primeres sis còpies de material de Laya Films a la Generalitat, que va continuar reclamant la devolució total com a titular legítim del fons. Finalment, el juliol de 2002 es va arribar a un acord entre les dues administracions, l'estatal i l'autonòmica, perquè ambdues tinguessin una còpia del fons de Laya Films que havia sobreviscut després d'una vida tan atzarosa.⁴⁵ Des d'aleshores, el material que es va poder rescatar (es calcula que només una tercera part de tot el que va produir Laya Films) es conserva a la Filmoteca de Catalunya, que d'ençà del 2012 compta amb una sala anomenada Laya Films en homenatge a la productora catalana.

43 RIAMBAU, Esteve. 2018. *Op. cit.*, pàgs. 197-204.

44 *Ibidem*, pàgs. 255-258.

45 A hores d'ara encara no podem saber amb certesa quina va ser la producció final de Laya Films. Esteve Riambau n'ha resseguit el rastre i ha arribat a la conclusió que són tan evidents les incerteses i les contradiccions derivades de la mateixa naturalesa de l'empresa —una productora de la Generalitat—, del context històric i de la conservació dels materials (subjectes al deteriorament físic i a la persecució política dels vencedors), que es fa molt difícil establir amb exactitud quin va ser el corpus original de Laya Films. *Ibidem*, pàgs. 195-206.

Una guerra de cinema: el discurs polític del feixisme italià sobre la Guerra Civil Espanyola en la producció audiovisual de l'Istituto Luce (1936-1939)

Paola Lo Cascio
Alberto Pellegrini
Joan Villarroya i Font

Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ

Si bé és cert que aquell espectacle futurista i meravellós que havia començat la nit del 28 de desembre de 1895 —quan els germans Lumière havien projectat per primera vegada per a un públic de pagament les ja cèlebres i breus seqüències *Arribada d'un tren a l'estació de la Ciutat*— durant uns quants anys havia estat un privilegi per a pocs, és cert també que la veritable revolució representada pel primer conflicte mundial en termes de modernització i construcció de societats de massa havia afectat, i molt, també la mateixa concepció, difusió i utilització d'aquella formidable innovació. En part perquè s'havia popularitzat a un ritme de vertigen i s'havia transformat en un entreteniment barat i accessible; i en part també perquè ara, després de les paraules, s'obria un nou i potser més poderós mètode de creació de significat i, en el fons, de control, en el moment en què les imatges —unides al so i a la locució— proporcionaven una representació de la realitat fàcilment identificable en la categoria d'«allò veritable», capaç, a més, d'arribar als sectors de població encara no alfabetitzats.

Per això, ja als anys del conflicte mundial, la producció i/o el control dels continguts audiovisuals havia estat una prioritat política important de tots els governs, amb l'objectiu de mobilitzar les opinions públiques.¹ Continuarà

¹ Sobre aquest tema, vegeu RENZI, Renzo, FARINELLI, Gian Luca, i MAZZANTI, Nicola. 1993. *Il cinematografo al campo: L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*. Ancona: Transeuropa; CLARK, Toby. 1997. *Art and propaganda in the twentieth century: The political image in the age of mass culture*. Nova

sent així també en la postguerra, però seria especialment important en el cas dels països que es van aventurar en el camí de la construcció de sistemes totalitaris, una de les característiques fonamentals dels quals, evidentment, era la mobilització de la ciutadania.²

Com es veurà, en el cas italià va ser així des dels primers passos del règim mussolinià: la creació de l'Istituto Luce el 1925, pocs mesos després que es promulgessin les *lleis feixistíssimes* que van començar el feixisme italià pròpiament dit,³ així ho reflecteix.⁴ I la importància que aquest va continuar tenint fins als darrers dies de la dictadura ho continua demostrant. Les imatges del Luce acompanyaren el feixisme en totes les fases i en totes les accions, amb la funció de codificar el discurs del règim tenint en compte tots i cadascun dels aspectes de la realitat i, alhora, de representar les seves virtuts davant la població per construir, establir i publicitar el consens que el va envoltar.

Les càmeres del Luce van ser també una peça decisiva en el conjunt del dispositiu d'homes i mitjans que el règim de Mussolini va dedicar a la seva aventura espanyola a la segona meitat dels anys trenta. Es podria dir que van acabar produint i difonent probablement la lectura oficial més ambiciosa i sobretot més penetrant (en termes de difusió) que va fer el feixisme d'aquell

York: Harry N. Abrams; DEBAUCHE, Leslie Midkiff. 1997. *Reel patriotism: The movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press; VÉRAY, Laurent. 2010. «1914-1918, the first media war of the twentieth century: The example of French newsreels». *Film History: An International Journal*, 22(4), pàgs. 408-425; BUITENHUIS, Peter. 2011. *The great war of words: British, American and Canadian propaganda and fiction, 1914-1933*. Vancouver: UBC Press; MESSINGER, Gary S. 2011. *The battle for the mind: War and peace in the era of mass communication*. Amherst: University of Massachusetts Press; MOULD, David H. 2014. *American Newsfilm 1914-1919: The underexposed war*. Londres: Routledge Library Editions The First World War.

2 SCHULTE-SASSE, Linda. 1996. *Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in nazi cinema*. Durham: Duke University Press; CHAPMAN, James. 2000. «The power of propaganda». *Journal of Contemporary History*, 35(4), pàgs. 679-688; KENEZ, Peter. 2009. *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press; RENTSCHLER, Eric. 2018. *The Ministry of Illusion: Nazi cinema and its afterlife*. Cambridge (MA): Harvard University Press; KENEZ, Peter. 2019. *Cinema and soviet society: From the Revolution to the death of Stalin*. Londres: IB Tauris & Co. Ltd.

3 Les anomenades *lleis feixistíssimes* van ser un conjunt de normes jurídiques que, entre 1925 i 1926, van modificar en un sentit autoritari la jurisdicció italiana, obrint així el camí a la consolidació de la dictadura. Vegeu GENTILE, Emilio. 2022. *Storia del fascismo*. Bari / Roma: Laterza, pàgs. 531-536.

4 BRUNETTA, Gian Piero. 1976. *Miti, modelli e organizzazione del consenso nel cinema fascista*. Bologna: Consorzio Provinciale Pubblica Lettura; LAURA, Ernesto G. 2004. *Le stagioni dell'aquila: Storia dell'Istituto Luce*. Roma: Istituto Luce; CAVALLO, Pietro, GOGLIA, Luigi, i IACCIO, Pasquale. 2012. *Cinema a passo romano: Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*. Nàpols: Liguori; MANETTI, Daniela. 2012. «Un'arma poderosissima»: *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*. Milà: Franco Angeli; TARQUINI, Alessandra. 2020. *Storia della cultura fascista*. Bologna: Il Mulino; CANNISTRARO, Philip V. 2022. *La fabbrica del consenso: Fascismo e mass media*. Milà: Res Gestae.

conflicte.⁵ Aquesta contribució té com a objecte justament aquest aspecte: el discurs polític que el règim feixista va concebre i difondre sobre la Guerra Civil Espanyola i, especialment, sobre la seva participació al costat de les tropes franquistes a través de la producció cinematogràfica de l'Istituto Luce.

El tema sembla particularment interessant perquè permet explorar una dimensió de la participació feixista a Espanya que sovint ha quedat en segon terme: la ideològica.⁶ La historiografia tradicional sobre la intervenció feixista a Espanya ha posat al centre de l'anàlisi el vessant diplomàtic d'aquella decisió de Mussolini.⁷ Aquest enfocament, però, pot ser profitosament completat a través de l'anàlisi de la narrativa justificativa d'un compromís militar *a priori* desproporcionat si es jutja pels resultats esperats⁸ i que, per ser comprès del tot, requereix l'exploració de les motivacions ideològiques, i com aquestes es van presentar al seu moment a la població italiana. En aquest sentit, la lectura de la Guerra Civil Espanyola i del compromís del feixisme italià, per com aquest va ser justificat i substanciat des d'un punt de vista discursiu, sembla ajudar a aprofundir en el mateix estudi de les característiques i l'evolució del règim mussolinià en el moment potser més alt de la seva popularitat.

Per fer aquesta aproximació, després d'un petit apartat introductorí que aprofundeix les vicissituds que van marcar el naixement de l'ens cinematogràfic estatal, així com les seves principals dinàmiques de funcionament, es tindran en compte les dues modalitats principals mitjançant les quals el règim, a través de la seva producció cinematogràfica de no-ficció, va representar a les pantalles el que estava passant al sud dels Pirineus: 1) els reportatges inclosos als populars *cinegiornali*; 2) diversos documentals —que van aprofundir entorn d'aspectes globals o específics de la guerra— rodats i editats al llarg dels tres anys en què va durar la contesa militar i just després de la victòria franquista.

5 Vegeu un estudi detallat de la presència cinematogràfica del feixisme italià a la guerra d'Espanya, que inclou també una reconstrucció dels aspectes institucionals i tècnics, un exhaustiu examen de tots els materials audiovisuals produïts, així com una anàlisi puntual dels continguts fílmics i discursius, a ARONICA, Daniela. 2014. *La mirada fascista sobre la Guerra Civil Española: noticiarios y documentales italianos entre historia y propaganda (1936-1943)*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

6 En els últims anys hi ha hagut un acostament de la historiografia espanyola a la temàtica des de diferents vessants: RODRIGO, Javier. 2016. *La guerra fascista: Italia en la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza; MUÑOZ SORO, Javier. 2022. *Morir lejos de casa: Las cartas de los soldados italianos en la Guerra Civil Española*. Madrid: Marcial Pons Historia.

7 COVERDALE, John F. 1977. *I fascisti italiani alla guerra di Spagna*. Roma: Laterza; HEIBERG, Morten. 2003. *Emperadores del Mediterráneo: Franco, Mussolini y la Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica.

8 Tot i la polèmica al voltant d'una possible «cessió» de l'illa de Mallorca a Itàlia com a contrapartida pel compromís militar, la historiografia ha remarcat que la documentació no sosté aquesta hipòtesi com a real.

Els primers ajudaran a comprendre la manera com progressivament els esdeveniments espanyols es van inserir en l'agenda informativa definida i difosa pel règim entre els anys 1936 i 1939. Els segons, en canvi, poden contribuir a definir quins van ser els aspectes d'aquella experiència que el feixisme va considerar més importants per als seus objectius i les seves exigències polítiques últimes. Finalment, per raons tant d'espai com de coherència interna del paradigma d'anàlisi, s'ha decidit excloure d'aquesta investigació les obres de ficció, tot i que es van produir cinc llargmetratges sobre la guerra espanyola, el més famós dels quals és sens dubte *L'assedio dell'Alcazar*, d'Arturo Genina.⁹

En síntesi, la idea és focalitzar les característiques de la *vulgata* que el feixisme va construir sobre la guerra en l'agenda informativa audiovisual per arribar a sectors de la població no necessàriament interessats en les qüestions públiques, i aprofundir en la lectura ideològica del conflicte que va fer, així com en el seu processament amb fins propagandístics, amb l'objectiu de mobilitzar l'opinió pública pel que fa a la guerra a Espanya.¹⁰

EL FEIXISME A LES PANTALLES: L'ISTITUTO LUCE I EL RÈGIM DE MUSSOLINI

L'Istituto Nazionale Luce va ser el resultat d'una iniciativa directa de Benito Mussolini,¹¹ cristal·litzada a través de la promulgació d'un decret llei el novembre de 1925.¹² Resulta particularment interessant notar que es tractava d'un organisme definit per la llei com un «Ens moral de dret públic». En realitat representava l'evolució de l'antiga Societ  Anonima LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), nascuda el 1924 d'una idea del mateix Mussolini, de Paulucci di Calboli i De Feo, i alhora evolució del precedent Sindicat d'Instrucció Cinematogr fica. En aquest sentit i si es repassen les dates, es pot dir que la centralització i oficialització dels serveis audiovisuals es concret  al ma-

9 La pel l cula es va distribuir a Espanya amb el t toll *Sin novedad en el Alcázar*. ARONICA, Daniela. 2001. «L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar: relato breve de una (auto) censura con notas para una restauración filológicamente correcta». *Cuadernos de la Academia*, 9, 2001, p gs. 195-206.

10 PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. 1990. «La propaganda cinematogr fica italiana y la Guerra Civil Española». A: Fernando GARCÍA SANZ (ed.). *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo: I Coloquio Hispano-Italiano de Historiografía Contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; ARONICA, Daniela. 2014. *Op. cit.*

11 ARGENTIERI, Mino. 2003. *L'occhio del regime*. Roma: Bulzoni; LAURA, Ernesto G. 2004. *Op. cit.*

12 Regio Decreto Legge n. 1985 del 5 de novembre de 1925. Gazzetta Ufficiale (GU), any 1925, vol. IX, pàgs. 8982-8988.

teix temps que la consolidació del règim, demostrant la importància que el mateix dictador atorgava a les funcions que l'Istituto Luce estava cridat a exercir. De fet, ja abans de la promulgació del decret llei, a l'estiu del 1925 una ordre de la presidència del govern havia impulsat tots els ministeris potencialment productors i vehiculadors de propaganda (Pública Instrucció, Economia Nacional, Colònies i Interiors) a utilitzar solament i exclusivament el material i les estructures tècniques del Luce per a les seves finalitats educatives i de propaganda.

Justament, les característiques jurídiques associades al nou ens (moral i de dret públic) el convertien en l'instrument privilegiat d'aquella estratègia de propaganda i alhora d'educació (les dues funcions eren indestriables per a la dictadura de Mussolini), que es considerava consubstancial i definitòria del mateix règim. Amb dues peculiaritats importants.

En primer lloc, per la seva pròpia naturalesa de productor de material audiovisual, el treball de l'Istituto Luce estava orientat al conjunt de la població, sobretot a les classes populars, en un moment en què els índexs d'analfabetisme del país eren encara sensiblement alts.¹³

I, en segon lloc, el fet d'apostar fort per l'audiovisual significava donar prioritat a un element nítidament modern, en línia amb aquella voluntat de configurar-se com a avantguarda que fou un dels elements fundacionals del feixisme italià. En altres paraules, el raonament al voltant del potencial propagandístic del Luce abraçava no només els continguts que s'havien de vehicular, sinó els mateixos mitjans utilitzats.

Hi ha pocs dubtes sobre les finalitats polítiques que van motivar la creació del nou ens. El mateix decret, en el seu primer article, establí que el nou òrgan es conformava com l'ens cinematogràfic tècnic de tots i cadascun dels organismes estatals per a la difusió «de la cultura popular i de la instrucció general per mitjà de les visions cinematogràfiques, comercialitzades en les més baixes condicions possibles de venda possible, i distribuïdes a fi de beneficència i propaganda nacional i patriòtica».¹⁴

Des d'un punt de vista pràctic, el Luce sorgia d'un conveni signat l'octubre del 1925 per diferents entitats i l'Estat. Aquestes entitats eren classificades pel tipus de contribució que hi aportarien: el Comissariat General de l'Emigració, la Caixa Nacional per a les Assegurances Socials, la Caixa Nacional d'Assegurances per a Accidents Laborals, l'Institut Nacional d'Assegurances,

13 El 1921 els analfabets eren aproximadament el 35% de la població; el 1936, el 20%. GENOVESI, Giovanni. 2010. *Storia della scuola in Italia dal Settecento a oggi*. Roma: Laterza.

14 Regio Decreto Legge n. 1985. *Op. cit.*, article 1.

l'Obra Nacional dels Combatents, la societat anònima Le Assicurazioni d'Italia, l'Opera Nazionale del Dopolavoro, la Società Dante Alighieri, eren tipificades com a fundadores de categoria A, ja que havien aportat més de tres-centes mil lires; les altres també eren fundadores, però de categoria B, ja que havien aportat menys.¹⁵

Tot i això, el fet que hi hagués més organismes involucrats no significava que tinguessin algun tipus de possibilitat d'influència sobre les decisions relatives al Luce: l'article 17 del mateix decret establí que l'Istituto estaria «sota el control i l'autoritat del Ministeri d'Afers Exteriors» (la cartera del qual, en aquell moment, estava en mans del mateix Mussolini) fins i tot per a l'aprovació de reglamentació general i tècnica. I l'estatut del nou organisme remarcava la concepció fortament centralitzada en preveure per al president del govern el poder especial d'anul·lar qualsevol decisió presa pel consell d'administració, així com l'entrada de noves entitats o organismes com a membres de l'Istituto.

Amb aquestes premisses són evidents dos elements fortament entrelaçats entre si. En primer lloc, la importància atorgada pel mateix règim a la funció que podia desenvolupar un organisme de producció audiovisual com el Luce —albirada ja a la meitat dels anys vint— en línia, en aquest sentit, amb la consciència més moderna de la importància dels nous mitjans de comunicació que s'havien evidenciat durant la Primera Guerra Mundial.¹⁶ I, en segon lloc, justament per això, aquesta funció es concebia inserida plenament en les estructures estatals i sota el control del dictador. En altres paraules, en la pròpia manera de concebre el Luce i les seves dinàmiques de funcionament, es pot rastrejar totalment la concepció estatolàtrica del feixisme italià. Per aquestes raons, les fonts audiovisuals produïdes per l'institut cinematogràfic estatal al llarg del conflicte espanyol representen sens dubte una font de gran interès per a l'anàlisi del discurs públic que el règim va construir i vehicular al voltant del conflicte espanyol i la participació feixista en això.

En concret, s'han seleccionat per a aquesta investigació els materials disponibles a l'Archivio Storico Istituto Luce: un total de setanta-quatre reportatges de curta durada¹⁷ (des dels trenta segons als cinc minuts, aproximadament) inserits dins dels noticiaris que —obligatòriament— obrien les projeccions de les

15 Segons l'article 4 del decret esmentat, el capital inicial del Luce era de dos milions i mig de lires, constituït per diners en efectiu dipositats en comptes corrents als bancs, pels actius de tota mena i espècie, i per crèdits, mercaderies, maquinària i material tècnic.

16 COOK, Edward Tyas. 1920. *The press in war-time, with some account of the Official Press Bureau*. Londres: MacMillan and Co.; LASSWELL, Harold D. 1971. *Propaganda technique in World War I*. Cambridge (MA): MIT Press.

17 El total de les notícies relacionades amb Espanya entre l'estiu del 1936 i el final del 1939 és 167.

pel·lícules de ficció, i tretze migmetratges (d'entre deu i trenta minuts) d'aprofundiment sobre aspectes específics del conflicte i de la participació italiana en aquests.¹⁸ L'objectiu ha estat cobrir les dues tipologies de productes audiovisuals de l'Istituto Luce sobre la Guerra Civil Espanyola i, alhora, rastrear l'evolució del discurs audiovisual del feixisme sobre el conflicte al llarg dels anys considerats.

ELS *CINEGIORNALI*: DE CONFLICTE EXÒTIC A GUERRA ITALIANA

La manera de tractar la robusta presència de la guerra d'Espanya als *cinegiornali* de l'Istituto Luce, encara que amb matisos importants, segueix en certa manera les tendències observades en altres treballs en analitzar la premsa diària:¹⁹ d'una actitud de cautelosa precaució i distància es passa a una presència cada cop més marcada, a un acostament i, sobretot, a una participació més profunda. Aquest element planteja la idea del feixisme d'una estratègia comunicativa global i centralitzada respecte a la guerra i una atenció destacada dels mateixos arquitectes d'aquesta estratègia al seu vessant audiovisual: els reportatges dels noticiaris sobre Espanya compten amb directors importants com Arturo Gemmiti i Arnaldo Ricotti.

L'estrena informativa dels *cinegiornali* del Luce sobre la guerra d'Espanya va tenir lloc un mes després del començament de les hostilitats: el 19 d'agost de 1936 quatre reportatges diferents abordaven la situació espanyola.

El primer, titulat «Il raduno dei volontari del Governo insurrezionale di Burgos», donava compte de l'arribada de voluntaris falangistes llestos per enrolar-se a les tropes de Franco i de les hostilitats a la zona de Somosierra. És interessant notar que el llenguatge és encara totalment neutre: en referir-se a les forces en lluita s'utilitzen termes tan pulcrament periodístics com *insurgents* i *regulars*.²⁰

El segon i el tercer reportatges, amb el mateix títol d'«Alcuni episodi della guerra civile spagnola», donaven una visió panoràmica de la situació en diverses localitats: Barcelona, Rentería, Toledo, fins i tot Tànger. Possiblement es

¹⁸ El total de documentals produïts dels quals es té notícia és 22, encara que alguns segueixen sent il·localitzables.

¹⁹ LO CASCIO, Paola. 2013. *La guerra civile spagnola: Una storia del Novecento*. Roma: Carocci, pàgs. 210-225.

²⁰ Luce. B0938. «Spagna. Burgos. Il raduno dei volontari del Governo insurrezionale di Burgos», 19/08/1936 [noticiari].

tracti d'uns dels més densos en termes ideològics: no només en parlar de Barcelona se la retrata com un cúmul de ruïnes provocades per les torbes revolucionàries i s'expressa horror per la presència de dones armades, sinó que, a diferència dels altres reportatges, es parla ja de *nacionals* i de *rojos*, i s'explica de forma gairebé pedagògica que aquest darrer terme es refereix a les tropes lleials al govern de Madrid.²¹

Finalment, el quart reportatge, des de Marsella, donava compte de l'èxode de civils que fugien dels territoris republicans. Té una durada de menys d'un minut i —com suggereix el títol— a partir de la notícia de l'evacuació de ciutadans estrangers aprofundeix en els primers moments dramàtics de la guerra en territori republicà: el retrat que resulta de la narració i de les imatges té tints dantescos però, alhora, molt llunyans, gairebé exòtics.²²

En definitiva, el llançament informatiu de la guerra espanyola —que va tenir lloc un mes després de l'esclat del conflicte, quan els feixistes italians ja havien començat la seva estreta col·laboració amb els insurgents i un cop ja s'havia constituït el Comitè de No-Intervenció— juga amb registres i informacions diferents, que semblen respondre a dues exigències: d'una banda, explicar (i, evidentment, significar) els termes d'una contesa que en aquell moment encara és representada com a aliena; de l'altra, començar a introduir elements narratius que seran successivament útils per justificar la intervenció, com era les «vexacions de civils» en territori republicà o l'indistint desordre revolucionari de la zona lleial.

La guerra d'Espanya no torna a aparèixer amb força a les pantalles dels cinemes italians fins a l'octubre, per donar espai a l'epopeia toledana de l'alcàsser i a l'esperada caiguda de Madrid, que finalment mai no es va produir.²³ Cal destacar, en aquest quadre, que hi ha una atenció especial a l'exaltació de la figura de Franco com a cap militar, però també com a cap polític. En aquest sentit, l'aposta italiana pel general africanista —i la decisió de construir un personatge ben definit per al públic italià— és diàfana i primerenca. Si bé mai no s'arribaria a comparar (cosa impensable) amb la figura de Mussolini, queda clara la voluntat de proporcionar als espectadors elements d'identificació que els ajudin a acostar-se a la causa mitjançant un mecanisme de personalització.

21 *Luce*. B0939. «Alcuni episodi della guerra civile spagnola», 19/08/1936 [noticiari]; *Luce*. B0941. «Alcuni episodi della guerra civile spagnola», 19/08/1936 [noticiari].

22 *Luce*. B0941. «Francia. Marsiglia. Esodi dalla Spagna: fuggiaschi inglesi e statunitensi imbarcati su due navi da guerra diretti al porto di Marsiglia», 19/08/1936 [noticiari].

23 *Luce*. B0978. «Spagna. Toledo. L'entrata dei nazionalisti a Toledo», 21/10/1936 [noticiari]; *Luce*. B0987. «Spagna. Navalcarnero. L'avanzare delle truppe nazionali a sud di Madrid durante la guerra civile», 11/11/1936 [noticiari].

Tot i això, el primer punt d'inflexió de pes en la narrativa audiovisual feixista sobre la guerra es va produir a finals de 1936 i s'allargà durant el 1937, en correspondència amb la creixent implicació del règim italià en el conflicte. Com és notori, les primeres dues grans operacions militars en les quals els homes del Corpo di Truppe Volontarie (CTV) van tenir un paper destacat van ser la presa de Màlaga i la batalla de Guadalajara. En el cas de Màlaga i sense considerar-ne l'èxit militar, tant la situació internacional com el caràcter de primera prova de les tropes mussolinianes en el terreny de combat van aconsellar una certa prudència informativa. I en el cas de Guadalajara —malgrat les moltes esperances que la batalla fos l'ocasió per consolidar l'eficàcia militar demostrada al sud—, la precària marxa de les operacions (que finalment es van traduir en una severa derrota) va fer que, en aquell moment, no fos un episodi bèl·lic susceptible de ser celebrat.

Tot va canviar amb les operacions al nord. En l'ofensiva de Santander, entre l'agost i el setembre del 1937, les tropes del CTV van tenir un paper central i van obtenir cert èxit militar. Tot l'atac va ser àmpliament cobert pels operadors del Luce i extensament narrat als *cinegiornali*. Va ser a partir d'aquest moment quan es va produir un canvi substancial de continguts i de formes narratives respecte a la guerra d'Espanya. Els dies previs a l'ofensiva ja era possible notar un canvi de to important: a principis d'agost del 1937, un aparentment inofensiu reportatge sobre l'acollida de cinc-cents orfes espanyols per part d'Itàlia marcava la pauta. En un altre moment això potser hauria subratllat el caràcter humanitari de la participació italiana, però ara, en canvi, la major part de les imatges es dedicaven a la desfilada d'homes joves en uniforme que acompanyaren l'acolliment dels nens, amb una música militar poderosa que transformava tota la peça audiovisual en una exaltació marcial.²⁴ I el mes de setembre, quan ja s'entreveia un èxit militar consistent, estava gairebé totalment dedicat a les operacions a la capital càntabra, des de múltiples perspectives: la vida de les tropes legionàries italianes, la conquesta i ocupació de la ciutat, l'alegria de la població civil.²⁵

El que havia passat amb Santander constituïa un salt qualitatiu important, tant en el llenguatge emprat com en la selecció de temes i imatges. Per comen-

24 *Luce*. B1142. «Italia. Roma. 500 orfani della guerra di Spagna», 04/08/1937 [noticiari].

25 *Luce*. B1156. «Spagna. I legionari al fronte», 01/09/1937 [noticiari]; *Luce*. B1159. «Spagna. L'offensiva delle camicie nere a Santander», 01/09/1937 [noticiari]; *Luce*. B1164. «Spagna Santander. L'occupazione della città», 15/09/1937 [noticiari]; *Luce*. B1165. «Spagna San Sebastiano. Entusiasmo per la conquista di Santander», 15/09/1937 [noticiari]; *Luce*. B1167. «Spagna Santander. La conquista», 15/09/1937 [noticiari].

çar, es tractava de la primera ocasió en què es mostraven amb detalls la vida i les accions dels soldats feixistes que estaven combatent a Espanya. Les peces alludien sense mediacions a «les nostres meravelloses legions», que s'enfrontaven a una resistència de l'enemic (sense més qualificatius) definida com a «formidable». D'altra banda, i començant una tendència destinada a reforçar-se al llarg dels mesos següents, els operadors s'aturaven en llargues seqüències de maniobres de guerra per intentar mostrar al màxim no només l'«heroisme» dels soldats legionaris, sinó també les meravelles tècniques de les armes que tenien a la seva disposició.

Des de la tardor del 1937 la tendència va ser creixent: al novembre un llarg reportatge (de quatre minuts, que per a aquest tipus de format representen una veritable eternitat) estava dedicat a la cerimònia de lliurament de medalles a les famílies dels caiguts feixistes a Espanya: imatges d'una plaça de Venècia atapeïda de gent i acompanyada d'un desplegament militar massiu; el Duce, al centre de l'escena, diposita personalment una ofrena floral a l'Altare della Patria i després lliura les medalles a les famílies dels caiguts. De fons, en so directe es desgranen els noms dels caiguts i se n'expliquen tots els mèrits militars. El missatge és clar: el locutor explica literalment que els caiguts han mort per «Itàlia, Mussolini i el feixisme». Val la pena destacar (i mostrar la importància que el règim va donar a una negació activa de la derrota soferta només uns mesos abans) que moltes de les medalles estaven destinades als soldats caiguts a Guadalajara.²⁶

Els darrers mesos de 1937 i els primers de 1938 la tònica es va mantenir, si és possible accentuant i singularitzant encara més la presència italiana: nombrosos reportatges destacaven aspectes importants de les operacions al nord basc i a l'Aragó,²⁷ l'arribada al mar de les tropes franquistes a Vinaròs i la penetració de les tropes italianes al territori català, amb l'ocupació de Lleida.²⁸

26 *Luce*. B1193. «Roma. La consegna delle ricompense al valore delle famiglie dei caduti in Spagna», 03/11/1937 [noticiari].

27 *Luce*. B1196. «Spagna. Gijon. L'incendio della zona portuaria», 11/11/1937 [noticiari]; *Luce*. B1197. «Spagna. Gijon. La guerra sulla Sierra Cantabrica», 11/11/1937 [noticiari]; *Luce*. B1198. «Spagna. Aragona. Il fronte che va dai Pirenei alle dune di Zuera», 11/11/1937 [noticiari]; *Luce*. B1199. «Spagna. Gijon. L'entrata delle truppe falangiste», 11/11/1937 [noticiari]; *Luce*. B1202. «Spagna. Logrono. Celebrazioni in onore dei volontari italiani in Spagna», 18/11/1937 [noticiari]; *Luce*. B1203. «Spagna. Aragona. Il fronte della guerra civile spagnola ad Aragona. Spagna. Logrono. Le celebrazioni delle azioni dei volontari della Divisione Littorio», 18/11/1937 [noticiari]; *Luce*. B1209. «Spagna. Asturie. La guerra civile spagnola sul fronte nord nelle Asturie», 01/12/1937 [noticiari].

28 *Luce*. B1229. «Spagna. Pamplona», 05/01/1938 [noticiari]; *Luce*. B1231. «Spagna. Miranda. Celebrazione dell'annuale della Marcia su Roma alla presenza del generalissimo Franco. Fiamme nere e xxiii Marzo», 05/01/1938 [noticiari]; *Luce*. B1233. «Spagna. Aranones. Le varie attività dei soldati falangisti al

Havia caigut tota la prudència informativa: no només abundaven les cròniques de les maniobres i de les excel·lències militars italianes, sinó que es presentaven al públic les unitats implicades (com en el cas de la divisió de l'exèrcit regular Littorio) i fins i tot els seus caps militars. Els generals Berti, Bastico i Roatta començaren a ser els herois de l'epopeia feixista a Espanya. I altres com Bergonzoli —del qual sempre es recordava el sobrenom de Barba Elèctrica per subratllar la seva singularitat— fins i tot es presentaven com personatges populars a Espanya. Però els protagonistes del canvi del discurs del feixisme sobre la guerra no necessàriament tenien noms i cognoms concrets. Eren sens dubte també els soldats rasos, dels quals s'exaltaven les virtuts del valor i la despreocupació del perill; però també els tècnics, com els enginyers italians que estaven participant en la reconstrucció del Bilbao ocupat, símbol d'aquella nova nació guerrera i moderna que el règim volia que fos la Itàlia feixista.²⁹

Amb els èxits militars també s'introduïen noves caracteritzacions de l'enemic. La primavera del 1938, per exemple, es mostraven imatges de l'èxode republicà a França.³⁰ Immediatament després del que acabava de succeir al front d'Aragó (quan els nacionalistes van ser capaços d'arribar a la costa de Llevant i aïllar la Catalunya republicana), la victòria semblava molt a prop i el reportatge, en el moment en què donava a entendre que entre els refugiats hi havia també els líders polítics i militars republicans, pintava el quadre d'un enemic gairebé derrotat, però, sobretot, covard. El juny del mateix any, en un nou reportatge sobre els presoners republicans, les imatges més sovintejades eren les de veritables desgraciats, amb la roba feta miques i famolencs: pobres homes,

confine estremo orientale della Spagna», 12/01/1938 [noticiari]; *Luce*. B1238. «Spagna. Teruel», 20/01/1938 [noticiari]; *Luce*. B1252. «Spagna. Huesca. I danni alla città dopo i combattimenti fra truppe nazionali e repubblicane», 16/02/1938 [noticiari]; *Luce*. B1254. «Spagna. Teruel. Il fronte dei combattimenti nella zona di Teruel», 1938 [noticiari]; *Luce*. B1271. «Spagna. Teruel. La conquista di Teruel da parte delle forze nazionali», 16/03/1938 [noticiari]; *Luce*. B1278. «Spagna. Aragona. Episodi della guerra civile spagnola», 30/03/1938 [noticiari]; *Luce*. B1279. «Spagna. Belchite. La conquista della città da parte delle forze nazionali», 30/03/1938 [noticiari]; *Luce*. B1311. «Spagna. La prima domenica di riposo sul fronte», 25/05/1938 [noticiari]; *Luce*. B1312. «Spagna. S. Carlos de la Rapida. La divisione mista Frece», 01/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1315. «Spagna. Saragozza. I prigionieri di guerra», 01/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1315. «Napoli. Grandi acclamazioni per i reduci della Spagna», 01/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1325. «Spagna. Cherta. Il fronte della Catalogna», 22/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1327. «Spagna. Amposta. Il fronte della Catalogna», 22/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1328. «Spagna. Tremp. Il fronte sul fiume Segre», 30/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1331. «Spagna. Alcanar. Messa in suffragio per i battaglioni della divisione mista Frece», 30/06/1938 [noticiari]; *Luce*. B1334. «Spagna. Castellon. Episodi decisivi nella battaglia per la conquista», 06/07/1938 [noticiari].

²⁹ *Luce*. B1216. «Spagna. Bilbao. L'opera di ricostruzione della città dopo la fine della guerra civile spagnola», 15/12/1937 [noticiari].

³⁰ *Luce*. B1290. «Francia. Lucon. La fuga dei repubblicani della guerra di Spagna», 20/04/1938 [noticiari].

en definitiva.³¹ Quedaven lluny les primeres caracteritzacions dels *rojos* com a éssers gairebé inhumans, assedegats de violència: ara eren poc més que restes humanes derrotades per la força militar de tropes i legionaris nacionals.

En la llarga fase que caracteritza la segona meitat del 1937 i bona part de l'any següent, i malgrat que els temes tractats eren molt diferents, la documentació de l'acció militar (sovint amb una elocució realment mínima) guanya pes i manté una centralitat absoluta. És ben cert que segueixen apareixent notícies sobre les activitats de les autoritats (sobretot de les desfilades organitzades en ocasió de les ocupacions de ciutats o centres significatius), així com petites notícies sobre les activitats del falangisme espanyol (que aprofundeixen en la feixistització de l'Espanya franquista), reportatges sobre les «inhumanes conductes» dels *rojos* als pobles alliberats i cerimònies en honor dels combatents repatriats,³² però queda clar —per la quantitat i la qualitat de les imatges i les notícies— que hi ha una opció molt clara: prioritzar les gestes bèl·liques dels feixistes a terra d'Espanya per sobre de qualsevol altre aspecte.

Tot i això, el salt qualitatiu definitiu es va fer amb la campanya de Catalunya. Un llarg reportatge del gener de 1939 mostrava,³³ com si es tractés d'una pel·lícula de ficció de pocs minuts, les operacions italianes per a la conquesta de la població de Castellans. Com en tota pel·lícula, hi havia una cura especial a presentar, definir i dotar d'autonomia els protagonistes: en aquest cas, els oficials (un primer pla del coronel Olmi —comandant d'una columna motoritzada— durant la preparació de l'ofensiva), els soldats legionaris, però també —i es diria que al mateix nivell— les armes. Amb l'ajuda de la força de les imatges i de la música, es configuraven precisament com un actor més. En definitiva, era una pel·lícula sobre les meravelles de l'exèrcit feixista, format pels seus soldats, però també pels seus mitjans, com metralladores, tancs, camions i motos que transportaven les anomenades *columnes cèlebres*. I, en aquest con-

31 *Luce*. B1315. «Spagna. Saragozza. I prigionieri di guerra», 01/06/1938 [noticiari].

32 *Luce*. B1395. «Spagna. Logroño. Le cerimonie per il “rimpatrio dei volontari italiani” dopo 18 mesi di “campagna”», 19/10/1938 [noticiari]; *Luce*. B1396. «Spagna. Salamanca. Manifestazioni di consenso ai volontari fascisti italiani nella guerra civile spagnola che stanno per rimpatriare», 26/10/1938 [noticiari]; *Luce*. B1397. «Spagna. Mérida. Manifestazioni della Spagna nazionalista a favore dei volontari fascisti italiani che rimpatriano», 26/10/1938 [noticiari]; *Luce*. B1399. «Napoli. Il Re, il Principe di Piemonte ed alcune autorità fasciste ricevono a Napoli i legionari reduci dalla Spagna», 26/10/1938 [noticiari].

33 *Luce*. B1447. «Spagna. Catalogna. La guerra di Spagna», 18/01/1939 [noticiari]. Cal tenir en compte que també hi ha un migmetratge dedicat a la campanya de Catalunya realitzat per la Secció Cinematogràfica del CTV, creada recentment, i titulat *I legionari italiani in Catalogna*, que va cobrir tota l'ofensiva, des de la ruptura del front el 23 de desembre de 1938 fins a la desfilada de la victòria feta a Barcelona el 21 de febrer de 1939. Va ser l'únic documental produït per aquesta unitat. Vegeu ARONICA, Daniela. 2014. *Op. cit.*, p. 271.

text, ocupava l'escena amb una presència constant, destacada i especialíssima, l'Aviazione Legionaria —especialment la de bombardeig—, veritable símbol d'aquella conjunció entre la tècnica i el valor que el feixisme reivindicava com a pròpia.³⁴ Val la pena indicar que, fins i tot quan es parlava d'aviació de caça, mai no es personalitzava el paper dels pilots, com sí que havia fet la premsa, en canvi, en el cas de la Primera Guerra Mundial. L'excel·lència de l'aviació feixista és en tot cas el resultat d'un projecte col·lectiu, feixista i italià per sobre de tot, del qual l'únic protagonista singular és Benito Mussolini. Aquest aspecte es pot apreciar, per exemple, en un reportatge llarg de l'abril de 1939 —un cop acabat el conflicte—, dedicat a la manifestació celebrada a Roma en honor del setzè aniversari de la fundació de la força aèria, considerada la innovació militar decisiva introduïda pel Duce. El reportatge acaba sent un panegíric de les *res gestae* de les unitats de l'Aviazione Legionaria que havien participat en la guerra espanyola.³⁵

Després de l'ofensiva sobre Catalunya i de l'ocupació de Barcelona, des d'un punt de vista militar, la contesa es considerava més que resolta. Així ho percebien també els *cinegiornali* del Luce: a Espanya ja no hi havia una guerra on lluitar, sinó una victòria per celebrar. Una victòria reivindicada sense complexos com a feixista, però, sobretot, com a italiana. Els molts reportatges de la primera meitat del 1939 estan fonamentalment dedicats a narrar les desfilades de la victòria a les ciutats espanyoles (vistes, evidentment, des de l'òptica italiana) i les manifestacions oficials de celebració dels combatents de tornada a Itàlia.³⁶

Cal destacar que en aquesta darrera fase torna una certa personalització de la victòria militar: els generals del CTV i de les seves unitats (Gambara, Berti,

34 Sobre aquest punt, vegeu GIOVANNI, Marco di. 2004. «L'Aviazione ed i miti del fascismo». A: Paolo FERRARI (ed.). *L'aeronautica italiana: Una storia del Novecento*. Milà: Franco Angeli, pàgs. 203-222; FERRARI, Massimo. 2005. *Le ali del ventennio: L'Aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*, Milà: Franco Angeli.

35 *Luce*. B1488. «Italia. Roma. Il XVI annuale dell'aeronautica», 05/04/1939 [noticiari].

36 *Luce*. B1494. «Italia. Roma. Te Deum a ringraziamento della vittoria in Spagna», 12/04/1939 [noticiari]; *Luce*. B1496. «Spagna. Alicante. La sfilata delle truppe falangiste», 19/04/1939 [noticiari]; *Luce*. B1501. «Spagna. Cartagena. Il dopoguerra», 26/04/1939 [noticiari]; *Luce*. B1504. «Spagna. Madrid. I danni all'ambasciata italiana», 03/05/1939 [noticiari]; *Luce*. B1516. «Spagna. Logrono. Le truppe partecipanti alla manifestazione per la vittoria», 24/05/1939 [noticiari]; *Luce*. B1517. «Spagna. Madrid. La rivista della vittoria», 24/05/1939 [noticiari]; *Luce*. B1518. «Spagna. Madrid. I festeggiamenti per la vittoria», 24/05/1939 [noticiari]; *Luce*. B1524. «Spagna. Cadice. La partenza dei volontari italiani», 07/06/1939 [noticiari]; *Luce*. B1526. «Italia. Napoli. L'arrivo della divisione Littorio», 07/06/1939 [noticiari]; *Luce*. B1525. «Mare Mediterraneo. I legionari ritornano in Italia», 07/06/1939 [noticiari]; *Luce*. B1527. «Italia. Roma. I reduci della guerra di Spagna», 14/06/1939 [noticiari]; *Luce*. B1530. «Germania. Amburgo. Goering saluta i reduci della Spagna», 14/06/1939 [noticiari]; *Luce*. B1532. «Italia. Genova. I reduci italiani», 21/06/1939 [noticiari]; *Luce*. B1552. «Spagna. Madrid. Galeazzo Ciano a Madrid», 26/07/1939 [noticiari].

Bitossi...) ocupen l'escena de manera destacada, com les cares de la «formidable» aventura feixista a Espanya. Les autoritats polítiques també cobren molt més espai: les espanyoles (mostrades sempre en clau d'una fraternitat agràida), però també i sobretot les italianes. Ciano, el rei i sobretot Mussolini, celebren, condecoren, exalten l'activitat feixista a Espanya. Així es tancava el cercle de la progressiva apropiació de la guerra pel feixisme, guerra feixista i italiana perquè finalment per a ells va ser victoriosa.

A FONTS: ELS DOCUMENTALS

Al llarg de tot el conflicte l'Istituto Luce va produir i distribuir diversos documentals, d'una durada aproximada entre els deu i els cinquanta minuts, que tenien per objecte aspectes de la Guerra Civil Espanyola, a més d'un veritable llargmetratge de no-ficció de noranta minuts, titulat *No pasaran!* [sic], que representa, en certa manera, la lectura sistèmica del conflicte que el règim proporciona a través dels mitjans audiovisuals.

Ens aturarem un moment en les dates de producció d'aquestes peces: la majoria són del 1938 i el 1939. Aquest element respon sens dubte a uns temps de producció específics d'aquests tipus de productes, sensiblement més dilatats que els dels reportatges breus, així com a la circumstància que tots van ser objecte d'una atenció especial per part de la censura.³⁷ Però, sens dubte, també s'entrellacen amb les necessitats de plantejar una estratègia comunicativa que sortís de la immediatesa i respongués a la funció de fixar amb més nitidesa i funcionalitat els *topoi* narratius que el règim considerava fonamentals.³⁸

Aquest element sembla confirmat per l'anàlisi detallada dels diferents temes tractats. El primer documental, de finals del 1937 i titulat *¡Arriba España!*,³⁹ complia amb la funció de presentar els termes i els actors del conflicte: en síntesi, la guerra era el resultat d'una «reacció inevitable» de l'Espanya eterna per tallar els excessos revolucionaris republicans. La tesi proposada era acompanyada de llargues seqüències de destruccions d'esglésies i de cadàvers deixats a l'aire lliure, així com de pintades reivindicatives en les quals eren ben visibles la falç i el martell. En aquest quadre,⁴⁰ el falangisme espanyol i la seva contribu-

37 ARONICA, Daniela. 2014. *Op. cit.*, p. 320.

38 *Ibidem*, p. 321.

39 1937-1938. *¡Arriba España!* Roma: Istituto Nazionale Luce, Do45201 [film documental].

40 1937-1938. *Le organizzazioni falangiste a Palma di Maiorca*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do64004 [film documental]; 1938. *La tierra del Cid*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do29204 [film documental].

ció a la lluita armada representen un element necessari, gairebé central —i és interessant indicar-ho perquè sembla que va ser un element que acabà parcialment diluït al llarg del temps i només va ser reprès per dos documentals més—. Hi abunden imatges no només de soldats franquistes, sinó també de dones de la Secció Femenina treballant per al front. En bona mesura, i almenys en aquesta fase inicial, l'element d'identificació política té un paper especialment important.

Un altre tema que el feixisme també va considerar útil tractar, tot i que també hauria pogut tenir molt més espai, és el de la «guerra humanitària». Un únic documental, titulat anodinament *Orfani spagnoli in Italia*, mostrava la realitat de l'acollida d'un grup de nens fills de caiguts nacionals en un campament feixista als afores de Gènova.⁴¹ Tot i que les imatges de Ciano visitant el campament d'alguna manera marquen el documental, igualment acabarà sent un *topos* narratiu feble en el conjunt o, en tot cas, mancat de certa autonomia.

De fet, com havia passat amb els reportatges curts dels *cinegiornali*, també en el cas dels documentals el tema més visitat i tractat amb més intensitat serà l'estrictament bèl·lic. Amb un decalatge temporal important pel que fa als *cinegiornali*, els documentals aconseguiren relatar en profunditat les campanyes victorioses en les quals participaren les tropes de Mussolini. Aquí també, en el retard amb què es van produir i distribuir aquestes peces, té un paper important l'aspecte tècnic; però no exclusivament, com demostra el fet que es van produir i distribuir abans les peces sobre les ofensives de l'Aragó que no pas, per exemple, les que tractaven la caiguda de Bilbao. El temps també serveix per harmonitzar narratives, introduir termes i expressions recurrents; en definitiva, per teixir l'entramat d'una narració que, no per ser diversa, complexa i multi-forme, deixa de ser una unitat, en la qual els diferents ressorts temàtics utilitzats (excel·lència de l'estratègia militar, valor, competència tècnica, importància dels objectius, glorificació de personatges i unitats, mostra de la vida al front, magnanimitat amb els presoners, popularitat de les tropes italianes entre la població civil, reconeixement d'autoritats —italianes i espanyoles—, etc.) contribueixen a la construcció d'un únic relat.

El 1938 veuen la llum documentals sobre les ofensives de Màlaga i de l'Aragó i el Segre, sobre l'epopeia de la ruptura del Cinturó de Ferro de Bilbao⁴² i, ja

41 1938-1939. *Orfani spagnoli in Italia*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do65401 [film documental].

42 1938. *La liberazione di Malaga*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do45202 [film documental]; 1938. *La battaglia dell'Ebro*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do39002 [film documental]; PATUELLI, Raffaello. 1938. *La liberazione di Bilbao. Spezzata la resistenza della «cintura di ferro» la capitale basca è occupata dalle colonne nazionali*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do42907 [film documental].

el 1939, sobre l'ofensiva de Catalunya i l'ocupació de Barcelona.⁴³ Aquest darrer documental, titulat significativament *¡España una, grande, libre! «Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista»*,⁴⁴ representa en cert sentit una síntesi d'àmplia significació: la guerra no només ha acabat gràcies a la intervenció feixista, sinó que —completant així la paràbola d'apropiació del conflicte— d'alguna manera acaba sent, per sobre de qualsevol altra consideració, el triomf del feixisme mateix.

I, un cop més, en aquest context té un paper singular, autònom i decisiu la narració sobre la guerra aèria i l'acció de l'Aviazione Legionaria. Com recorren tant les imatges com l'elocució en tots i cadascun dels documentals dedicats a les ofensives militars (així com en els reportatges curts, d'altra banda), la presència de l'aviació feixista és una constant, encara que de vegades només apareix a través d'unes imatges del cel poblat de bombarders, del fum de les explosions a la llunyania del front o bé del brunzit característic de les aeronaus Caproni, Fiat o Savoia Marchetti. I, no obstant això, el feixisme va voler atorgar encara més protagonisme al cos militar més jove (i més feixista, ja que va ser el mateix Mussolini qui li va donar autonomia separant-lo de l'armada el 1923) dedicant-li dos llargs documentals específics.

El primer, producció de la Industria Corti Metraggi Milano (INCOM) —que trencaria, almenys nominalment, el monopoli audiovisual del Luce, i en la qual participaria també la creada recentment Editoriale Aeronautica, societat privada però el capital de la qual estava íntegrament en mans de la Regia Aeronautica, és a dir, l'Exèrcit de l'Aire— i titulat *Los novios de la muerte*, es va fer el 1937 i relata l'acció de l'Aviazione Legionaria al front aragonès durant aquell any.⁴⁵ Aquí també la data sembla summament important, perquè demostra la voluntat i la urgència d'evidenciar davant l'opinió pública, des dels primers moments, el pes i la importància de l'arma aèria, gairebé com si l'oportunitat de veure aquesta «meravella» militar i tècnica per si sola pogués constituir una justificació de la intervenció feixista.

El segon (també de la INCOM i amb la participació de l'Editoriale Aeronautica), distribuït a finals de 1938, es titula *Cielo spagnolo* i està dedicat a l'ac-

43 FERRONI, Giorgio. 1939. *¡España una, grande, libre! «Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista»*. Roma: Istituto Nazionale Luce, D064708 [film documental].

44 El documental, que ha estat definit com una docuficció, va alternant imatges d'arxiu, reconstruïdes i autèntiques, i material audiovisual segrestat als republicans. VEGEU ARONICA, Daniela. 2014. *Op. cit.*, p. 293.

45 MARCELLINI, Romolo. 1937. *Los novios de la muerte. Il film dell'aviazione legionaria nel cielo della Spagna*. Milà: INCOM, D043503 [film documental].

ció dels caces legionaris.⁴⁶ Combina imatges originals i també alguna recreació. Sens dubte és el documental de durada mitjana amb més guió de tots els analitzats, el més allunyat de la forma del reportatge, encara que, evidentment, utilitza moltes de les imatges aparegudes als *cinogiornali* els mesos anteriors. També representa l'exemple potser més reeixit de la conjugació conjunta d'elocució i imatges per teixir un entramat narratiu específic, que glorifica les característiques tècniques dels aparells, les tècniques de combat que menyspreen el perill, l'eficàcia de l'arma aèria —per la seva modernitat— en el conjunt de les operacions militars. Un relat que no només ensenya imatges espectaculars, sinó que cerca clarament la complicitat i el compromís de l'espectador. Un relat que, un cop més, no singularitza persones, sinó que subratlla el caràcter d'«empresa col·lectiva» de l'excel·lència aèria feixista i italiana. En aquesta peça també hi té un paper destacat el so, no només per l'acompanyament musical, que subratlla moltes de les escenes d'acció, sinó també pels sorolls propis de les màquines: l'estrèpit dels motors, el xiulet produït a l'aire per la velocitat dels avions, tots aquests elements constitueixen en el fons uns personatges més de l'escena. El llenguatge també és particularment important: entre allò èpic, allò tècnic i allò immediat de la crònica de les accions documentades, és també un instrument emprat intensament. Cal remarcar que els documentals sobre la guerra aèria van ser els més apreciats per la crítica —que hi va dedicar ressenyes elogioses a la premsa— i pel públic, ja que van aguantar a la cartellera un temps comparable amb el d'algunes pel·lícules de ficció.⁴⁷

Dos documentals més són de difícil categorització per diferents raons: el primer, *Sulla soglia di Madrid* «*La dolorosa*», es compon d'unes seqüències, mudes, rodades probablement al principi de la guerra durant les confrontacions armades a la ciutat universitària de Madrid;⁴⁸ i el segon, *Volontari*, es caracteritza perquè hi falta una part important de l'àudio.⁴⁹

Finalment, el darrer documental analitzat, que es configura com un veritable llargmetratge de no-ficció de noranta minuts, és *No pasaran!*, produït el 1939.⁵⁰ D'alguna manera, representa el concentrat oficial del discurs feixista italià sobre la Guerra Civil —un cop finalitzada— perquè reprèn, enllaçant-los, els temes tractats en documentals anteriors: el desordre republicà com a causa

46 1938. *Cielo spagnolo. L'Aviazione Legionaria da caccia nella guerra di Spagna*. Milà: INCOM, Do65202 [film documental].

47 ARONICA, Daniela. 2014. *Op. cit.*, p. 267.

48 1939. *Sulla soglia di Madrid* «*La dolorosa*». Roma: Istituto Nazionale Luce, Do35401 [film documental].

49 1938. *Volontari*. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do30605 [film documental].

50 1939. *No pasaran!* Roma: Istituto Nazionale Luce, Do63901 [film documental].

fonamental de l'esclat de la guerra, les vexacions a la població civil i el primer exili, el paper de Falange i, sobretot, la contribució militar feixista i italiana a la victòria. El relat, organitzat a partir d'un esquema cronològic que segueix el desenvolupament de les grans campanyes militars, es configura com una veritable crònica dels esdeveniments. Hi estan perfectament integrades les unitats italianes i les seves accions són documentades escrupolosament: al front, al cel, en marxa cap als objectius, en els moments d'acció i de celebració, les ordres singularitzades, mostrades, exalçades. S'establia així la definitiva transformació de l'aventura feixista a Espanya en una guerra italiana *tout court*: és significatiu que les últimes imatges estiguin dedicades al vol de l'Aviazione Legionaria i a les insígnies amb els noms de tots els fronts en els quals havia lluitat el CTV. L'última imatge és un cartell que recorda: «caduti 1473 feriti 5455». La comptabilitat dels caiguts. Havien mort a Espanya, però els havia mort la Itàlia feixista.

CONCLUSIONS

L'estudi de les fonts analitzades permet afirmar que la comunicació audiovisual va tenir un paper central en la codificació i la difusió del discurs feixista sobre la Guerra Civil Espanyola. L'atenció dispensada pel règim es va traduir no només en una inversió econòmica i de competències important, sinó també en la construcció d'una estratègia comunicativa global, basada en la combinació de ressorts temàtics i registres diversificats, amb l'objectiu de dibuixar a les pantalles una realitat del conflicte espanyol en tot moment funcional respecte al relat que el feixisme va voler teixir al voltant de la seva aventura ibèrica. I que, com es va veure, no es va mantenir constant al llarg del temps, sinó que va evolucionar en funció de la situació internacional (tant en termes polítics com, més en general, d'opinió pública), del propi desenvolupament dels esdeveniments bèl·lics, de la implicació directa o indirecta del règim mussolinià i, sobretot, dels seus resultats.

En aquest sentit, si es té en compte el conjunt de productes culturals del feixisme al voltant de la guerra —com han posat de manifest les investigacions més recents—,⁵¹ el discurs emanat va tenir a veure amb impulsos i objectius múltiples, que van de la defensa de la civilització cristiana i occidental a la pretesa feixistització de zones significatives del continent. Tot i això, si se centra l'atenció en els materials de l'Istituto Luce, en les dues grans modalitats de

51 RODRIGO, Javier. 2016. *Op. cit.*

codificació audiovisual analitzades es pot apreciar clarament la progressiva apropiació (es podria dir que italianització) del conflicte espanyol a mesura que la intervenció militar italiana es va incrementar i, sobretot, va saber collir èxits militars. En aquest quadre, la celebració de la modernitat i de l'eficàcia militar ocupa prepotentment l'escena i sembla eclipsar qualsevol altre tipus de consideració abstracta política o diplomàtica, transformant-se en la mateixa substància del missatge que el règim de Mussolini va voler vehicular sobre la guerra espanyola a través de les pantalles.

Oriol Dueñas Iturbe
 Queralt Solé Barjau
 Laia Gallego Vila

Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ

El Valle de Cuelgamuros, anomenat fins al desembre de l'any 2022 Valle de los Caídos, ha estat en els darrers anys un lloc d'interès acadèmic i dels mitjans de comunicació, els quals han recollit l'interès social existent. Les decisions polítiques derivades de l'aprovació i aplicació de la Llei de memòria democràtica (2022)¹ que, entre altres aspectes, portaren a exhumar les restes d'una zona diferenciada de la basílica del dictador Francisco Franco² i del principal líder del partit feixista espanyol Falange Española, José Antonio Primo

* Aquest treball s'emmarca en el projecte finançat per HISTOFOR. Historiar el giro forense: 25 años de exhumaciones en la España contemporánea y su impacto (PID2024-159223NB-I00) i la xarxa VOICES (RED2022-134719-T).

1 Llei 20/2022, de 19 de octubre, de memòria democràtica. En relació amb el Valle de Cuelgamuros (Valle de los Caídos), la Llei estableix a l'article 54: «1. Se modifica la denominación del “Valle de los Caídos”, para ser denominado Valle de Cuelgamuros, como un lugar de memoria democrática cuya resignificación irá destinada a dar a conocer, a través de planes y mecanismos de investigación y difusión, las circunstancias de su construcción, el periodo histórico en el que se inserta y su significado, con el fin de fortalecer los valores constitucionales y democráticos. 2. En ningún lugar del recinto podrán llevarse a cabo actos de naturaleza política ni de exaltación de la Guerra, de sus protagonistas o de la Dictadura. 3. Las criptas adyacentes a la Basílica y los enterramientos existentes en la misma tienen el carácter de cementerio civil. 4. En el Valle de Cuelgamuros solo podrán yacer los restos mortales de personas fallecidas a consecuencia de la Guerra, como lugar de reconocimiento, conmemoración, recuerdo y homenaje a las víctimas allí inhumadas. Asimismo, se procederá a la reubicación de cualquier resto mortal que ocupe un lugar preeminente en el recinto. 5. Se declara extinguida la Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, por resultar incompatibles sus fines con los principios y valores constitucionales. La extinción producirá efectos en la fecha de entrada en vigor del real decreto al que se refiere el apartado siguiente. 6. Mediante real decreto se establecerá el nuevo marco jurídico aplicable al Valle de Cuelgamuros que determine la organización, funcionamiento y régimen patrimonial. Se atenderán las reclamaciones y peticiones de los familiares que tengan por objeto instar la exhumación y entrega de los restos de las víctimas inhumadas en el Valle de Cuelgamuros. Para el caso de imposibilidad técnica de exhumación, se acordarán medidas de reparación de carácter simbólico y moral».

2 L'exhumació de les restes del dictador Francisco Franco del Valle de los Caídos es va fer el 24 d'octubre de 2019, en compliment del mandat parlamentari de l'11 de maig de 2017.

de Rivera,³ tingueren un gran seguiment tant des de la premsa escrita com des de les ràdios i la televisió. Foren especialment impactants les imatges retransmeses en directe per Televisió Espanyola de l'exhumació de Francisco Franco. Aquell fet, més enllà del purament informatiu, serví per mostrar la importància que tenen les imatges a l'hora de narrar i mostrar un succés important. Les imatges del Valle de los Caídos mostrant la grandiositat de l'espai i el simbolisme del moment foren captades de manera precisa a través de la televisió i traslladats a milers de llars espanyoles que seguien amb interès aquell esdeveniment. Unes imatges que es difongueren arreu del món a través del canal de Youtube de Radiotelevisió Espanyola (RTVE).⁴ Més enllà del fet històric, el que va quedar clar fou que el mitjà audiovisual es convertia en un element més per estudiar el Valle de los Caídos a partir del visionament d'aquell espai des d'angles molt diferents.

De fet, l'interès per l'indret conegut actualment com a Valle de Cuelgamuros va ser destacat des del primer moment en què el projecte de la seva construcció va començar a caminar. Durant la dictadura ja va haver-hi unes primeres aportacions que analitzaven l'espai i el seu simbolisme, lligats a la propaganda franquista.⁵ No va ser fins als anys coneguts com els de la transició a la democràcia que no aparegueren els primers textos d'anàlisi crítica del Valle de los Caídos.⁶ En els darrers anys s'han publicat llibres i articles sobre aquesta temàtica en revistes especialitzades, així com en destinades a tots els públics, que analitzen des de diversos punts de vista la història del monument, la seva simbologia o l'espai que ocupa. D'aquesta manera, s'han editat estudis des d'una perspectiva global del monument,⁷ des d'un punt de vista arquitectònic i artís-

3 Les restes de José Antonio Primo de Rivera foren exhumades el 24 d'abril de 2023, en aplicació de la Llei de memòria democràtica (2022), que impedeix la presència de restes mortals en cap lloc «preeminente» del Valle de Cuelgamuros.

4 Es van anar fent connexions, però sobretot es va retransmetre a través del canal de Youtube de RTVE. Les més de sis hores de retransmissió es poden visualitzar a www.youtube.com/live/z_zM9TphiSo?si=fuZuHYh2V453FzyB [darrera consulta: febrer 2024].

5 BORRÁS, Tomás. «La novena maravilla: El Valle de los Caídos». *ABC*, 21 de juliol de 1957, pàgs. 31-34; *Monumento de Santa Cruz del valle de los Caídos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1962; PÉREZ BURDIEL, Justo. 1959. *El monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños; MÉNDEZ, Diego. 1982. *El Valle de los Caídos: Idea, proyecto, construcción*. Madrid: Fundación Francisco Franco.

6 En aquest sentit, destaca com el primer estudi global del Valle de los Caídos: SUEIRO, Daniel. 1976. *El Valle de los Caídos: Los secretos de la cripta franquista*. Madrid: Sedmay.

7 OLMEDA, Fernando. 2009. *El Valle de los Caídos: Una memoria de España*. Barcelona: Península; CALLEJA, José M. 2009. *El Valle de los Caídos*. Madrid: Espasa; ALTED VIGIL, Alicia. 2015. «El Valle de los Caídos: ¿espíritu de cruzada o símbolo de reconciliación?». *Ayer*, 98(2), pàgs. 263-275; FERRÁNDIZ, Francisco. 2011. «Guerras sin fin. Guía para descifrar el Valle de los Caídos en la España contemporánea».

tic,⁸ memòries dels presos que hi van treballar,⁹ contribucions que expliquen com es van destinar milers de restes de soldats franquistes i republicans aquell monument¹⁰ històries sobre els treballs forçats,¹¹ el Valle de los Caídos com a lloc de memòria,¹² així com aportacions des de l'arqueologia,¹³ entre d'altres.

Tots aquests treballs, més enllà de tractar de manera troncal el Valle de los Caídos, comparteixen el fet que utilitzen diverses fonts històriques per analitzar-lo, ja siguin fonts escrites conservades en diversos arxius o centres de documentació, testimonis orals de persones vinculades al projecte (presos, familiars de persones que hi van ser enterrades sense el seu consentiment), o la premsa, d'on obtenen fotografies i audiovisuals per estudiar el recinte i el seu simbolisme. Al mateix temps, les darreres aportacions també tenen en comú la interdisciplinarietat que vehiculen a través de la història, l'arqueologia o l'antropologia.

Tot seguint aquests criteris, en aquest capítol es vol fer un recorregut per la història del Valle de los Caídos a través de les fonts audiovisuals. L'objectiu és

Política y Sociedad, 48(3), pàgs. 481-500; MARIMON, Silvia, i SOLÉ, Queralt. 2019. *La dictadura de Pedra: El Valle de los Caídos, entre un passat negre i un futur incert*. Barcelona: Ara Llibres.

8 VÁZQUEZ ASTORGA, Mònica. 2006. «Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido?». *Anales de Historia del Arte*, 16, pàgs. 285-314; DELSO, R., AMANN, A., i SORIANO, F. 2018. «Time, architecture and domination: The Valley of the Fallen». *Heritage & Society*, 11(2), pàgs. 126-150; SAGUAR, Quer. 2005. «Carlos La Cruz sonada concepción y construcción del Valle de los Caídos». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45, pàgs. 757-796.

9 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Miguel. 1978. *El último preso del Valle de los Caídos*. Madrid: Miguel Rodríguez Gutiérrez; SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás. 2012. *Cárceles y exilios*. Madrid: Anagrama; TUERO, José Américo. 2015. *Mi desquite*. L'Havana: La Memoria.

10 SOLÉ, Queralt. 2008. *Els morts clandestins: Les fosses comunes a Catalunya de la Guerra Civil (1936-1939)*. Catarroja: Afers; SOLÉ, Queralt. 2009. «Inhumados en el Valle de los Caídos. Los primeros traslados desde la provincia de Madrid». *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 9(2); SOLÉ, Queralt. 2017. «The valley of the fallen: a new El Escorial». *Human Remains and Violence*, 3(1), pàgs. 3-21.

11 BÁRCENA PÉREZ, Alberto. 2015. *Los presos del Valle de los Caídos*. Madrid: San Román; RUIZ CASERO, A. 2023. «Con la Cruz (de los Caídos) auestas. Los destacamentos penales de Cuelgamuros (1943-1950)». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 45, pàgs. 251-275.

12 AGUILAR, Paloma. 1993. «Los Lugares de la memoria de la guerra civil. El Valle de los Caídos: la ambigüedad calculada». A: J. TUSELL (ed.). *El régimen de Franco, 1936-1975: Política y relaciones exteriores*. Madrid: UNED, pàgs. 485-498; MARTIN, V. 2014. «Tourisme et mémoire: el Valle de los Caídos». A: Monique HÉRITIER (dir.). *Le tourisme espagnol: Entre activité économique incontournable et préservation identitaire*. París: L'Harmattan, pàgs. 189-202; SHEEAN, Jacqueline. 2019. «Monument and Memory: The Valley of the Fallen and its Cultural Archive». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 23, pàgs. 9-32; SOLÉ, Queralt, i LÓPEZ, Xavi. 2019. «El Valle de los Caídos como estrategia pétrea para la pervivencia del franquismo». *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, 13, pàgs. 299-317; ARCO, Miguel A. del. 2022. *Crucés de memoria y olvido: Los monumentos a los caídos de la Guerra Civil Española (1936-2021)*. Barcelona: Crítica.

13 GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. 2021. *Arqueología del Valle de los Caídos: Prospección y excavación en los espacios de vida de los trabajadores de Cuelgamuros*. Madrid: Incipit / CSIC.

mostrar com s'ha tractat el principal monument i vestigi franquista a través del propis mitjans audiovisuals propagandístics del règim i a través dels darrers documentals, presentats amb una mirada més influenciada pel rigor històric i sota el paraigua del que es coneix com a moviment de memòria històrica o democràtica. Tot plegat sense deixar de banda la seva presència a les pantalles, ja sigui a través del cinema de ficció o de la programació de diverses cadenes de televisió que en els darrers anys també han decidit cedir espais a les seves gralles, en algun cas fins i tot en horaris de màxima audiència, a programes i reportatges dedicats al Valle de los Caídos.

L'anàlisi de totes aquestes fonts es farà a través de la bibliografia publicada sobre els diversos àmbits temàtics esmentats: propaganda franquista, cinema documental i de ficció i informatius televisius. L'objectiu principal serà, doncs, evidenciar les darreres aportacions que vinculen el Valle de Cuelgamuros i les fonts audiovisuals, destacant-ne els elements principals i sempre tenint en compte el context que va associat a la subjectivitat d'aquestes fonts, ja sigui a través de la mirada del realitzador que ens mostra les imatges, com del discurs associat a les mateixes imatges o dels protagonistes que apareixen en les filmacions.

EL VALLE DE LOS CAÍDOS AL NO-DO: MENYS PROTAGONISME DE L'ESPERAT

El franquisme descobrí ràpidament —tot seguint la influència dels seus aliats italians i alemanys— la gran importància del control dels mitjans escrits i, especialment, audiovisuals. Fou d'aquesta manera que es va crear a finals de 1942 el que es va conèixer popularment com a *NO-DO* (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*). Després d'una etapa prèvia durant la Guerra Civil en què s'anomenava simplement *Noticieros*, el *NO-DO* es va posar en funcionament el 29 de setembre de 1942 per un acord de la Vicesecretaria de Educación Popular (VSEP) de la dictadura de franquista. Una resolució d'aquella vicesecretaria del 17 de desembre del mateix any (*Boletín Oficial del Estado* del 22 de desembre de 1942) atorgava a aquest organisme l'exclusivitat absoluta en l'elaboració de reportatges cinematogràfics de notícies i documentals i establí així mateix l'obligatorietat de la projecció del *NO-DO* a totes les sales de cinemes d'Espanya.

La seva anàlisi resulta del tot oportuna per dues raons. En primer lloc, es tracta d'un producte informatiu elaborat per la Vicesecretaria de Educación Popular i posteriorment pel Ministerio de Información y Turismo, fet que re-

presentava el que es podria considerar la línia editorial de l'estat franquista. En segon lloc, la seva aparició obligatòria a totes les sessions cinematogràfiques a Espanya fins l'agost de 1975 el convertí en un producte que va penetrar d'una manera destacada en la societat. Aquest fet el convertí en un instrument de socialització del franquisme a través d'un relat natural sense sobrecàrrega ideològica explícita.

Tot seguint amb aquesta dinàmica, en aquest punt es farà una aproximació a com s'ha utilitzat i s'ha tractat el Valle de los Caídos a través del *NO-DO*. En aquest sentit, seguirem les aportacions que s'han fet darrerament on d'una manera exhaustiva s'han consultat i analitzat totes les aparicions d'aquest monument en el noticiari franquista.

El triomf incondicional a la Guerra Civil, la repressió i extermini de l'enemic, el biaix conservador del règim, combinat amb l'eliminació dels sectors més revolucionaris procedents de Falange, així com la conjuntura internacional, afavoriren una política social d'acceptació o consentiment del franquisme, i no d'agitació. Per a la dictadura, no es tractava tant de mobilitzar les masses (ja que l'enemic havia estat vençut i la seva repressió no havia cessat), sinó més aviat de desmobilitzar-les, mantenint, això sí, el desplegament dels principis religiosos, polítics i carismàtics al voltant d'una retòrica formal i simbòlica l'arsenal de la qual havia estat subministrat en una altíssima proporció per Falange. En conseqüència, amb els matisos assenyalats, el *NO-DO*, per la conjuntura del seu naixement i les noves tasques que es proposava el franquisme, no fou l'instrument d'una propaganda de xoc, sinó l'aprovació de la nova dictadura. Aquest fet seria més evident encara amb el final de la Segona Guerra Mundial (1945). Amb molt poques excepcions, el *NO-DO* es comportà amb una implicació molt lleu en l'actualitat i aquesta despreocupació es convertí en indiferència aparent quan es tractava de les fites de gairebé quaranta anys. Malgrat aquesta constatació, no es pot dir que el noticiari fos neutral, sinó que en tot moment, sota el control d'un règim dictatorial, va ser un instrument fidel que va complir el seu paper amb solvència.¹⁴

L'evolució del discurs franquista a través del *NO-DO* es va fer molt evident a l'hora de traslladar a la societat el projecte del Valle de los Caídos. Aquest gran mausoleu concebut l'abril de 1940, un any després del final oficial de la Guerra Civil, per acollir els caiguts de l'exèrcit vencedor, s'acabaria convertint en un dels principals espais de memòria vinculats a la dictadura, com també

14 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2006. «Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO». A: SANTOS, Juliá (ed.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus / Fundación Pablo Iglesias, pàgs. 197-218.

ho foren l'alcàsser de Toledo o Paracuellos del Jarama, que tingueren una presència constant en el noticiari franquista. Però el discurs que s'associà a les informacions editades en el *NO-DO* sobre el Valle de los Caídos també anà evolucionant en el temps, adaptant-se al context històric de cada moment. Més ben dit, adaptant-se a l'evolució ideològica de la dictadura.¹⁵

En els darrers anys hi ha hagut un interès creixent per l'ús del *NO-DO* com a font històrica.¹⁶ Com qualsevol altra font, ha d'estudiar-se críticament, sabent contextualitzar-la i llegint més enllà del text, el discurs i les imatges. Aquest interès ha fet que apareguessin interessants aportacions que analitzen diverses temàtiques a través del fons documental del *NO-DO*, ja sigui una cronologia concreta,¹⁷ àmbits temàtics més específics —per exemple, la presència de l'esport,¹⁸ les representacions de l'espai¹⁹ o els símbols d'identitat—²⁰ o un territori determinat.²¹

En aquest sentit, els estudis de Vicente Sánchez Biosca, de Diego Naranjo Moraga i Rebeca Suárez-Álvarez,²² i de María Puche-Ruiz i María José Romero-Temero,²³ han analitzat de manera detallada la presència del Valle de los Caídos al *NO-DO* i als discursos associats al monument.

15 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2009. «NO-DO y las celadas del documento audiovisual». *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine* [en línia]. <http://journals.openedition.org/ccecl/2703>. DOI: <https://doi.org/10.4000/ccecl.27034> [darrera consulta: 19 de gener de 2024].

16 En aquest sentit, són interessants les reflexions que apareixen sobre el *NO-DO* com a font històrica a: JÓDAR MENA, Manuel. 2018. «NO-DO, 75 años después: imágenes proyectadas». *Antropología Experimental*, 18, pàgs. 1-4; ANTA FÉLEZ, José L. 2018. «El NO-DO como mal de archivo. De locución propagandística a imaginario social». *Antropología Experimental*, 18, pàgs. 53-60.

17 RODRÍGUEZ, Saturnino. 1999. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Complutense; RODRÍGUEZ, Araceli. 2008. *Un franquismo de cine: La imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.

18 SIMÓN, Juan Antonio. 2019. «El deporte en el NO-DO durante el primer franquismo, 1943-1951». *Hispania Nova*, 17, pàgs. 341-371.

19 CASUSO QUESADA, Rafael A. 2018. «Ciudad y espacios de representación del poder a través del NO-DO en la provincia de Jaén». *Antropología Experimental*, 18, pàgs. 87-102.

20 GÓMEZ GARCÍA, Claudia. 2015. «La pelota vasca y el NO-DO. Un símbolo basquista a través del noticiario cinematográfico franquista». *Sancho el Sabio*, 38, pàgs. 117-136.

21 GIL PARDO, Carme. 2015. *Barcelona sota el règim franquista a través del NO-DO (1943-1956)*. Tesis inèdita. Universitat de Barcelona; SANTACANA, Carles. 2021. «Imágenes sobre Cataluña en el franquismo: el regionalismo bien entendido en las pantallas. El NO-DO (1960-1975)». *Ayer*, 3(123), pàgs. 107-134.

22 NARANJO MORAGA, D. i SUÁREZ-ÁLVAREZ, R. 2021. «Tratamiento cinematográfico del Valle de los Caídos en NO-DO desde una perspectiva de análisis basada en su tratamiento simbólico». *Hispania* 81 (269), pàgs. 743-766. <https://doi.org/10.3989/hispania.2021.019>.

23 PUCHE-RUIZ, María C., i ROMERO-TERNERO, María José. 2023. «El Valle de los Caídos como espacio de memoria durante la represión franquista. Análisis cualitativo de su representación en el NO-DO a través de NVivo (1946-1976)». *FILMHISTORIA Online*, 33(2).

El primer estudi amb voluntat d'aproximació global al *NO-DO* fou elaborat ja fa uns anys per Rafael R. Tranche i Vicente Sánchez-Biosca.²⁴ Aquest estudi pioner se centrà en l'anàlisi de les representacions de les commemoracions més importants vinculades a la dictadura franquista (18 de juliol, 20 de novembre i Dia de la Victòria) i dels espais de memòria més significatius (alcàsser de Toledo, Valle de los Caídos i el Escorial).

En el seu estudi, Tranche i Sánchez-Biosca analitzen totes les filmacions aparegudes al *NO-DO* que fan referència al Valle de los Caídos. Des de la seva primera aparició, el 1946, el noticiari va fer un seguiment de la construcció i l'estat de les obres. Dins aquesta temàtica, els autors destaquen que, en un reportatge d'una de les visites del dictador, quan aquest saluda els obrers que treballaven a les obres, es mostra un desajust entre la narració amb aires triomfants del noticiari i les imatges d'uns obrers que mostren una actitud contrària al que s'està narrant.²⁵

La monumentalitat de la construcció exigia una filmació tan espectacular com aquella. En conseqüència, les càmeres de *NO-DO* van posar tot el seu afany a revelar el caràcter majestuós, a escala sobrehumana, de la construcció del Valle de los Caídos, fins i tot recorrent a imatges aèries rodades des d'helicòpters. Tot es va posar al servei de la inauguració oficial del monument l'1 d'abril de 1959, etapa de màxima presència del Valle al *NO-DO*. Però el final de la construcció arribava massa tard respecte a l'hora dels feixismes i va resultar grotescament anacrònica. En realitat, a partir de 1964, data escollida per la dictadura per a la celebració dels «vint-i-cinc anys de pau», el monument es va anar convertint en atracció turística, destí irònic per a un mausoleu feixista.

El buidatge efectuat per Naranjo Moraga i Suárez-Álvarez²⁶ a l'Archivo Histórico del NO-DO de la Filmoteca Española ha permès localitzar un total de 46 aparicions del Valle de los Caídos entre el 4 de gener de 1943 i el 25 de maig de 1981. Durant els anys d'emissió del *NO-DO*, el monument ocupà 43 minuts i 47 segons de les 670 hores aproximades que compilen el total de les emissions del noticiari. Una xifra total que mostra el limitat interès del noticiari pel conjunt monumental. L'any en què el Valle tingué més repercussió mediàtica fou el 1959, amb una presència propera als 9 minuts, tot coincidint amb la seva inauguració i amb l'exhumació i el trasllat de les restes de José Antonio Primo de Rivera.

24 TRANCHE, Rafael R., i SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2000. *NO-DO, el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

25 *Ibidem*, pàg. 503.

26 NARANJO MORAGA, D. i SUÁREZ-ÁLVAREZ, R. 2021. *Op. cit.*

L'anàlisi més qualitativa de la recerca esmentada, que es basa en la classificació temàtica de les aparicions del monument al *NO-DO*, conclou que la principal presència al mitjà es va focalitzar en dos moments concrets: el primer correspondria a la seva identificació com a tomba de Primo de Rivera des de la inauguració i a la seva presència anual amb les commemoracions del 20 de novembre, data de la mort del líder falangista i efemèride que el noticiari recollia habitualment cada any; el segon correspondria a la utilització del monument com un dels espais de turisme visitat per ambaixadors, presidents o personalitats destacades que viatjaven a Espanya. Totes aquelles personalitats mediàtiques tenien programada una visita al monument durant el seu temps d'estada, moment que era recollit per les càmeres del noticiari. Aquest fet serveix per mostrar clarament l'evolució i la reconversió del monument en una atracció turística en una Espanya d'obertura i creixement econòmic basat especialment en la presència del turisme de masses.

L'estudi de la presència del Valle de los Caídos al *NO-DO* també ha estat abordat de manera exhaustiva per María Puche-Ruiz i María José Romero-Temero,²⁷ que han classificat aquella presència en blocs temàtics concrets. A través del visionament de les aparicions del monument en el noticiari observaren una major difusió d'aquesta informació durant la dècada dels anys cinquanta, amb un discurs imperialista i una forta presència de la simbologia de la creu i l'espasa, mentre que a la dècada següent el missatge se centrà més en la promoció dels vint-i-cinc anys de pau celebrats el 1964. Es posava de manifest l'evolució simbòlica del monument, ja que es passava d'exaltar els símbols militars i religiosos o els grans fets històrics del passat imperial espanyol, a promoure el concepte de pau, el qual sense cap mena de dubte anava dirigit al món després del reconeixement internacional del règim.

El mateix estudi també mostra que dues de les categories simbòliques que amb més força han estat vinculades al Valle de los Caídos, la visió personalista de Franco i el culte als caiguts del bàndol franquista, no tingueren una presència prominent en relació amb altres àmbits temàtics. De manera paral·lela, s'observa que la resignificació que es va voler atorgar al monument com a mausoleu d'ambdós exèrcits (republicà i franquista) contribuï a una menor presència de la figura del caigut rebel durant els anys seixanta. Així, amb el pas del temps es mostra una desaparició del missatge original associat al monument vinculat a conceptes com imperi, creu i espasa. Aquestes idees van ser substituïdes per missatges de reconciliació.

27 PUCHE-RUIZ, María C., i ROMERO-TERNERO, María José. 2023. *Op. cit.*

María Puche-Ruiz i María José Romero-Temero conclouen que es produí l'evolució i substitució del monument com a espai d'escenificació dels principals rituals franquistes, que es va convertir en un indret turístic amb la presència de mandataris estrangers i, paral·lelament, la visita dels espanyols. El Valle de los Caídos durant els anys seixanta es converteix en una atracció turística.

Finalment, els darrers blocs analitzats posen de manifest la importància de com es mostrava visualment el Valle de los Caídos als noticiaris: la presentació com a monument nacional del franquisme durant la dècada dels cinquanta, l'estratègia paisatgística de poder desplegada als anys seixanta, així com la seva caracterització divina o sagrada, que, amb el pas del temps, anà perdent força als anys setanta.

ELS DOCUMENTALS COM A EINA DE CONEIXEMENT I DIFUSIÓ DEL VALLE DE LOS CAÍDOS

Durant els anys del franquisme, a excepció dels noticiaris del *NO-DO* ja esmentats, el Valle de los Caídos va rebre poca atenció per part dels realitzadors de documentals. Entre les produccions que tractaren el monument de manera exclusiva cal esmentar *In memoriam: el Valle de los Caídos* (1959) i *The Valley of the Fallen* (1963).²⁸

El curt *In memoriam: el Valle de los Caídos* (José Ochoa, 1959) presentava una retòrica incompatible amb la generada per la propaganda franquista, fet que provocà un efecte de confusió en els espectadors. El curt no va ser gaire ben rebut per la crítica i fins i tot creà controvèrsia entre l'equip de censors que el classificà. Tot i que el film va ser autoritzat per ser exhibit, no va rebre el qualificatiu d'interès nacional perquè els censors el trobaren distant i van considerar que no sabia traslladar a l'espectador la idea del Valle de los Caídos.²⁹

En el curtmetratge, de divuit minuts de durada, el director imprimí un estil intimista amb nombrosos enquadraments estàtics on no passava res i on l'espai

²⁸ A part d'aquests documentals, també se'n produïren d'altres on el Valle de los Caídos apareix com un escenari monumental: *Viaje fantástico en globo* (1963), *Arquitectura religiosa en España* (1969), *Revelación del Escorial* (1977) i *Arquitectura para después de una guerra* (1975). Vegeu una anàlisi d'aquestes produccions a: MORIENTE, Daniel. 2013. «La espada y la cruz: el Valle de los Caídos en imágenes». *Iberic@l*, 3, pàgs. 108-119.

²⁹ MORIENTE, Daniel. 2013. *Op. cit.*, pàg. 113.

tenia un aire d'atemporalitat. En tot cas, el producte s'allunyava de la retòrica propagandística del *NO-DO* i això va generar controvèrsia entre els responsables de la censura franquista.

The Valley of the Fallen (Andrew Marton, 1963) presentava una combinació de documental i ficció amb un missatge clarament propagandístic cap a l'exterior. Produït per Samuel Bronston, aquest film narrava la història d'un jove sacerdot que ingressava a l'orde benedictí, el qual custodia l'abadia del Valle, amb el desig d'honrar la memòria dels seus oncles, que lluitaren als dos exèrcits durant la guerra. L'abat del temple, Justo Pérez de Urbel, participà en el film encarnant la seva pròpia persona. La pel·lícula es caracteritzà per una fotografia i una il·luminació homogènies, en línia amb els cànons del cinema clàssic nord-americà. El film ha estat considerat com una aportació mediocre que serví, tal com s'ha dit, per traslladar a l'exterior el missatge que volia mostrar la dictadura de reconciliació i moderació.

Un cop arribada la democràcia, se cercaren altres funcions per als productes documentals vinculats al Valle de los Caídos. En l'àmbit audiovisual s'estableix una nova manera de connectar-nos amb la història, tant pel que fa al tractament dramàtic (ficció) com al documental. En tots dos casos, s'elabora un discurs que reconstrueix i interpreta el passat a partir dels seus recursos narratius particulars i s'ofereix una «veritat» tan vàlida com la que aporten els qui l'escriuen. Especialment, el documental cinematogràfic o televisiu és un instrument metodològic que permet registrar la realitat històrica amb rigor i fiabilitat, a més d'oferir possibilitats estètiques i narratives. La construcció del discurs permetrà donar a conèixer els resultats obtinguts de la investigació en una forma nova i en un llenguatge contemporani. El documental històric ha de complir els passos de tot producte audiovisual, ha d'estar fonamentat en un estudi minuciós que compleixi les etapes de desenvolupament d'una investigació històrica i ha d'acudir a totes les fonts escrites, visuals i audiovisuals disponibles sobre el tema estudiat, a fi que es produeixi una conjugació entre el mètode històric i el propi dels mitjans audiovisuals.³⁰

Així mateix, el documental històric ha de ser entès com la construcció d'un discurs audiovisual mitjançant el qual es reelabora la realitat històrica que s'ha investigat, per a la qual cosa s'utilitzaran materials d'arxiu (fotografies, diaris, gravats, filmacions, enregistraments en vídeo), imatges reals (vestigis materials), documents escrits, testimonis directes i indirectes i també testimonis d'especia-

30 BRESCHAND, Jean. 2007. *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, pàg. 24.

listes, interpretats i organitzats per mitjà de l'operació narrativa del relat (narració en off o un altre recurs) i del muntatge o edició.³¹

Aquest és el cas dels documentals emesos darrerament dedicats a difondre temes lligats a la memòria històrica i, més concretament, al Valle de los Caídos. La mirada documental sobre la guerra i el franquisme feta des d'inicis del segle XXI ha estat força plural, si bé moltes de les aportacions s'han d'associar amb la idea de memòria històrica. En aquestes coordenades s'han de situar els exercicis de recuperació i reivindicació, de crítica, de didàctica social o de (des)legitimació política. En aquest sentit, cal esmentar treballs pioners i ja emblemàtics com la trilogia de Montse Armengou i Ricard Belis per a TV3 que inclou tres propostes complementàries situades cronològicament en els primers anys de dictadura: *Els nens perduts del franquisme* (2002), *Les fosses del silenci* (2003) i *El comboi dels 927* (2004). A aquests títols caldria sumar-hi produccions com la dirigida per Alfonso Domingo i Itziar Bernaola *Las fosas del olvido* (2004), la d'Ángel Hernández García, Antonio Navarro, Fernando Ramos i Francisco Freire *La columna de los ocho mil* (2005), la de Carlos Ceacero i Guillermo Carnero *Una inmensa prisión* (2005) o els lliuraments programats a la sèrie d'Alfonso Domingo *La memoria recobrada* (TVE, 2006), entre d'altres. Tots aquests documentals tenien en comú l'objectiu de retratar l'experiència de la guerra i la dictadura. Eren produccions ajustades al format del reportatge d'investigació. Partien de paràmetres del temps present i feien una introspecció a través de la memòria testimonial de víctimes o represaliats. Des d'aquella mirada es convertien en una traducció televisiva de la categoria de la «memòria històrica», destacant, com a eixos argumentals, la denúncia del llegat històric del franquisme i també cercant ser una eina de reparació cívica o simbòlica.³²

En aquest context, i ja centrant-nos en la temàtica del Valle de los Caídos, caldria afegir els treballs *Franco: Operación Caídos* i *El Valle de los Caídos: la obsesión de Franco*. Ambdós foren produïts per la productora Mediapro, realitzats per Francisco Jiménez i guionitzats per Lorena Rivera. Van ser emesos per la cadena Antena 3 el gener i el març de 2009. Tots dos documentals seguien el camí dels treballs esmentats, si bé se centraven en la idea de donar al Valle

³¹ En aquest sentit, vegeu: BRESCHAND, Jean. 2007. *Op. cit.*; HERNÁNDEZ, Sira. 2004. *La historia contada en televisión: El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa; MONTERDE, J. et al. 2001. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal; NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

³² MORENO GARRIDO, Belén, i RUEDA LAFFOND, José Carlos. 2013. «Viejos espacios de memoria y nuevos discursos televisivos: El Valle de los Caídos». *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 33, pàgs. 235-260.

de los Caídos una nova mirada com a espai de violència i usurpació. En un primer moment els productors es plantejaren la idea d'elaborar un sol documental, centrant-se en els fets històrics produïts a l'entorn del monument. Però, posteriorment i coincidint amb l'exhumació ordenada pel jutge Garzón de vuit cossos inhumats al columbari del Valle procedents de la localitat d'Aldeaseca (Àvila), operació que va ser aturada per l'Audiència Nacional, els responsables del projecte decidiren dividir el documental en dues parts.

El primer documental, *Franco: Operación Caídos*, tractà de l'operació massiva de trasllat de restes mortals des de diferents punts d'Espanya al Valle de los Caídos a partir de 1958. Prenia com a punt de partida el cas dels ja esmentats vuit veïns d'Aldeaseca. A partir d'aquest cas, es presentava un discurs general on s'explicava com el règim franquista havia efectuat les exhumacions dels cossos traslladats *a posteriori* al Valle de los Caídos. El relat del documental es focalitzava en l'ultratge que representava per als familiars de les víctimes no rebre cap notificació del trasllat dels cossos dels seus éssers estimats. I en com visqueren aquells fets, amb una angoixa constant per no saber on estaven enterrats els seus familiars. El documental també presentà altres casos d'ambdós bàndols, tot i que n'hi ha més dels vinculats a les víctimes republicanes.

El segon documental esmentat se centrà més en la violència repressiva del franquisme. *El Valle de los Caídos: la obsesión de Franco* es va emetre el 30 de març de 2009 per la mateixa cadena de televisió. En el documental es presentaven de manera cronològica les circumstàncies de la construcció del gran monument franquista, a través de dades sobre el nombre de presos que hi treballaren, les seves condicions de vida i el nombre de restes humanes que es calcula que foren enterrades dins el recinte. Les eines que s'utilitzaren per narrar aquests eixos temàtics foren imatges filmades a l'època, les quals servien per mostrar la cara dels vençuts i la situació econòmica del país durant la postguerra. La idea era mostrar l'Espanya de la gana en contraposició amb el projecte faraònic que s'estava gestant en aquell moment, en el qual s'invertiren milions de pessetes.³³

En segon lloc, el documental s'endinsava de manera més clara en la repressió que patiren els republicans un cop acabada la guerra. Aquella violència es lliga amb el projecte del Valle de los Caídos a través de la utilització de la mà d'obra presa que hi treballà. En el documental els presos, els derrotats, els castigats per aquella violència i repressió, interactuen amb l'espectador a través de

33 MORENO GARRIDO, Belén, i RUEDA LAFFOND, José Carlos. 2012. «Televisión y memorias sobre la violència». *HISPANIA NOVA: Revista de Historia Contemporánea*, 10, pàgs. 1-20. <http://hispanianova.rediris.es>.

dos testimonis: Andrés Iniesta y Tàrio Rubio.³⁴ Tots dos foren presos republicans que treballaren en la construcció del Valle.

Els dos documentals combinen la introspecció personal amb l'ús d'estratègies de ficcionalització, espectacularitat, proximitat i valoració emotiva del franquisme, contrastant d'aquesta manera diferents dimensions que s'han unit al Valle de los Caídos com a espai de memòria. Són realitzacions que ofereixen una articulació discursiva que combina passat i actualitat, valor objectiu i valor subjectiu del testimoni, recerca i interpretació periodística sobre el passat. Ambdues produccions aborden temes de política del passat i s'involucren en la problemàtica sobre l'oblit, aparent, més destacat del període de la Transició: el Valle de los Caídos com a espai que va sobreviure a la dictadura en forma d'homenatge i, paral·lelament, com a fruit d'una desmemòria sobre els fets concrets de la seva construcció i sobre com es portaren a terme les inhumacions dels cossos que hi foren traslladats. Una mirada, doncs, feta des del punt de vista dels vençuts de la Guerra Civil, que fins a aquell moment no havia tingut protagonisme públic.³⁵

Un exemple que cercava mostrar el Valle de los Caídos des d'un enfocament molt diferent el trobem en el capítol dedicat a aquest espai en la sèrie divulgativa *España en la memoria*, emès a principis de desembre de 2010 per la cadena Intereconomía. L'estructura del programa combinava l'opinió personal de diversos convidats amb peces breus de caràcter documental històric utilitzant fonts com el *NO-DO*. El capítol reuní un conjunt de convidats clarament defensors de la idea de defensar el Valle de los Caídos i, al mateix temps, clars opositors a les polítiques de memòria que estava desenvolupant en aquell moment el govern socialista de Rodríguez Zapatero. El documental s'alinea de manera evident amb una sèrie d'arguments directament lligats al franquisme i presenta el Valle de Cuelgamuros com un espai religiós catòlic, amb importants obres d'art, dedicat al perdó, la pau i la reconciliació. Es tractava, en definitiva, de defensar l'espai com un monument turístic carregat d'història i art i, també, com un lloc de culte. En cap cas es feia esment de les altres circumstàncies històriques vinculades al monument: repressió, treballs forçats, trasllat de morts sense el consentiment de les famílies, etc. L'objectiu final era ocultar o manipular el caràcter del Valle de los Caídos com un espai de record lligat

34 Tàrio Rubio ens deixà UN testimoni escrit de la seva estada com a treballador forçat al Valle de los Caídos en aquests dos llibres: RUBIO, Tàrio. 2007. *Per les presons de Franco: Memòries d'un pres de la postguerra*. Valls: Cossetània; RUBIO, Tàrio. 2011. *El Valle de los Caídos y la represión franquista*. Barcelona: Arola.

35 MORENO GARRIDO, Belén; RUEDA LAFFOND, José Carlos. 2013. *Op. cit.*, pàgs. 235-260.

a la violència, seguint l'argumentari establert per la dictadura durant els anys cinquanta i seixanta.³⁶

Un quart documental més recent amb el Valle de los Caídos com a protagonista és el titulat *A la sombra de la cruz* (2012). Aquesta realització, de setanta-quatre minuts i sense veu en off, va ser escrita i dirigida per Alessandro Pugno. S'hi mostra la vida monàstica i escolar de l'interior de la basílica, ja que era el primer cop que es permetia l'entrada de càmeres en aquest espai. Més enllà de presentar aquest aspecte vinculat als usos de l'espai, el documental se centra de manera destacada en el monument i el seu vincle amb la dictadura franquista. Es tracta d'una pel·lícula que pretén ser objectiva, una mera presentació informativa i de sentit comú dels fets, però també inclou un atac i crítica cap a l'Església catòlica i la seva vinculació amb el règim i la seva presència al monestir.

A més a més dels documentals esmentats, cal esmentar la producció catalana emesa per TV3 i dirigida per Montse Armengou i Ricard Belis *Avi, et trauré d'aquí* (2013). Aquesta realització estaria dins del gènere que té com a darrera finalitat recuperar la memòria històrica. Inclou un discurs on es combinen els fets passats i l'actualitat a través dels testimonis, la investigació històrica, la introspecció, la interpretació periodística i una evident crítica política basada en el principi imperatiu de la memòria, entesa com a legitimació per a la reparació.

El documental tracta el tema dels trasllats de les restes humanes al Valle de los Caídos iniciats a finals dels anys cinquanta i finalitzats a principis dels vuitanta, i es pregunta per què, a part de traslladar-hi restes del bàndol vencedor, també s'hi enviaren cossos dels vençuts. En aquest sentit, aporta tres tesis interpretatives que intenten donar resposta a aquesta qüestió: el tema del context internacional i del fet que la dictadura, per tal de mostrar-se més oberta i amable de caire a l'exterior, decideix presentar la idea de pau i reconciliació; la intervenció del Vaticà a favor d'aquesta reconciliació proposant la possibilitat d'enterrar al panteó els vençuts, i la negativa de moltes famílies franquistes a traslladar les restes dels seus ésser estimats al Valle de los Caídos. Aquestes situacions haurien portat les autoritats franquistes a repensar la seva idea inicial i a obrir el monument als republicans.

El fil narratiu *D'avi, et trauré d'aquí* està molt ben documentat i inclou la presència de testimonis, tant d'especialistes en la matèria com de polítics del moment, així com relats fins a aquell moment inèdits. Aquest fou el cas de

³⁶ MORENO GARRIDO, Belén. 2016. *Medios, imágenes y memoria: el Valle de los Caídos*. Tesi doctoral inèdita. Universidad Complutense de Madrid, pàg. 260.

Joan Pinyol,³⁷ fil conductor de la història, qui amb els anys descobrí que el seu avi havia estat traslladat al Valle sense el consentiment de la família, o el de Carlos Moreno, que, mentre feia exercicis espirituals al recinte, amb catorze anys, fou obligat a introduir els cossos a les criptes de la basílica.

El relat tanca el seu metratge insistint en les dificultats que tindria una futura exhumació i identificació de les restes inhumades. En aquest apartat cal esmentar el testimoni de dos forenses, Andrés Bedate, que defensava la impossibilitat d'aquesta tasca, i Francisco Etxeberria, que obria la porta que això fos possible sempre que s'iniciés una investigació que tractés el total de les restes.³⁸

Fora de l'àmbit espanyol cal esmentar el documental *Mari Carmen España. The end of silence* (2008). Es tracta d'una producció sueca que narra la història de Mari Carmen España i la seva lluita per recuperar les restes del seu avi, assassinat per les tropes rebels a la localitat sevillana de Puebla de Cazalla. Aquest document, ubicat dins del gènere de la memòria històrica, ressegueix aquesta història de la mà de dos periodistes fins a arribar al Valle de los Caídos, on, davant la tomba del dictador, s'entrevisten amb el pare abat del monestir.

Des del primer moment, el document audiovisual suec presenta un posicionament clar respecte al règim de Franco. El considera una de les dictadures més sanguinàries de la història d'Europa i en destaca la vinculació amb l'Alemanya nazi de Hitler i amb la Itàlia feixista de Mussolini. En la introducció que fa a la Guerra Civil presenta una narrativa divulgativa clarament marcada per una interpretació crítica del cop d'estat del juliol de 1936. Indica que Francisco Franco i un grup de generals es van alçar en armes contra el govern legítim de la Segona República i que, després de conquerir «Espanya tros a tros», va començar la «neteja d'elements indesitjables com l'avi de Mari Carmen que era un pagès afí a la República».³⁹

En últim lloc, esmentarem breument altres aportacions fetes dins de l'àmbit documental i inserides en programes sobre temes d'actualitat o en sèries documentals dedicades a temes històrics. Dins de les produccions emeses a TVE cal referenciar la producció *El encaje democrático del Valle de los Caídos*

37 PINYOL, Joan. 2019. *Avi, et traure d'aquí!: La lluita per desterrar la memòria republicana del Valle de los Caídos*. Barcelona: Saldonar.

38 Cal fer esment del fet que, finalment, l'any 2023 es van iniciar les exhumacions de restes humanes de les criptes del monument per part d'un equip interdisciplinari coordinat des de la Secretaria per la Memòria Democràtica, del qual formava part el Dr. Etxeberria, i amb resultats d'identificació positius.

39 MORENO GARRIDO, Belén. 2016. *Op. cit.*, pàg. 274. (La traducció és nostra.)

(Fernando Ochando i Ricardo Ruiz, 2017), així com els diversos reportatges emesos dins del programa Informe Semanal.⁴⁰ Tots tingueren com a missió informar de manera objectiva sobre les problemàtiques existents a l'entorn del monument, però dins del discurs que cal cercar una reinterpretació del Valle de Cuelgamuros.

En una línia més divulgativa però també amb la idea d'explicar de manera rigorosa l'espai i la seva història, cal també fer esment del capítol dedicat al monument dins de la sèrie *Megaestructuras* de la cadena DMAX: *Uno de los proyectos más ambiciosos de Franco: el Valle de los Caídos* (Josep Serra, 2021).

EL CINEMA I EL VALLE DE LOS CAÍDOS: DE LA NOSTÀLGIA A LA REIVINDICACIÓ A TRAVÉS DE LA FICCIÓ

El cinema, més enllà de ser un art i un entreteniment, és una font històrica que ens ajuda a aproximar-nos a l'època en què s'han rodat les pel·lícules, ja siguin de ficció o documentals, ja representin un moment anterior, present o futur. Les seves imatges, els seus sons i les seves narratives construeixen un relat fruit d'un temps i la seva anàlisi ens aproxima a una manera de fer, pensar i actuar del passat, del qual no podem prescindir per a l'estudi de la contemporaneïtat. El cinema és un testimoni de la societat del seu temps i, alhora, una font instrumental de la ciència històrica, ja que reflecteix les mentalitats d'una determinada època.

La ficció cinematogràfica també ha utilitzat el Valle de los Caídos com a plató. Com hem vist en l'àmbit del documental històric, les aportacions del cinema sobre el monument franquista han anat evolucionant de la nostàlgia del règim cap al relat sobre l'oblit, fins a arribar a la crítica de la dictadura i la reivindicació de la memòria democràtica.

El període de la transició a la democràcia fou especialment fructífer perquè, al marge de qualsevol idea del pacte de l'oblit, el cinema s'apropià molt aviat del conjunt monumental fent diverses interpretacions des d'una perspectiva memorialística. Tot i que en les pel·lícules que hem esmentat el monument només apareixia en seqüències determinades i no com a motiu central, la seva presència era símptoma que s'estava convertint en un element i un espai complex del país.

⁴⁰ Els reportatges emesos a Informe Semanal dedicats al Valle de los Caídos han estat els següents: «¿El Valle de todos?» (2011), «La losa del Valle de los Caídos» (2018), «Asignatura pendiente» (2019), «Cuelgamuros, excavar la memòria» (2021) i «Ángeles con espada» (2023).

Dues pel·lícules d'aquells anys ens serveixen per mostrar de quina manera els hereus de la dictadura mostraren el Valle de los Caídos a través de la retòrica i els arguments que fins a aquell moment s'havien imposat. *El último caído* (1975, José Luis Sáenz de Heredia) és un ambiciós poema cinematogràfic que pretenia deixar un testimoni definitiu del final del règim.⁴¹ En aquest poema documental el Valle de los Caídos es converteix en motiu central: està estructurat en cinc actes, els quals s'obren sempre amb la imatge del monument, com a mostra del discurs conciliador de Franco, i un gran fons simfònic en què es reciten els versos a la manera d'un romanç. La pel·lícula es presentava com una expressió condensada de l'estil visual que havia caracteritzat la representació del monument i cercava mostrar una escenificació extrema d'una verticalitat superlativa associada a l'eternitat amb el record immortal del general Franco. L'objectiu era deixar clar que es tractava d'un indret de memòria audiovisual de la victòria.⁴²

En una mateixa línia caldria ubicar el film *...y al tercer año resucitó* (1980, Rafael Gil). La pel·lícula, basada en una novel·la de Fernando Vizcaíno Casas i dirigida per Rafael Gil, que fou un dels principals directors del període franquista, coincidia amb la producció de Sáenz de Heredia en el fet que no qüestionava el franquisme. A més a més, la figura del dictador, assimilada des del títol a la figura de Jesucrist, seguia sent vinculada a un principi de superioritat, malgrat el seu tractament humorístic. La cinta narra la resurrecció de Franco, que, de retorn a Madrid d'incògnit, s'enfronta amb el procés de democratització del país. Surt del Valle de los Caídos, que té un pes destacat a través de les imatges a l'inici de la pel·lícula, i hi torna per sempre al final de la història, la qual s'acaba amb una imatge de la basílica.

El director utilitza aquesta ficció per fer una sàtira dels nous comportaments que s'instal·len en la societat espanyola durant els primers anys de democràcia. Malgrat aquest punt, el missatge final que s'aporta és clar: com diu un jove conductor que recull el dictador, «Franco ho va fer bé», però el més important és passar pàgina. El Valle de los Caídos és l'espai vinculat amb aquesta dictadura, que no cal tocar, segons l'argumentari que no cal remenar el passat.

No totes les aportacions cinematogràfiques d'aquells anys anaren en la línia mostrada fins ara. Algunes mostraren el Valle de los Caídos com un lloc de

41 Vegeu una anàlisi detallada d'aquest film a: BERTHIER, Nancy. 1995. «El ultimo caído de Saenz de Heredia: un poema documental de Franco». *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 2, pàgs. 9-29.

42 BERTHIER, Nancy. 2015. «La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un *noeud de mémoire*». *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 22(42), pàg. 98.

memòria imposat pels vencedors de la guerra. La posada en dubte de l'indret es va fer a través de diverses produccions audiovisuals que, malgrat que no arribaren al gran públic, s'han de considerar com les primeres aportacions en contra del discurs oficial i en defensa de la memòria dels vençuts. Aquestes pel·lícules que van qüestionar la mirada oficial del Valle són *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977, Pere Portabella), *Testamento* (1977, Joan Martí) i *Después de...* (1981, José Juan i Cecilia Bartolomé).⁴³

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección es un llargmetratge documental gravat entre el 20 de novembre de 1975, data de la mort de Franco, i el 15 de juny de 1977, data de les primeres eleccions democràtiques. La pel·lícula es va fer en la clandestinitat i recull entrevistes als principals actors polítics, de sensibilitats ideològiques diverses, que participaren en aquells moments històrics.

El document també inclou llocs de memòria vinculats a la dictadura franquista, que funcionen com a contrapunt en relació amb aquell moment històric. El Valle de los Caídos ocupa un espai secundari, ja que només obre i tanca la pel·lícula. El més destacat d'aquesta presentació i conclusió amb el Valle com a protagonista és la presència del mateix director, Pere Portabella, qui va presentant les imatges i sembla que indiqui a l'espectador que l'important és passar pàgina. Malgrat aquesta impressió, la filmació de l'indret produeix en l'espectador una sensació d'angoixa i fins i tot de por que ens recorda que els fantasmes del passat poden aparèixer en qualsevol moment.

El mateix any 1977 i també en el context del cinema alternatiu i pràcticament clandestí, un altre director català, Joan Martí, grava un documental en què la presència del monument franquista ocupa un espai destacat. *Testamento* és un curtmetratge d'uns deu minuts de durada que se centra en el moment de la mort del dictador. En el curt, el Valle de los Caídos es troba present de manera molt provocadora, ja que les imatges de l'anunci de la mort del dictador per part del cap del Govern, Carlos Arias Navarro, es dessincronitzen per tal que siguin associades amb el muntatge d'una pel·lícula pornogràfica de cinema mut. L'escenificació oficial de les cerimònies al voltant de la mort de Franco, així com les pautes de la representació audiovisual, eren una traducció d'aquesta voluntat testamentària, destinada a forjar la memòria del demà amb unes imatges perennes. De manera gairebé simultània, es posava en marxa en l'àmbit del cinema *underground* un exercici de contramemòria destinat a crear una memòria alternativa de l'esdeveniment, que, tot i que no fos en les vies del ci-

43 BERTHIER, Nancy. 2015. *Op. cit.*, pàgs. 99-105.

nema comercial habitual, va circular i va trobar un públic que va poder compartir durant el temps de la projecció el «vomitar la mort de Franco».⁴⁴

El llargmetratge de José Juan i Cecilia Bartolomé, *Después de...*, s'ubica dins la mateixa línia dels films anteriors. El títol general del document, en dues parts —subtitulades, de forma irònica, amb dues suposades declaracions de Franco: «no se os puede dejar solos» i «atado y bien atado»—, reflecteix l'objectiu dels seus creadors: interessar-se per l'endemà de la fi de la dictadura i l'inici del procés democràtic.

En aquesta pel·lícula el Valle de los Caídos es troba present a l'inici, com a punt de partida de la narració, coincidint amb la mort del dictador, i també cap al final del primer capítol, com a indret de trobada dels nostàlgics del franquisme amb motiu del cinquè aniversari de la mort de Franco. Els directors utilitzaren recursos visuals que feien recordar el *NO-DO* i introduïren una narració que destacava, entre altres punts, la vitalitat que tenia aquell indret com a lloc de memòria del franquisme encara a inicis dels anys vuitanta. En resum, es mostra la preocupació pel fet que l'indret encara atregui fidels que aposten per un procés antidemocràtic.⁴⁵

A través de les produccions presentades s'ha comprovat l'evolució de la imatge del Valle de los Caídos des del punt de vista audiovisual durant els anys de la Transició. Però cap d'aquestes no assolí la radicalitat d'una coproducció hispanoamericana que, en aquells anys —és del 1979—, destruïa literalment la imatge del monument en escenificar una espectacular voladura de la creu. Es tracta de la seqüència inaugural de *Jaguar lives (El felino)*, una pel·lícula actualment de culte per als amants de les arts marcial, dirigida per Ernest Pintoff i amb Joe Lewis i Christopher Lee com a protagonistes.

La pel·lícula que sense cap mena de dubte mostrà la manca de sentit del monument construït per presos per encàrrec del dictador fou *Los años bárbaros* (1988), de Fernando Colomo. Aquesta producció és una adaptació de l'episodi de la fugida de Cuelgamuros de dos presos que hi treballaven, Manuel Lamana i Nicolás Sánchez-Albornoz, dos estudiants condemnats a vuit anys de presó, que redimien part de la seva condemna treballant en les obres del Valle. La pel·lícula serví per divulgar entre el gran públic aquella història i, especialment, el que en aquell any era encara força desconegut per a molta gent: la vinculació entre repressió franquista, treballs forçats i Valle de los Caídos.

44 BERTHIER, Nancy. 2014. «Testamento (1977) de Joan Martí: vomitar la muerte de Franco. Un ejercicio de contramemoria». *Pandora: Revue d'Études Hispaniques. Politiques, Récits et Représentations de la mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XXe et XXIes siècles*, pàgs. 153-165.

45 BERTHIER, Nancy. 2015. *Op. cit.*, p. 113.

Anys més tard, el 2010, la pel·lícula d'Àlex de la Iglesia *Balada triste de trompeta* situava un dels moments importants de la trama en aquest recinte. La producció serví, entre altres coses, per redescobrir l'interior del Valle a un públic majoritàriament jove que el desconeixia. La manera com es presentava l'escena provocà malestar entre els defensors més nostàlgics del monument.⁴⁶

Com s'ha vist, el Valle de los Caídos ha anat apareixent en la pantalla des de la seva inauguració el 1959. Ha estat tractat amb un discurs visual extrem: o bé per presentar-lo com a materialització de la ideologia franquista i nacionalcatòlica, o bé justament per criticar i acusar de retrògrada aquesta ideologia, i poques vegades de forma escèptica. Veurem com apareixerà a la pantalla ara que des del desembre de 2022 torna a dir-se Valle de Cuelgamuros i s'està intentant el que es coneix com a «ressignificació». Possiblement els mitjans audiovisuals tindran molt a dir-hi.

⁴⁶ Vegeu un estudi més detallat de l'obra d'Àlex de la Iglesia, i més concretament de la pel·lícula *Balada triste de trompeta*, a: NICOLÁS MESSEGUER, Manuel. 2013. «Criaturas de la guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine contemporáneo». *Aletria*, 2, pags. 58-60; RIVERO FRANCO, Marta. 2014. *El esperpento en el cine de Àlex de la Iglesia*. Treball de màster inèdit. Universidad de Córdoba, pàgs. 57-72.

Cinema per repensar les migracions durant l'auge econòmic dels anys seixanta

Giovanni C. Cattini
Carles Santacana Torres

Universitat de Barcelona

La història econòmica ha explicat a bastament les característiques i els indicadors que permeten parlar del grau d'auge de l'economia occidental entre la fi de la Segona Guerra Mundial i la crisi del petroli, és a dir, entre 1945 i 1973. Un fenomen compartit a l'Europa occidental, que no només va ser econòmic, sinó que va tenir un correlat polític en els països democràtics, amb la posada en marxa de l'estat del benestar, i que va implicar una nova fase industrialitzadora. Rere les dades macroeconòmiques, però, s'amagava un tipus de desenvolupament econòmic repartit molt desigualment pel territori, que va accelerar la tendència al creixement d'unes zones de tradició industrial en detriment de zones que van quedar encara més endarrerides. Aquesta dinàmica econòmica va generar grans moviments de persones que es van veure obligades a deixar els seus llocs d'origen, on no veien garantit el seu futur, cap a les zones que oferien llocs de treball industrials. Es tractava de moviments de persones molt voluminosos, materialitzats en molt poc temps, amb efectes molt importants tant als llocs d'origen com als de destinació. Els d'origen es despoblaven i s'envellien, ja que la majoria dels que emigraven eren joves. I els d'arribada creixien de manera ràpida i habitualment amb escassa planificació per rebre tantes persones en un espai de temps curt. Van ser dinàmiques motivades per una conjuntura econòmica generada per la iniciativa privada, raó per la qual les accions dels governs eren només subsidiàries i reactives. Naturalment, un fenomen d'aquesta dimensió havia de tenir un impacte social i polític notable, que, òbviament, no podia ser de la mateixa naturalesa als països democràtics que als sotmesos a dictadures. Tanmateix, si ens fixem en el component humà d'aquests processos, en les persones de carn i ossos que van protagonitzar-los i en la seva mirada, les similituds i els paral·lelismes són enormes. Aquest text s'endinsa en aquesta temàtica a partir dels casos de concentració industrial de Torí i Milà, al nord d'Itàlia, i de Barcelona. En tots dos casos es proposa analitzar algunes aportacions concretes del cinema fet coetàniament, ja sigui des de la ficció o

des del documental. Aquestes pel·lícules s'han d'entendre com una font històrica de gran rellevància, ja que van ser filmades quan s'estava produint el fenomen històric que volien retratar. Filles d'aquell context, no només ens parlen de les migracions i els seus protagonistes, sinó també del marc cultural, social i polític en què es produïen, de les mirades dels directors de cinema que s'hi van interessar i dels seus pressupòsits estètics i polítics.

CIUTATS I INDÚSTRIA EN BUSCA D'OBRERS

Existeixen unes analogies evidents a l'hora de comparar les grans migracions que en la dècada de 1950 i 1960 van transformar la demografia de grans ciutats obreres com Barcelona, a Espanya, o de Torí i Milà, a Itàlia. Per això ens centrem en aquestes ciutats que presenten unes especificitats que les fan força comparables, ja sigui pel gran pes que hi tenia la indústria automobilística (la SEAT, la FIAT i Alfa Romeo, etc.), ja sigui per la gran atracció d'immigrants que van rebre des de les zones més pobres i rurals dels seus països en aquells anys centrals del segle xx. Existeixen unes raons evidents de comparació malgrat les grans diferències existents entre els dos casos, principalment l'existència de la fèrria dictadura del general Franco a Espanya i la forma republicana democràtica a Itàlia.

Tal com ha subratllat la historiografia,¹ hi ha hagut nombrosos enfocaments per analitzar la comparació italoespanyola en el període 1950-1960: els estudiosos de l'economia han parlat d'un «model llatí» de desenvolupament, caracteritzat pel retard en el procés industrial, per desequilibris tant a escala regional com en el mercat de treball i per insuficiències en el capital humà i industrial. En aquest marc, els italians es beneficiaren de les polítiques dels governs democristians de la dècada de 1950, que se centraren en la liberalització comercial i la participació en els organismes internacionals, com la Comunitat Europea del Carbó i de l'Acer (CECA) i la Comunitat Econòmica Europea (CEE), que afavoriren l'economia de manera exponencial. En canvi, l'Espanya franquista tardà molt més a recuperar la seva economia, per les contingències de la dictadura i l'aïllament internacional, i va caldre esperar el final dels anys cinquanta i els anys seixanta perquè l'enlairament de l'economia espanyola fos una realitat. Un *takeoff* espanyol que es pot interpretar gràcies a les inversions estrangeres,

1 GIACOMO, Michelangela di. 2014. «In movimento. Repertorio di fonti comparativi per lo studio del rapporto tra il movimento operaio e la migrazione interna. Barcellona-Torino 1955-1969». *Segle XX*, 7, pàgs. 53-75.

el baix cost de la mà d'obra i l'emigració que permetia que arribessin divises, així com l'obertura al turisme internacional. Tot i això, hi ha qui ha subratllat que tant a Espanya com a Itàlia va faltar una cultura industrial real, caracteritzada per una voluntat de modernitzar sense transformar i democratitzar la societat. Ambdós països van tenir desequilibris regionals importants i sectors industrials destinats a produir per al mercat interior, amb baixa intensitat de capital i de tecnologia. En aquest marc, les inversions plantejaven la creació d'un mercat intern i afavoriren les regions que ja tenien una experiència prèvia. Aquest fet determinà la creació de grans centres industrials que funcionaren com a lloc de rebuda de grans emigracions dels llocs menys desenvolupats. Aquest fou el cas de ciutats espanyoles com Barcelona, Bilbao o Madrid, o les italianes Milà, Torí i Gènova. Entre 1955 i 1973 quatre milions d'italians canviaren de lloc de residència i gairebé dos milions d'espanyols visqueren aquest desarrelament.

Gairebé 300.000 persones es traslladaren a la ciutat de Milà entre 1951 i 1961, i un total de 450.000 en el període 1951-1971. Però fou especialment la perifèria de Milà la que va canviar de manera més destacada. En aquest marc, cal remarcar que l'emigració del sud d'Itàlia no fou mai majoritària: els anys 1952-1957 representava el 17% i en el període 1958-1963 fou el 30%. És una dada important perquè, com veurem, la idea més difosa sempre es refereix a la immigració meridional i, en canvi, oblida moviments molt importants de poblacions de les zones rurals del nord Itàlia cap als centres industrials.²

L'aportació de població meridional a la ciutat de Torí, en canvi, és més marcada, ja que passa dels 753.000 habitants el 1953 a 1.114.000 el 1963. Segons el cens de 1971, a la capital piemontesa hi vivien 77.589 persones que venien de Sicília, 106.413 de la Pulla, 35.489 de la Campània i 22.813 de la Basilicata. Tot plegat va fer que es digués que Torí s'havia transformat «en una ciutat meridional de la mida comparable a la ciutat de Palerm». Un dels símbols d'aquest fenomen migratori fou el Treno del Sole (Tren del Sol), que cada dia passava per tot Itàlia, de la Sicília al Piemont, i transportà milers d'immigrants meridionals cap a la ciutat de Torí.³

En el cas català cal remarcar el ritme diferent respecte al cas italià suara esmentat. El *boom* tingué lloc més aviat entre 1960 i 1980. En un marc cronolò-

2 BARRA, Dino. «Meridionali e non solo. Sguardi sulla condizione migrante a Milano nel secondo dopoguerra». Fondazione ISEC (Istituto per la storia dell'età contemporanea). Vegeu <https://fondazio neisec.it/newsletter/giugno-2023/meridionali-e-non-solo>.

3 Vegeu «L'immigrazione a Torino dal dopoguerra agli anni Settanta» a la pàgina web del Museu de Torí: www.museotorino.it/view/s/bdd983a0cb2e4c06912b6539eod1cee7.

gic més ampli es pot veure que la població de 1940, de prop de tres milions de persones (2.890.000), va créixer fins a prop de sis (5.958.000) el 1981, de manera que es va duplicar en quaranta anys. Dels tres milions d'habitants nous, es calcula que 1,7 milions eren aportats pel saldo migratori, al qual en termes socioculturals caldria afegir la natalitat produïda entre els immigrants.⁴ Si fem l'atenció en el període 1960-1980, les xifres indiquen amb major claredat la velocitat dels canvis, ja que es passa de quatre a sis milions d'habitants en vint anys.⁵ La procedència era en aquesta ocasió més plural, encara que el grup preminent era el dels andalusos. Els trens van ser el mitjà més habitual, entre els quals el més famós, procedent d'Andalusia, era l'anomenat *El Sevillano*, un vagó del qual és avui la peça principal del Museu de la Immigració de Catalunya, amb seu a Sant Adrià de Besòs. També va ser diferent la manera d'implantar-se en el territori. Si en l'onada migratòria de 1920-1930 el destí eren els barris populars de Barcelona i els municipis limítrofs de l'Hospitalet de Llobregat, Badalona i Santa Coloma de Gramenet, el major nombre d'immigrants es va expandir, en aquesta ocasió, per moltes més localitats i va afectar en proporcions importants diverses comarques, a banda que també va donar lloc a una petita àrea periurbana a Tarragona. Des del punt de vista social i urbanístic, s'ha de tenir en compte que moltes vegades la nova població s'instal·lava en barris que es construïen precisament arran de la seva pròpia arribada, de manera que es concentrava en zones on podia representar el 70-80% de la població, circumstància que podia fomentar fàcilment una vida social segregada.⁶

En el cas català la percepció social del fenomen afegia una qüestió particular. Ens referim al fet de ser un territori amb una llengua i una cultura pròpies que eren bandejades —si no prohibides explícitament— de l'àmbit públic per la dictadura franquista. Una llengua i una cultura que aquelles circumstàncies polítiques feien invisibles per als immigrants. Aquest fet representava una dificultat objectiva per als sectors de la resistència que maldaven per mantenir-les en aquelles circumstàncies desfavorables. Un discurs integrador i optimista va ser proposat per l'escriptor Paco Candel en el seu llibre *Els altres catalans* (1964),⁷ que exposava molts testimonis d'immigrants arribats a Barcelona i plantejava una incorporació social amb l'assumpció de diversos elements de

4 Sobre les pautes de reproducció i els seus canvis, vegeu CABRÉ, Anna. 1999. *El sistema català de reproducció*. Barcelona: Proa.

5 Vegeu les dades i els debats sobre el paper de la immigració a TERMES, Josep. 1984. *La immigració a Catalunya i altres estudis d'història del nacionalisme català*. Barcelona: Empúries.

6 Vegeu les percepcions i els debats de la societat catalana envers el fenomen a DOMINGO, Andreu. 2014. *Catalunya al mirall de la immigració*. Barcelona: L'Avenç.

7 CANDEL, Francesc. 1964. *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.

la catalanitat.⁸ Es tractava d'una qüestió complexa i molt important per als sectors catalanistes,⁹ ja que es produïa paral·lelament als debats sobre la identitat de classe dels treballadors, ja fossin autòctons, de la immigració anterior a la Guerra Civil o de la més recent.¹⁰

La realitat social que hem exposat aquí telegràficament no requereix ser explicada amb més detalls perquè en sigui copsada la rellevància. Era una realitat tan important que, òbviament, va generar en el seu moment moltes aproximacions cinematogràfiques, tant de caràcter testimonial com des de la ficció. Alguns d'aquests materials van tenir una gran incidència social, amb èxits d'espectadors. D'altres van circular a través de cercles reduïts, fins i tot militants. Sigui com sigui, són produccions que tenen un gran valor per al contemporaneïsta i que són molt útils en el procés de recerca sobre aquesta temàtica. A continuació oferirem l'anàlisi d'algunes d'aquestes produccions.

MIGRACIÓ I NOUS OBRERS INDUSTRIALS A ITÀLIA. VISCONTI I SCOLA

Si hi ha una pel·lícula que representa de manera emblemàtica les laceracions i els dilemes de l'emigració és sens dubte *Rocco e i suoi fratelli*, de Luchino Visconti (1906-1976). Visconti fou un dels directors de cinema italià més destacats des de la dècada de 1940 fins a la seva mort. Tot i ser fill d'una família aristocràtica per part de pare i d'una nissaga industrial per part de mare, abraçà l'antifeixisme i la militància comunista ja al final dels anys trenta. La seva carrera el portà a tenir una destacada producció cinematogràfica i teatral i a ser un dels impulsors del neorealisme italià.¹¹

Rocco e i suoi fratelli fou presentada al festival de cinema de Venècia de 1960 i va protagonitzar uns dels escàndols més remarcables del període, tant per la denúncia que feia de les condicions de vida de l'emigració, com per les relacions familiars o la moral sexual dels protagonistes, absolutament antitètiques a les pautes conservadores i profundament religioses de l'època, malgrat els signes

8 Sobre els estereotips en relació amb la població immigrada i el debat social, vegeu PARRAMON, Clara Carme. 2015. «El debat català sobre la immigració durant el franquisme. Integració social i adaptació cultural». *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 18, pàgs. 43-60.

9 CATTINI, Giovanni C., i SANTACANA TORRES, Carles. 2017. «La frontera de la pertinença. Nacionalistes catalanes e immigració en la dècada de 1960». *Revista de Història das Ideias*, 35, pàgs. 139-165.

10 Vegeu, per exemple, el treball coetani de JUTGLAR, Antoni et al. 1968. *La immigración en Cataluña*. Barcelona: Edició de Materials.

11 BENCIVENNIM, Alessandro. 1994. *Luchino Visconti*. Milà: Il Castoro Cinema.

d'obertura del papa Joan XXIII. L'antecedent més immediat de la pel·lícula fou la publicació del treball de Franco Alassia i Danilo Montaldi *Milano, Corea: inchiesta sugli immigrati* (1960).¹² Aquest llibre recollia trenta-dues entrevistes fetes per l'obrer Franco Alassia a immigrants meridionals que s'havien establert a la perifèria milanesa i vivien en la marginalitat en aglomerats de barraques conegudes despectivament com a «Corees», amb una precarietat econòmica molt gran i amb el menyspreu de bona part de la societat que els acollia, que els considerava gairebé com a primitius i el boc expiatori de les cròniques negres metropolitanes. Visconti vol reflexionar sobre aquesta temàtica i busca els seus personatges en els retrats literaris que l'escriptor Giovanni Testori havia deixat en la col·lecció de relats breus *I segreti di Milano*, on hi havia personatges meridionals, joves rebels, prostitutes i esportistes marginals que esdevingueren font d'inspiració molt clara per a Lucchino Visconti. Juntament amb això, en el guió es noten referències a obres literàries com *I malavoglia* de Giovanni Verga, que havia inspirat la pel·lícula *La terra trema*, de 1949; el *Joseph und seine Brüder* (*Josep i els seus germans*) de Thomas Mann, obra en quatre volums en què l'autor alemany ofereix una profunda revisió dels mites humanistes que hi ha a la base de la societat occidental, o *L'idiota* de Fiódor Dostoievski, el triangle amorós del qual, entre el príncep Mixkin, Nastàsia i Rogotxin, inspira la relació entre Rocco, Nadia i Simone.

Rocco e i suoi fratelli narra les vicissituds dels membres d'una família del sud d'Itàlia que es traslladen a viure a Milà després de la mort del pare. Són una mare amb els seus cinc fills, que troben allotjament en un soterrani de la perifèria de la ciutat i encarnen diferents maneres d'enfrontar-se als nous ritmes canviants de la vida industrial.

Vincenzo és el més gran i el que primer s'ha establert a la capital llombarda, on ha progressat i està a punt de casar-se amb una noia, filla també d'immigrants meridionals. Simone és el següent germà, que aviat queda enlluernat per les atraccions de la gran ciutat i pensa guanyar-se la vida fàcilment amb la boxa. El tercer germà és Rocco, qui més cultiva les arrels familiars i els vincles amb la vida senzilla que es feia el poble. Els altres dos germans, Ciro i Luca, representen la voluntat d'integrar-se en la nova realitat metropolitana. El primer, d'una manera més decidida, mentre que el segon intenta preservar els lligams familiars.

La vida de la família queda trastornada per la presència de Nadia, una prostituta que comença a sortir amb Simone, que es vol casar amb ella, tot i que

¹² Ara consultable a ALASSIA, F., i MONTALDI, D. 2010. *Milano, Corea: Inchiesta sugli immigrati negli anni del «miracolo»*. Milà: Donzelli.

ella no ho vol i el tracta com a un client més. Per conquerir-la, Simone arriba a robar una joia de la propietària de la bugaderia on treballa el seu germà Rocco. Nadia decideix aleshores tallar aquesta relació, allunyar-se de Milà i retornar a Rocco la joia robada, que la tornarà a la propietària legítima.

Un temps després, Rocco marxa a fer el servei militar. Quan acaba aquesta obligació, es troba casualment amb Nadia, que ha passat un temps a la presó. Entre els dos comença un idil·li que s'interromp de manera abrupta quan una nit Simone, avisat pels seus amics, els descobreix, apallissa el seu germà i viola Nadia.

La reacció de Rocco no és venjar-se, sinó culpabilitzar-se de la decadència a la qual ha arribat el seu germà, fracassat sentimentalment i també professionalment, mentre que ell ha estat fitxat per un gimnàs i s'ha transformat en una estrella de la boxa. Per tot plegat, Rocco decideix empènyer Nadia a tornar amb Simone, per veure si el pot redimir i fer anar per la via recta: el canvi és impossible i la jove acaba sent assassinada per Simone, degradat per una vida propera a la criminalitat i minada per l'alcoholisme. L'homicida confessa el crim a Rocco, que, un cop més, es considera responsable de la degradació del germà. És l'altre germà, Ciro, qui denuncia Simone a la policia, que l'acaba detenint. La pel·lícula acaba amb un últim diàleg precisament entre els dos germans més joves: Luca encara lamenta que Ciro denunciés Simone a la policia i Ciro li respon amb paraules conciliadores. Abans d'anar a treballar a la fàbrica, li parla de les seves esperances d'edificar una societat més justa, en la qual la gent no hagi d'emigrar per guanyar-se la vida. El film s'acaba amb la imatge d'una paret on penja el cartell que presenta Rocco com a nou campió de boxa.

Tal com hem recordat, la pel·lícula fou estrenada al festival de cinema de Venècia i va provocar una indignació notable en els sectors conservadors i benpensants. Així comentava el mateix Visconti a Guido Aristarco, el referent de la crítica marxista cinematogràfica italiana, que el jurat s'havia plegat a la decisió política de castigar el film i el seu director:

Sembla que a la projecció hi havia tres o quatre ministres democristians vinguts expressament, o a la millor eren tres o quatre diputats, que, acabada la projecció han dit: «Quin fàstic, una vergonya, un film que no pot ser premiat en absolut». Després d'això és clar que van influir en el jurat. A part del rus que no en volia saber res, Tofanelli que s'ha portat bé, l'americà i el polonès, els altres hi estaven tots en contra [...]. [La traducció és nostra.]

En aquest sentit, Visconti deixava clar què era el que havia indignat l'opinió pública conservadora:

Les parts que els han indignat més són, no cal ni dir-ho, l'escena de la violència al pont de la Ghisolfa i l'assassinat de Nadia. D'acord. L'assassinat: més que matar una noia [...] no és una cosa que deixi indiferent, suposo que pot donar una mica de molèsties a l'estómac. L'escena de la violència és l'escena de la violència, sembla que les calces els han molestat molt. Les calcetes tirades a la cara de Rocco. Un, durant la projecció, ha cridat també «Fastigós! Una vergonya!». Va malament, Guido [Aristarco], va com Itàlia, que va malament. Va com ha anat sempre [...] solament ens n'adonem en els moments polèmics, però va sempre així. Voldran venjar-se, demanaran per a Rocco coses impossibles, però ens hi oposarem.¹³ [La traducció és nostra.]

La pel·lícula va sacsejar un país en què la moral cristiana era encara molt present en tots els espectacles públics i la versió que va circular en els cinemes italians va ser mutilada per la censura en les escenes esmentades pel mateix Visconti en l'entrevista. Però, més enllà dels elements més cridaners, el film permet copsar una geografia social de la Itàlia dels anys cinquanta i seixanta i de les seves transformacions profundes.¹⁴ En primer lloc, Visconti s'esforça a recrear una semblança real dels personatges meridionals: no els fa parlar de manera normativa, tret aleshores hegemònic en la producció de pel·lícules, sinó que els fa utilitzar expressions dialectals simplificades perquè tothom pogués comprendre'ls i semblessin autèntics. En segon lloc, el director es compromet a fer entendre la cosmovisió de les famílies meridionals i camperoles: així, la mare crida el fill gran a l'ordre i ha de fer-se càrrec de les seves pròpies responsabilitats després de la mort del pare; en una altra escena veiem la mare que prepara l'esmorzar dels fills, que van treballar, i un darrere l'altre li fan un petó a la mà. També hi apareixen usos i costums tradicionals, com fer un discurs rimat en els àpats importants de celebració o el conte sobre el mestre d'obra que, abans de posar la primera pedra de la casa que ha de construir, espera tirar aquella pedra sobre l'ombra d'una persona que passi per l'indret, com una espècie de sacrifici ritual. La pel·lícula ens permet veure la ciutat de Milà tal com era al final dels anys cinquanta, amb les seves contradiccions, i sobretot manté la seva vigència com a denúncia del tracte que reben les persones migrades i les violències a les quals són sotmeses. Alhora, mostra com la precarietat i la pobresa generen un món d'injustícies que transcendeix el context i l'època.

13 Entrevista a [ARISTARCO, G., i VISCONTI, L.]. 1960. «Ciro e i suoi fratelli. Colloquio di Guido Aristarco con Luchino Visconti». *Cinema Nuovo*, any 9, 147, pàg. 407.

14 EVA, Fabrizio. 2021. «Rocco e i suoi fratelli. Sullo sfondo d'Italia in trasformazione». *Geografu Notebooks*, 4, pàgs. 249-253.

La segona pel·lícula que presentem, *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-nam*, és obra d'Ettore Scola i és gairebé quinze anys posterior al film de Lucchino Visconti. Ettore Scola (1931-2016) va ser un director prolífic i un referent de la «comèdia a la italiana» amb un clar compromís polític amb les esquerres, com es desprèn de bona part de la seva producció. En aquest sentit, *Trevico-Torino* il·lustra molt bé la idea del cinema com a eina d'intervenció política. Per aconseguir un relat més realista, la pel·lícula va ser gravada per Unitelefilm, que aleshores era la productora cinematogràfica del Partit Comunista Italià (PCI), com si fos un documental. Scola volia oferir una pel·lícula militant, però pensada no per a un públic de culte, sinó per a una difusió àmplia, amb la intenció de dialogar amb extensos sectors de la societat per fer-los entendre el fenomen migratori i el seu potencial revolucionari.¹⁵

El mateix director, Ettore Scola, va explicar que la idea del film havia sortit del seu propi context familiar de fill d'immigrants del sud d'Itàlia:

Trevico, on vaig néixer, és el poblet del meu pare. Hi tornava cada any i cada vegada podia veure que havia marxat més gent ja que en un poble de mil habitants es nota molt més quan queden menys persones. Així, vaig pensar d'anar a Torí i fer un documental sobre els meus convilatans que havien anat a treballar a la Fiat o que estaven desocupats. Un cop a Torí, em vaig adonar que es podia intentar fer una barreja entre documental i novel·la, amb alguna escena de comèdia a la italiana, el que sempre havia fet. El projecte no va interessar a cap dels productors amb els quals treballava habitualment. El pressupost era molt baix, trenta milions de lires, i aleshores vaig decidir de fer-ho jo pel meu compte.¹⁶ [La traducció és nostra.]

La història del film se centra en Fortunato Santospirito, un noi del poble esmentat de Trevico, de la província d'Avellino, que es trasllada a viure a Torí per treballar a la FIAT. Les imatges inicials són glacials, la ciutat és freda. Ell té una carta per anar a treballar a l'empresa, però li han de fer una entrevista i li han de comunicar tres dies després si el contractaran.

En aquest marc, Fortunato coneix primer Geppe, que treballa en un bar i l'ajuda a buscar un allotjament precari que, finalment, el nostre protagonista rebutja ja que es tracta d'un traster destinat a emmagatzemar carbó. Així, Fortunato passa la primera nit a l'estació de trens de Porta Nova, entre immi-

15 ELLERO, Roberto. 1996. *Ettore Scola*. Milà: Il Castoro Cinema, pàgs. 43 i seg.

16 STEFANUTTO ROSA, Stefano. 2011. «Se permette parliamo di Scola». *Cinecittà News*, 10 de maig. Consultat a: Se permettete parliamo di Scola (cinecittanews.it).

grants i gent que viu al marge de la societat i de la legalitat, com ara prostitutes i transvestits.

El segon dia Fortunato va a parar a l'Entitat Social de Torí, on troba un capellà que li pregunta per la seva salut i li dona consell. Ens explica que l'Església piemontesa ha informat a tots els bisbes del sud d'Itàlia de les dificultats de vida per als immigrants i ha desaconsellat la immigració si no hi ha una família assentada i resident a Torí. De totes maneres, l'anima a participar en les protestes per millorar la vida de les persones que treballen a la fàbrica i de la societat en conjunt.

Fortunato entra a treballar a la FIAT i coneix la vida a la fàbrica gran, el contacte amb l'esquerra extraparlamentària i amb l'activista sindical del PCI de Sant'Arcangelo. Va a Porta Palazzo, on troba molts immigrants que, com ell, venen del sud d'Itàlia i es troben el diumenge al matí. Aquesta plaça esdevé el lloc de sociabilitat de la gent meridional, on poden intercanviar informacions. L'activista sindical del PCI és en realitat la veu del director del film. És en aquests moments quan es mostra més clarament la finalitat pedagògica de la pel·lícula, quan se subratlla la duresa de l'emigració per la qual els immigrants perden la casa, l'amistat, els afectes, i que els condemna a una vida al carrer i plena d'incerteses. En l'escena següent hi ha una veu en off que diu que l'immigrant troba en la classe obrera la identitat i la voluntat de canviar que beneficia a tota la societat. Les masses del sud ajuden a millorar la vida de la societat. Els contactes amb els obrers polititzats porten Fortunato a participar en les seves primeres manifestacions, entre les quals destaca una gran i unitària manifestació antifeixista on es poden veure cartells contra les dictadures a Espanya i Portugal.

La pel·lícula continua relatant la vida de Fortunato, que coneix l'activista revolucionària Viqui i decideix acompanyar-la en el treball polític que fa als barris obrers per difondre les seves idees. Podem ressaltar una escena a la casa d'una família meridional d'un barri obrer de Torí, on el pare i la mare expliquen les seves dificultats econòmiques i la duresa de les seves condicions de vida. En canvi, Scola utilitza la figura de Viqui per ridiculitzar les organitzacions revolucionàries del període i ho fa recurrent als estereotips dels fills rebels de la burgesia o les classes altes en general. Ella és la noia contestatària de casa bona (el seu pare és un científic i la seva mare és anglesa), que va marxar de casa quan tenia catorze anys. La diferència de classe es pot copsar d'una manera molt clara en una discussió entre Viqui i Fortunato al voltant del tema de l'escola. Si la primera ataca les institucions educatives com a instrument de domesticació del proletariat i d'homologació amb els valors de la burgesia, el segon reivindica la importància de rebre una educació, i ell ho sap molt bé perquè

freqüenta les escoles nocturnes després del seu torn de treball, lluitant contra la son i el cansament. Les contradiccions de classe fan que la relació entre Viqui i Fortunato no pugui consolidar-se ja que provenen de mons realment allunyats. Tot i això, la politització del nostre protagonista fa que es baralli amb el responsable de la seva unitat de la fàbrica i que aquest el castigui passant-lo de la cadena de muntatge a la ferreria, on les condicions de treball són encara més dures. La pel·lícula finalitza amb una carta de Fortunato adreçada als seus amics: fa propaganda de la lluita de classes i proposa no emigrar, sinó lluitar en els llocs d'origen per canviar les condicions de vida.

Cal remarcar que la pel·lícula *Trevico-Torino* no entrà en el circuit de distribució de les sales cinematogràfiques i fou visionada en el circuit de cineclubs i en les festes de l'Unità, els festivals que el PCI organitzava a escala territorial per autofinançar-se i que tenien un gran èxit d'assistència de públic, que participava en els debats i els espectacles que s'hi organitzaven.

Ettore Scola afirmà reiteradament la finalitat pedagògica del seu producte i també del fet que la FIAT li hagués prohibit l'entrada a la factoria, raó per la qual s'havia vist obligat a filmar a les portes dels edificis. Una censura *ad hoc* tot i que, com deia el mateix Scola, la pel·lícula no s'havia fet amb actors coneguts, era de baix pressupost i sobre una temàtica poc cridanera. El mateix protagonisme de Fortunato com a exponent de la força de treball poc qualificada podia recordar els subjectes analitzats per novel·listes revolucionaris com Nanni Balestrini, que a *Vogliamo tutto* ("Ho volem tot") n'explicava les potencialitats antisistema i els identificava com els instruments de la revolució. En canvi, Scola feia que el seu protagonista prengués consciència d'una manera democràtica. Això provocà les crítiques de l'extrema esquerra, que considerava que la cinta ridiculitzava els seus plantejaments, i també les del món de la crítica cinematogràfica, que pensava que era excessivament propagandística de les posicions del PCI i, per això, considerava negativament l'autonomia intel·lectual del film. Per altra banda, des del món catòlic es va evidenciar que la vida dels obrers descrita a *Trevico-Torino* era unidimensional, centrada en l'explotació, l'alienació i el patiment, fet que oferint una mirada que perdia credibilitat, ja que en la realitat dels obrers hi havia també moments de sociabilitat, de festa, d'enamorament, etc.¹⁷

Sigui com sigui, el treball de Scola ens permet veure un moment cabdal de la història de l'emigració i de la seva inclusió en el món del treball, un món que estava en profunda mutació a la segona meitat dels anys setanta i que assenya-

17 ELLERO, Roberto. 1996. *Op. cit.*, pàgs. 44-46.

lava la fi del sistema de fàbrica fordista que havia caracteritzat la reconstrucció europea després de la Segona Guerra Mundial. En aquest marc, les contradiccions de l'obrer sense revolució anticipen la realitat dels anys futurs, però sens dubte les millors parts de la pel·lícula són les gravades com un documental, especialment l'arribada de Fortunato a Torí i el seu pelegrinatge pels carrers glaçats, que esdevenen una metàfora de la duresa de les condicions de vida de la societat capitalista.

LA MIGRACIÓ CAP A BARCELONA A TRAVÉS DEL CINEMA DOCUMENTAL. LA VISIÓ CRÍTICA DE LLORENÇ SOLER

La ficció en totes les seves formes ha dedicat força atenció a les migracions que ha rebut la societat catalana històricament i, en particular, als anys seixanta. I no només el cinema, amb pel·lícules tan destacades com *La piel quemada* (1967), de Josep Maria Forn, on s'afegia a la història del treballador immigrant la seva relació amb la turista estrangera, ja que aquesta temàtica també ha estat molt present en la literatura.¹⁸

L'aproximació cinematogràfica que proposem s'articula a partir del gènere documental, en aquest cas a través de la figura del director Llorenç Soler,¹⁹ un dels màxims exponents d'aquest tipus de produccions, que va conduir des del cinema independent. El cineasta valencià, indistintament Lorenzo o Llorenç Soler, va fer una de les aportacions més sòlides al retrat del fenomen migratori. Nascut a la ciutat de València el 1936, es va traslladar a Barcelona i el 1964 va fer un tomb a la seva vida professional i des d'aleshores va dedicar-se al cinema. Tot i que els seus primers passos van ser en el cinema publicitari, ràpidament va apostar pel documental i va convertir-se en un pioner del cinema social i alternatiu. En aquell moment es desenvolupaven paral·lelament el realisme del Nuevo Cine Español i l'aposta esteticista de l'anomenada Escola de Barcelona.

Soler inicia just en aquell moment una trajectòria molt llarga que va anar canviant d'objectius, però sempre compromesa socialment i política, i amb la utilització del documental com a eina de conscienciació. La seva producció és

¹⁸ DASCA, Maria. 2015. «La immigració com a fenomen en la literatura catalana». *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 18, pàgs. 61-78.

¹⁹ Vegeu una valoració de la seva obra a FRANCÉS, Miquel (coord.). 2012. *La mirada comprometida: Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva. I també GARCÍA FERRER, J. M., i ROM, Martí. 1996. *Llorenç Soler*. Barcelona: Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya.

molt àmplia i diversificada.²⁰ El retrat del fenomen migratori és una preocupació constant en l'obra de Soler,²¹ que es mostra no només en les produccions dels anys seixanta, que analitzarem tot seguit, sinó també en documentals posteriors sobre noves etapes migratòries, com a *Ciudadanos bajo sospecha* (1992), sobre la vida dels emigrants de l'Àfrica negra que arribaven a Barcelona, o a *Saïd* (1998), llargmetratge de ficció amb molt suport documental sobre la vida d'un immigrant marroquí en situació il·legal a Barcelona. En definitiva, fa un seguiment de la mateixa temàtica en moments històrics diferents, focalitzant la mirada en les persones migrants.

En relació amb el període que ara i aquí ens interessa, hem d'analitzar tres produccions de Soler, rodades en només quatre anys de diferència, que podríem considerar que formen part d'una mateixa sèrie per la seva mirada social i independent, i dedicades a retratar el punt de vista de les persones migrants. Les tres produccions són, en ordre cronològic: *Será tu tierra* (1965), *52 domingos* (1966) i *El largo viaje hacia la ira* (1969).

Será tu tierra (1965) és una pel·lícula curiosa, més encara després d'haver explicat que el seu director estava promovent el cinema independent. Tracta sobre la immigració a la ciutat de Barcelona i la impossibilitat dels immigrants d'accedir a un habitatge digne. Curiosament, la cinta va ser patrocinada pel Patronato Municipal de la Vivienda de l'Ajuntament de Barcelona, pensant en un producte molt més neutre o fins i tot laudatori de la seva pròpia activitat. De fet, en aquell moment Soler encara era un desconegut en la seva faceta de director de documentals i possiblement per aquesta raó va rebre l'ajut d'uns patrocinadors que es van decebre profundament amb el resultat. Es tracta d'un documental de quaranta-tres minuts, en blanc i negre i rodat en 16 mm, que mostra una realitat molt dura. Com s'indica en els primers moments de la cinta, l'objectiu era retratar els migrants que arribaven a la gran ciutat. La idea de fons era el contrast entre la vida als pobles d'origen i la vida a la ciutat. Les imatges mostren pobles pobres i terres àrides, que obliguen homes i famílies senceres a abandonar-les en cerca d'oportunitats. El viatge en tren es presenta com el moment simbòlic del canvi, a partir del qual podran viure «vidas nuevas». La realitat del lloc de destinació és, però, molt dura. I el documental se centra en el problema de l'habitatge. El cineasta ensenya sense filtres les condicions de vida a les barraques o les que patien les famílies que vivien en una habitació;

20 La seva producció es pot seguir de manera detallada al blog *Lorenzo Soler: Cinema independent i social* (<https://lorenzosoler.com>), on també hi ha els enllaços per visionar les seves pel·lícules.

21 Sobre la seva manera de fer els documentals, vegeu SOLER, Llorenç (1997). *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims.

també els pisos que compartien tres o quatre famílies. Unes famílies, cal recordar-ho, molt prolífiques, com constaten les imatges amb menjadors plens d'infants i adults. El retrat de la vida a les xaboles fetes arran de platja és especialment demostrador de situacions al límit de la supervivència. Es posa sobre la taula la manca de condicions higièniques mínimes, s'al·ludeix a la promiscuïtat i la veu en off afirma, per exemple, que en arribar la nit «el barraquista, más que nunca, sentirá la inmensa desgracia de su condición y clamará por una vivienda digna y humana», o «en la noche del suburbio se hacinan las familias en los lechos en concursa promiscuidad de edades y sexo». Les imatges d'aquest amuntegament són realment colpidores. Tot i aquest retrat fidedigne, els darrers sis minuts de la cinta es dediquen a explicar les accions governamentals —de l'Estat i de l'Ajuntament— dutes a terme per resoldre el problema. S'al·ludeix al fet que el fenomen migratori és universal i és imprescindible per al creixement de la ciutat, entesa com una forma superior de civilització. En definitiva, la pel·lícula és un cant a la modernitat, il·lustrat amb la construcció de blocs d'habitatges en polígons residencials i amb exemples de zones ja integrades a la ciutat, com és el cas de les «Viviendas del Congreso Eucarístico» o el barri de Montbau, que resultava ser una contribució a l'urbanisme modern. Aquest darrer cas és un exemple reeixit no només des d'aquest punt de vista, sinó també per la modèlica actuació dels serveis socials municipals a través de la figura de les assistents socials. Tot plegat porta a un final optimista:

Este reportaje ha pretendido solamente informar sobre los problemas que la inmigración masiva plantea a la ciudad. Estamos seguros que la urbe sabrá hacerles frente y resolverlos favorablemente de acuerdo con su bimilenaria tradición cultural, su pujante desarrollo y el sentido de responsabilidad de los rectores del bien común.

Malgrat aquesta confiada conclusió, les imatges del documental fan massa evident una situació gravíssima i una injustícia social difícil d'encaixar per les autoritats. Les imatges i la conclusió caminen per separat. Per aquesta raó, els patrocinadors no únicament no el van utilitzar per promocionar els seus projectes, sinó que van impedir que fos exhibit; de fet, no es va poder projectar fins després de la mort del dictador.

52 domingos és una cinta de vint-i-set minuts rodada en blanc i negre i en 16 mm. La veu del narrador era la de Pepe Antequera, locutor de ràdio, doblador i gran aficionat als toros. El documental explica la història d'uns joves migrants que acaben d'arribar a Barcelona i volen convertir-se en toreros. La idea força de la cinta és que la motivació no és simplement que els agrada molt el món

dels toros, sinó que expressen amb tota claredat que és l'única escapatòria viable per sortir d'una vida molt precària. La pel·lícula explica en cada cas particular com van arribar a la ciutat, on viuen, quines feines fan (a la construcció, al vidre...), i com de malament ho passen, amb llargues jornades laborals i salaris misèrrims. Per això l'única manera de sortir d'aquell bucle és esdevenir torero professional. Soler dona veu als neguits i als somnis, i els filma els diumenges al matí, quan en descampats del suburbi miren d'aprendre a ser toreros. Aquell trist descampat és l'espai dels somnis: contrast entre una realitat duríssima i la possibilitat d'escapar-se'n. Soler insisteix a contraposar conceptes, com, per exemple, ciutat i suburbi. Aquesta darrera paraula és utilitzada amb una càrrega social evident, encara que potser ara ho pugui semblar més que aleshores, quan era d'ús molt comú fins i tot per part de les autoritats. El cineasta accentua la identificació dels migrants amb el seu origen andalús a través de la música de fons, que gairebé sempre és flamenc. És en aquest ambient d'irritació per la situació social i d'identificació a través de la música, que finalment arriba per als protagonistes el moment de provar les seves habilitats davant d'un toro real. En realitat, més aviat davant d'un toro raquític, el qual tenen l'oportunitat de torear durant cinc minuts pagant dues mil pessetes. El film acaba amb imatges de cartells que anuncien *novilladas* amb noms de toreros més o menys famosos, i amb un dels protagonistes del documental vestint-se de torero i participant en la *novillada*. No se sap, però, si aquest primer pas en una plaça comportarà més endavant la seva professionalització i el seu gran objectiu: deixar la vida del treballador immigrant del suburbi. En definitiva, es tracta d'una cinta que no és un cant a la bellesa del toreo, sinó a una oportunitat per superar la precarietat de la vida de l'immigrant.

El largo viaje hacia la ira (1969) és un curtmetratge més breu que *Será tu tierra*, del qual utilitza diverses seqüències. De les tres cintes analitzades, probablement és la més coneguda²² i la que permet al director mostrar-se més lliure a l'hora d'interpretar socialment i política el material recollit. Com dèiem, la pel·lícula es va beneficiar de material aplegat per a *Será tu tierra*, que, a més, havia quedat sense possibilitat d'exhibir-se. Lliure del compromís amb el Patronat de l'Habitatge, l'enfocament és més general, atenent a tots els aspectes de la vida del migrant, no específicament a la qüestió de l'habitatge. El relat parteix d'una experiència concreta explicada en primera persona. Un immigrant explica per què ha marxat del seu poble i com han estat els primers passos a Barce-

22 L'analitza detingudament BENET, Vicente J. 2018. «Imágenes periféricas: Lorenzo Soler y la vida en los márgenes de la Barcelona de los 60». A: TERRASSA, Jacques (dir.). 2018. *Barcelona 60's: Entre Caputxinada & Gauche Divine*. París: Éditions Hispaniques, pàgs. 65-80.

lona, els lligams familiars que li han servit com a contacte, l'estafa que ha patit a mans d'un conegut i les dificultats per establir-se, autoconstruint-se un habitatge a Torre Baró. Les millores, si és que arriben, ho fan a poc a poc. Soler deixa oberta una pregunta: «Ellos huyeron de la miseria, de la explotación, de la injusticia. Pero, ¿qué les espera en la gran ciudad?». La resposta la dona a través d'unes imatges en què la família ha de construir amb les seves pròpies mans un habitatge precari, mentre que en altres casos l'única opció és la barraca. O unes imatges en què tota la família, inclosos els nens, fan feines a preu fet al menjador de la casa; una sobreexplotació imprescindible per sortir-se'n mínimament. Imatges de precarietat i misèria, amb una música de guitarra clàssica de fons, que duen Soler a afirmar que estan en «condiciones peores que en sus lugares de origen». En aquesta producció el cineasta utilitza diverses vegades el recurs de contrastar les situacions esmentades fins ara amb una ciutat moderna, plena de llum i immersa en la societat de consum. Apareixen botigues de luxe, edificis moderns, publicitat de tota mena de productes, que protagonitzen petits inserts d'unes formes de modernitat que aguditzen la sensació de precarietat i pobresa que és el centre del relat. En aquest sentit, el documental pren una dimensió de denúncia social, de la qual no escapen ni el neocapitalisme ni l'Església. Curiosament, mentre les imatges mostren la participació de les famílies en les activitats catòliques, fins i tot la devoció religiosa, Soler fa dir a la veu en off: «En esta sociedad donde el hombre es devorado por el hombre, ¿qué sentido tiene la palabra paz, la palabra religión, la palabra religión, la palabra Dios?». I conclou finalment: «Para tí, Pablo; para tí, Antonio; para tí, Enrique; para tí, José, pocas cosas han cambiado después de aquel largo viaje». La paraula «ira», present en el títol del documental, no és esmentada en cap moment, però sembla evident que és el punt final on vol portar Soler els espectadors. Sobretot si atenem al rètol que tanca la projecció: «hasta cuando?».

Soler acaba, amb aquesta pregunta, una trilogia en què denuncia la situació dels immigrants amb un retrat fílmic sense filtres que mostra la duresa de les condicions de vida i amb una identificació absoluta entre els immigrants i un origen andalús, tot i que sabem que els orígens eren molt més diversificats. Un discurs de denúncia molt compromès, que, arran de la prohibició de *Será tu tierra*, va radicalitzar la proposta del director en projectes posteriors. En conjunt és un material documental interessantíssim per a l'investigador, encara que en el seu moment va tenir poca incidència social —òbviament, fora dels circuits comercials—. Encara que no era l'objectiu del director, cal consignar que el seu enfocament ens priva de conèixer l'impacte d'aquest procés d'immigració en la població autòctona, que vivia paral·lelament un canvi substancial del paisatge físic i del paisatge humà de la ciutat.

NOTA FINAL

Els exemples analitzats en aquest text ens permeten reflexionar sobre el propi desenvolupament del cinema com a branca artística en els anys seixanta. Amb diferents formes d'expressió, entre la ficció i el documental, la tria de la temàtica —en aquest cas, les migracions a les grans ciutats— representa per si sola una elecció militant, de compromís amb una qüestió candent aleshores a la societat europea. Si la pel·lícula de Visconti tingué una repercussió pública i una projecció internacional realment importants, les formes de denúncia mitjançant films documentals com el de Scola o la producció de Soler ens donen una idea prou eloqüent de les diferents formes existents de fer cinema, que conviuen les unes amb les altres, algunes difoses en circuits comercials convencionals i d'altres al marge d'aquests canals. Naturalment, cadascuna d'aquestes formes cinematogràfiques tenia el seu espai, prou diferenciat. Més enllà de considerar-les des del punt de vista del consum cultural, les produccions que hem triat certament són testimonis de la realitat social del moment i també de la història cultural del període. Tant en les ficcions italianes de Visconti i Scola com en els documentals de Soler apareixen aspectes recurrents, importants per ser analitzats també des de l'actualitat. Per exemple, el pes de les tradicions, ja sigui des de les pautes de comportament familiar o el recurs a formes de folklore (més o menys instrumentalitzades des del poder). O el contrast entre la vida rural i la vida urbana, que es transfigura després en la disparitat entre la vida del suburbi i la del centre urbà. En definitiva, l'oposició entre centre i perifèria en totes les seves manifestacions com a constant d'aquest procés històric. I uns individus, de carn i ossos, que són la plasmació d'una col·lectivitat en tensió, a la qual no agradaven moltes aproximacions al fenomen migratori si despullaven la crua realitat. Per això aquests materials filmics són de gran utilitat per entendre i explicar el que ara en diríem «costos socials» del gran auge occidental dels anys seixanta. Uns anys en què agents culturals com els directors de cinema triats filmaven amb la voluntat de sacsejar la societat, pensant que podien contribuir a modificar la realitat i a impulsar polítiques d'acollida i de millora social per edificar una societat més justa.

La modernització autoritària del franquisme a través dels transports. Carreteres i rails al NO-DO (1959-1973)

Ricard Rosich Argelich

Elías Álvarez Justo

Javier Tébar Hurtado

Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ

Amb l'experiment autàrquic implantat per la dictadura franquista a Espanya a partir de 1939, l'economia viuria una situació insostenible que, arribats a la dècada de 1950, desequilibrà sense paliatius la balança comercial, disparà la inflació i feu que el dèficit pressupostari esdevingués desorbitat.¹ La frontera del canvi econòmic se situa al 1959, amb l'aprovació del Plan Económico de Estabilización que inscriví el país a l'etapa daurada del capitalisme occidental posterior a la Segona Guerra Mundial mitjançant la liberalització econòmica i la formació d'una societat de consum.²

S'encetava una nova etapa coneguda com a *desarrollismo*, pel miracle econòmic desenvolupat fins a la primera crisi del petroli, el 1973, i en la qual es desencadenà un fenomen transformador en termes industrials, tecnològics i socials: és el que historiogràficament es coneix com a modernització autoritària del franquisme.³ A partir d'aquí, la política dictatorial orquestraria una gran maniobra de propaganda tot incidint en la genialitat de Francisco Franco per millorar Espanya, malgrat tractar-se d'una fallàcia sense fonaments, per la co-

1 MALUQUER DE MOTES, Jordi. 2014. *La economía española en perspectiva histórica*. Barcelona: Pasado & Presente, pàg. 258.

2 RISQUES, Manel. 2015. «La dictadura franquista». *Reflexão e Ação*, 23(2), pàgs. 182-183.

3 BALFOUR, Sebastian. 2012. «La modernització autoritària franquista a Barcelona: arrels intel·lectuals i contradicció». A: Sebastian BALFOUR (ed.), *Barcelona malgrat el franquisme: La SEAT, la ciutat i la represa sense democràcia*. Barcelona: MUHBA, pàgs. 13-26; HOFMANN, Anna C. 2023. *Una modernidad autoritaria. El desarrollismo en la España de Franco (1956-1973)*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV); CLARET MIRANDA, Jaume, i OTERO CARVAJAL, Luis E. 2025. *Una modernización autoritaria. Transformaciones urbanas y ciudadanía en reconstrucción, 1953-1975*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

neguda obsessió personal que Franco tenia per l'autarquia i també perquè els ideòlegs del gir de timó, com a gran mesura de supervivència d'un règim agonitzant, foren els ministres tecnòcrates Laureà López Rodó, Mariano Navarro Rubio i Alberto Ullastres Calvo, moguts, al seu torn, per la influència dels Estats Units d'Amèrica (EUA) sobre els països del bloc occidental de la Guerra Freda.⁴

Una de les transformacions econòmiques que, pel seu impacte, tingué la capacitat de generar canvis simultanis en les tres esferes esmentades abans (industrial, tecnològica i social), es va materialitzar en el sector de la mobilitat motoritzada i, més concretament, en la modalitat del transport terrestre, on el vehicle automobilístic, per una banda, i el ferroviari, per l'altra, van ser objecte d'inversions tant públiques com privades.

En el cas de l'automoció, les estadístiques industrials registren el pas de 637 automòbils fabricats el 1950 a 1.140.776 el 1978,⁵ i les dades socioculturals parlen del trànsit d'un 4% de llars amb famílies motoritzades el 1960 (1 vehicle per cada 55 habitants) a un 35% el 1971 i un 46% el 1974 (1 vehicle per cada 9 habitants).⁶ Al mateix temps, les carreteres passen de concentrar el 39% del tràfic total de transports el 1950 a tenir-ne el 68% el 1960; i, a banda de l'auge ja esmentat de l'automòbil domèstic, la modalitat de mercaderies es duplica i passa de representar la sisena part del total de transports el 1950 a la tercera part el 1960.⁷ El creixement disparat de l'automoció provocà que la quota de mercat del ferrocarril davallés del 52% el 1950 al 25% el 1960, però el franquisme, conscient dels mèrits econòmics brindats pel sector ferroviari des del segle XIX, no només seguiria conservant-lo, sinó que potenciaria l'augment de nous rails, locomotores i vagons tot perseguint una modernització homologable amb la dels veïns europeus, i ho faria mitjançant la gestió monopolística conferida a l'empresa estatal creada el 1941 Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles (RENFE).⁸

L'increment de les taxes de producció i possessió d'automòbils, així com de les corresponents a la fabricació i millora de trens públics, conduiria, efectivament, a una política governamental de renovació d'antigues infraestructures viàries i promoció d'altres de noves, amb l'objectiu de substituir unes xarxes

4 PRESTON, Paul. 2017. *Franco: Caudillo de España*. Barcelona: DeBolsillo, pàgs. 741-742.

5 ORTIZ-VILLAJOS, José M. 2010. «Aproximación a la historia de la industria de equipos y componentes de automoción en España». *Investigaciones de Historia Económica*, 6(16), pàgs. 138 i 151.

6 CAZORLA, Antonio. 2016. *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*. Madrid: Alianza, pàgs. 260-261; RIQUER, Borja de. 2010. *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica / Marcial Pons, pàg. 657.

7 COMÍN, Francisco et al. 1998. *150 años de historia de los ferrocarriles españoles*, vol. II. Madrid: Grupo Anaya, pàgs. 93-95.

8 *Ibidem*.

de comunicacions terrestres precàries a causa de la Guerra Civil i dels anys de postguerra autàrquica. I és que els automòbils no tenen sentit existencial sense les carreteres —i viceversa—, i els trens tampoc no en tenen sense els rails —i viceversa—. L'envergadura modernitzadora d'aquest fenomen constructiu convidà el franquisme a presentar-se com a benefactor del canvis socioeconòmics experimentats. Tenint en poder seu, a més, una potent eina cinematogràfica per fer-se autopropaganda, el *NO-DO*, un noticiari esdevingut canal de comunicació de masses per la seva visualització obligatòria abans de la projecció de pel·lícules a les sales de cinema i que actuava com a agent difusor d'un discurs i una imatge modèlics susceptibles d'arrelar a les mentalitats de totes les persones indistintament,⁹ fossin o no usuàries d'automòbils i carreteres, i ho fossin o no de ferrocarrils i rails.

La present investigació es fixa com a objectiu conèixer la propaganda oficial dissenyada per la dictadura en el marc de la modernització autoritària *desarrollista*, a partir d'analitzar les infraestructures de transport per carretera i de transport per rails que van tenir representació audiovisual al noticiari del *NO-DO* entre 1959 i 1973. Metodològicament, l'aproximació a aquest mitjà comunicatiu esdevé possible, primer, a partir de les reflexions de Josep Maria Caparrós per entendre el document cinematogràfic en qüestió en la seva condició de font històrica com a film de no-ficció;¹⁰ en segon lloc, aplicant l'eina de la crítica analítica segons l'argumentari de Marc Ferro,¹¹ la qual té sentit pel fet que cap testimoni filmogràfic de tipus noticiari és políticament neutre ni objectiu, com tampoc són innocents les decisions preses per l'organisme que el produeix; i, en tercer lloc, prenent com a referència la interpretació que Vicente Sánchez-Biosca fa del llenguatge del *NO-DO* en l'etapa *desarrollista*, que entén com una «retòrica basada en el peso apabullante de cifras y cálculos, tecnocrático, a menudo opaco y aparentemente desideologizado»,¹² i també la de José Luis Anta, que defineix el *NO-DO* com una «metareferencia que ha servido tanto para observar la ideología de una dictadura, con sus cambios, adaptaciones y giros, como todo aquello que el régimen trató de mostrar y enseñar de sí mismo».¹³

9 ROSICH, Ricard. 2022a. *Franquisme sobre rodes. Discurs, imaginari i cultura de l'automòbil a l'Espanya del desenvolupisme (1950-1975)*. Madrid: Faber and Sapiens / Àpeiron, pàgs. 24-30.

10 CAPARRÓS, José M. 2017. *El pasado como presente: 50 películas de género histórico*. Barcelona: UOC, pàgs. 10-12.

11 FERRO, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, pàgs. 97-106.

12 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2009. «NO-DO y las celadas del documento audiovisual». *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 4.

13 ANTA, José L. 2018. «El NO-DO como mal de archivo. De locución propagandística a imaginario social». *Antropología Experimental*, 18 (extra), pàg. 54.

LES INFRAESTRUCTURES DE TRANSPORT PER CARRETERA

Més automòbils, més carreteres

El desenvolupament socioeconòmic espanyol de la dècada de 1960 establí noves pautes de comportament i de consum que canviaren tots els àmbits de la vida personal, familiar i col·lectiva.¹⁴ El fet més significatiu fou l'increment de la mobilitat arran de la independència conferida per l'automòbil, símbol de la modernització social, com a mitjà de transport particular.¹⁵ Per a Sarah Redshaw,¹⁶ les carreteres són un microcosmos de la societat i la conducció s'hi desenvolupa com una pràctica d'interrelació social i cultural entre persones motoritzades. Seguint Santiago García Ochoa,¹⁷ durant la dictadura franquista l'entorn antròpic de la carretera podia ésser entès com un espai on l'individu, a bord del seu automòbil, es trobava a si mateix escapant de qualsevol incompatibilitat que tingués o sentís envers el règim autoritari.

L'automobilització massiva i les noves formes d'oci associades al turisme interior, però també l'obertura del règim per acollir l'entrada massiva de turistes estrangers, motivaren l'establiment d'una veritable xarxa viària. Per ser exactes, el 1962, des del Ministerio de Información y Turismo al qual s'acabava d'incorporar Manuel Fraga Iribarne, es pensava en «la necesidad de mejorar la red de carreteras antes que cualquier otra vía de comunicación, pues más de la mitad de los turistas que llegan a España lo hacen por carretera».¹⁸ Atès que les autèntiques portes d'entrada i de sortida serien, efectivament, grans autopistes, autopistes, avingudes urbanes, túnels o ponts comunicatius, aquest conjunt d'equipaments foren els construïts des d'instàncies governamentals a la dècada de 1960; se'n beneficiarien també els turistes interiors per als desplaçaments de curta, mitjana o llarga distància.

El *NO-DO* del 20 de novembre de 1961 informava del moment fundacional de la veritable racionalització de les infraestructures viàries espanyoles per mitjà de la presentació, a càrrec del Ministerio de Obras Públicas, del Plan Gene-

14 RISQUES, Manel. 2015. *Op. cit.*, pàgs. 172-173.

15 MALUQUER DE MOTES, Jordi. 2014. *Op. cit.*, pàg. 307.

16 REDSHAW, Sarah. 2004. «Roads for change: changing the car and its expressions». A: L. BUYS, C. BAILEY i D. CABRERA (eds.). *Social change in the 21st century: Conference proceedings*. Brisbane: Queensland University of Technology, pàg. 1.

17 GARCÍA OCHOA, Santiago. 2019. «En transición: las primeras *road movies* del cine español (1975-1978)». *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 25, pàg. 117.

18 FUENTES VEGA, Alicia. 2017. *Bienvenido, Mr. Turismo: Cultura visual del «boom» en España*. Madrid: Cátedra, pàg. 119.

ral de Carreteras, que havia d'ésser desenvolupat en el període 1962-1977. També valorava el tipus, la quantitat i la naturalesa de les vies que caldria millorar o construir a partir del càlcul dels efectes que properament tindrien l'increment de la renda nacional i el creixement del parc automobilístic. El resultat era una despesa per quilòmetre de tram asfaltat que anava des de 500.000 fins a 8.000.000 de pessetes. L'objectiu final era aconseguir una xarxa transitable, segura i perfectament senyalitzada que recorregués el país tot mostrant evidències de modernitat i arribés inclús fins als ports de muntanya, exposats a les inclemències de les nevades.¹⁹ La connotació de gesta memorable per part de la dictadura que es desprèn d'aquest noticiari sobre el Plan General de Carreteras serà un element transversal en tots els reportatges del *NO-DO* que retraten el foment d'obres a les carreteres.

Una obra faraònica: l'autopista del Mediterrani

Parlar de l'autopista del Mediterrani tal com la coneixem avui dia implica referir-se a una infraestructura de construcció feixuga per la llargària del seu traçat (actualment, 995,1 km), que s'ha construït en diverses etapes des de la dècada de 1960 fins a l'actualitat, en cada una de les quals s'han obert nous trams geogràfics des del nord fins al sud per tota la costa mediterrània espanyola. Val a dir que el tardofranquisme donà un impuls molt consolidat a la seva execució, pel seu anhel de connectar Espanya amb l'exterior per interessos econòmics i per fer un blanqueig polític del règim dins i fora de les fronteres nacionals. Així doncs, si ens remuntem a l'any 1962, podem documentar les primeres materialitzacions de la via en el *NO-DO* del 5 de febrer, el qual mostra el moviment de terres fet per treballadors a bord de tractors, camions i excavadores a la carretera que connectava Barcelona amb França passant per la Jonquera, amb l'encàrrec de la Jefatura de Obras Públicas de Barcelona de duplicar l'amplada del traçat, reduir-ne els desnivells i pendents d'un 9% a un 4%, i obrir els radis de gir de les corbes de 50 m fins a 200 m, unes millores destinades a convertir una carretera normal i corrent en autopista i incentivades pel fet de tractar-se d'«una de las rutas turísticas más importantes, porque sirve de enlace a las dos naciones a través de la Costa Brava».²⁰

19 *NO-DO*, 985 A, «Modernización de las carreteras españolas. El Plan General del Ministerio», 20/11/1961.

20 *NO-DO*, 996 A, «Mejoras de carretera en Cataluña. El camino hacia Francia por la Jonquera», 05/02/1962.



Figura 1. NO-DO, 996 A (05/02/1962).

Com que s'havia avançat força en nous traçats de la via, el noticiari del 30 de gener de 1967 va retransmetre un reportatge que compilava l'impuls exponencial de les diferents fases constructives al llarg del 1966 des de la Costa Brava fins a la Costa Blanca, la ruta mediterrània per excel·lència, com testimoniava el fet que per la frontera francesa havien entrat 3.000.000 de vehicles turístics en els dotze mesos anteriors. Les remodelacions i noves incorporacions en el conjunt del tram indicat comportaven una inversió de 4.700 milions de pessetes —en més de quaranta obres fetes per vint empreses espanyoles— que permetria aconseguir una estètica d'«estupenda pista, curvas amplias y bien señalizadas bordeando el mar».²¹

Entrant en els detalls, dels treballs a Arenys de Mar, Canet i Calella, se'n destaca una labor qualificada d'impressionant i il·lustrada amb maquinària operant entre el mar a una banda i grans blocs de pisos a l'altra; dels d'Amposta, es mostra la magnitud colossal d'un pont en construcció alçat sobre bigues de formigó i pilones clavades al riu Ebre; a les províncies d'Alacant, Castelló i València s'hi fan quinze obres d'ampliació i reforç del paviment, on tenen una rellevància especial el pont sobre el riu Túria, que s'ha fet petit i s'ha d'ampliar amb més carrils, i els dos túnels nous, un viaducte i l'ampliació d'un pont que, jun-

²¹ NO-DO, 1256 B, «Ingente programa del Ministerio de Obras Públicas. Carretera en obras desde Gerona hasta Alicante», 30/01/1967.

tament amb la rectificació del traçat de la carretera —insuficient per a la densitat del trànsit—, es fan a la zona de Mascarat; finalment, es valora que «jamás se han abordado obras públicas de tanta consideración en nuestra patria».²²

L'acció humana estava tenint un gran impacte sobre la natura i, en aquest sentit, és interessant el reconeixement que el *NO-DO* del 26 de febrer de 1968 fa respecte a aquesta qüestió en comentar, i sobretot mostrar amb imatges febaents, l'enorme destrucció i alteració del paisatge provocada per la construcció, en primer lloc, de l'autopista del Mediterrani en passar per Catalunya i, en segon lloc, d'uns nous accessos per a la ciutat de Màlaga. No obstant això, el discurs d'autolegitimació advoca per justificar-ho tot amb els avantatges que comportarà en termes de comoditat en la circulació, reducció de la durada dels viatges, etc. No és menys impactant el xoc que ofereixen les imatges del cas malagueny, que retraten un grup de persones humils davant d'una llar en ruïnes, en contrast amb les obres urbanitzadores que contemplen: el missatge que s'havia de transmetre era que el règim franquista enviava la modernitat a les zones més endarrerides.²³

El 17 de novembre de 1969 el *NO-DO* informava, arran d'una ampliació de l'autopista del Mediterrani en passar per terres catalanes, de l'obertura d'un nou tram de tres carrils entre Barcelona i Granollers dins d'una llarga carretera que el 1972 hauria de permetre connectar França amb el Llevant espanyol sense interrupcions, incloent-hi senyalització, enllumenat, ponts, viaductes i peatges.²⁴ Ben aviat, el 16 de febrer de 1970, el noticiari recollia una altra etapa constructiva de la mateixa autopista, que uniria Granollers i Cardedeu amb deu quilòmetres nous i preveia arribar a Maçanet de la Selva de cara al mes de juny.²⁵

A mitjan 1971 es mantenia la determinació de continuar amb la conversió, en part integrant de l'autopista del Mediterrani, de l'antiga carretera de Barcelona a la Jonquera, on, després d'assolir-se la renovació a l'altura de Maçanet de la Selva, s'obriria un nou tram per arribar fins a la ciutat de Girona. Així ho narrava el *NO-DO* del 19 de juliol de 1971:

100 kilómetros seguidos de autopista forman el trayecto Barcelona-Gerona [...]. De esta forma, ambas ciudades quedan más o menos a una hora de distancia, según las aficiones a... tumar la aguja, de los automovilistas que lo aprovechen.

²² *Ibidem*.

²³ *NO-DO*, 1312 A, «Obras públicas. Nuevas autopistas en construcción en Cataluña. Obras del tramo Montgat-Mataró. Nuevos accesos por carretera a Málaga. Mejoras en su aeropuerto», 26/02/1968.

²⁴ *NO-DO*, 1402 A, «La construcción de la "Autopista del Mediterráneo"», 17/11/1969.

²⁵ *NO-DO*, 1415 B, «Las autopistas del Mediterráneo. Nuevo tramo: "Granollers-Cardedeu"», 16/02/1970.



Figura 2. NO-DO, 1415 B (16/02/1970).

El nuevo tramo se ha inaugurado seis meses antes de lo previsto, con las consiguientes ventajas para todo el mundo. Tiene, además, la autopista, una serie de accesos que permitirán el enlace con diversas zonas provinciales, y entre ellas, la sugestiva Costa Brava.²⁶

Tots els camins porten a Madrid

La ciutat de Madrid, com a capital d'Espanya, rebria tot tipus d'atencions en matèria infraestructural per part del franquisme tant per a l'interior com per a l'exterior de l'entramat urbà, de resultes d'ésser convertida en el node únic i exclusiu d'una xarxa de vies que conduïen a multitud d'indrets de la resta del país, les quals, al mateix temps, servien per fer el recorregut a la inversa. En resum, les principals artèries comunicatives havien de passar, indispensablement, pel centre neuràlgic del territori.

En aquest sentit, destaca l'episodi del *NO-DO* del 14 de juny de 1965, que es fa ressò de les obres d'ampliació dels accessos a Madrid venint des de la Catalunya, incloses al Plan General de Carreteras i que derivarien en la creació de l'autopista Las Rozas-Villalba, d'una gran complexitat constructiva:

²⁶ *NO-DO*, 1489 A, «La autopista Barcelona-Gerona. Nuevo tramo», 19/07/1971.

A este efecto se acondiciona el trazado con la construcción de puentes, enlaces con otras carreteras, vías laterales de servicios, y los cambios de sentido de la autopista. Las características funcionales de las obras se resumen en dos calzadas de sentido único, con separación en desnivel, y los drenajes necesarios. El afirmado es de cemento-grava y el pavimento, de aglomerado asfáltico. Buldócers, palas-oruga, compresores y apisonadoras han dejado ya ultimados algunos trozos de la magnífica autopista.²⁷

El *NO-DO* del 7 d'octubre de 1968 es va desplaçar a la carretera de Madrid-Irun per parlar d'un petit túnel que s'havia convertit en una molèstia per als conductors, perquè restava visibilitat a la circulació, i també per als constructors d'obres públiques, ja que la seva presència impossibilitava l'ampliació de la calçada. Davant d'aquesta situació, les imatges, complint amb una declaració d'intencions que consignava la dinamita com a eina de progrés, contenen enregistrat el moment de la voladura de l'arc, amb el pont que hi passava pel damunt, mitjançant l'ús de càrregues d'explosius que foren repartides, segons la veu en off, d'una manera estratègica i magnífica per fer desaparèixer l'estructura en qüestió per art de màgia, gràcies a uns avançats detonadors elèctrics, i poder iniciar la reforma de la via properament.²⁸

Madrid també viuria una profunda transformació interna amb la construcció del que popularment fou conegut com a Scalextric. El *NO-DO* del 27 de maig de 1968 explica que es tractava d'un conjunt d'enllaços viaris amb tres passos a diferents nivells (passarel·les) que sumaven un quilòmetre, per donar fluïdesa al trànsit que irradiava la glorieta d'Atocha cap a tretze direccions diferents.²⁹ Eren accions complementàries de la millora i reestructuració dels accessos a Madrid provinents d'arreu d'Espanya iniciada ja el 1962. El *NO-DO* del 21 d'octubre de 1968 explica que les entrades a les grans ciutats han esdevingut penoses a causa de la disparada automobilització del país i alaba amb un extens reportatge la urgent inversió de dos mil milions de pessetes en dos-cents quilòmetres de vies, ponts, passos elevats i enllaços construïts i/o reformats, en un termini inclús inferior al previst inicialment, a les carreteres —ara convertides en autovies i autopistes— de Madrid a Badajoz, Cadis, Barcelona i Irun, inaugurades per Franco el mateix dia.³⁰

27 *NO-DO*, 1171 B, «Los accesos a Madrid. Autopista Las Rozas-Villalba», 14/06/1965.

28 *NO-DO*, 1344 B, «Dynamita para el progreso. Un túnel vuela en la carretera de Madrid-Irún», 07/10/1968.

29 *NO-DO*, 1325 A, «Inauguración del "Scalextric" en la glorieta de Atocha de Madrid», 27/05/1968.

30 *NO-DO*, 1346 B, «Nuevos accesos de Madrid. Franco inaugura doscientos kilómetros de autopistas», 21/10/1968.



Figura 3. *NO-DO*, 1325 A (27/05/1968).

Val a dir també que el dinamisme econòmic generat per la modernització de la xarxa de transports per carretera a càrrec de les arquitectures estatals —paral·lelament al *boom* de la construcció immobiliària en clau turística, però també d'habitatge—³¹ motivaria la celebració de fires relacionades amb béns imprescindibles per al foment d'obres constructives. N'és un bon testimoni la IV Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas (FICOP) de Madrid, que fou notícia al *NO-DO* del 3 de maig de 1971. Inaugurada sota el lema «Nuevas máquinas, nuevos elementos, nuevos materiales», acollí dos-cents expositors d'empreses de quinze països diferents, que exhibiren maquinària pesada i invents d'última hora, valorats en un total de mil milions de pessetes.³²

La superació d'obstacles orogràfics

El traçat i la forma de les infraestructures de transport per carretera depenen de l'entorn orogràfic que presenta el medi ambient, ja que sovint hi ha agents naturals que dificulten el foment d'aquestes obres públiques. Actualment, al món

³¹ CRUSELLS, Magí. 2007. «La piel quemada». A: José M. CAPARRÓS, Magí CRUSELLS i Rafael de ESPAÑA. *Las grandes películas del cine español*. Madrid: JC Clementine, pàg. 156.

³² *NO-DO*, 1478 A, «IV Feria Internacional de la Construcción y Obras Públicas», 03/05/1971.

occidental l'adopció d'una major consciència ecològica fa que hom es plantejgi si hi ha un recorregut alternatiu a l'hora de dibuixar les xarxes viàries quan aquestes posen en perill la natura. Aquesta manera de procedir, però, dista radicalment de la seguida en les accions executades durant el *desarrollismo* franquista: mogudes per la grandiloqüència modernitzadora i sense cap limitació legal, les autoritats governamentals ordenaven erigir ponts enormes damunt de rius i túnels inacabables que travessaven muntanyes. Estratègies d'aquest estil s'empenien amb finalitats intermediàries en l'impuls d'obres ja analitzades, com l'autopista del Mediterrani o les carreteres vertebrades al voltant de Madrid, però en altres ocasions els ponts i túnels esdevenien les obres protagonistes, per les seves dimensions.

Així, el *NO-DO* del 9 d'abril de 1962 parla de l'obertura del túnel de Guadarrama per tal d'eliminar la dificultosa pujada pel Puerto de los Leones. Quan el ministre d'Obras Públicas, Jorge Vigón, va visitar les maniobres de perforació geològica acompanyat del seu seguici i de nombrosos enginyers i periodistes, el túnel ja tenia 300 m de profunditat que s'havien aconseguit penetrant la muntanya amb dinamita, però es preveia que tindria una llargada definitiva de 3 km, que s'assolirien l'abril de 1963, cosa que faria possible la inauguració de cara al 1964, quan la instal·lació d'il·luminació i la de condicionament de l'aire estiguessin enllestides.³³

Quan mancaven els darrers retocs per poder habilitar el túnel de Guadarrama, el *NO-DO* del 9 de desembre de 1963 va informar d'una intensa nevada que estava deixant cotxes i camions atrapats al difícil Puerto de los Leones i que feia presumir la posada en marxa de màquines llevaneus per obrir el pas. No obstant això, la inclemència d'un altre factor meteorològic, la boira, feia que la carretera tingués molt poca visibilitat i al capdavall s'optà per obrir provisionalment el túnel de Guadarrama i fer-hi passar vehicles mentre duressin les afectacions meteorològiques.³⁴ La inauguració oficial es va fer d'urgència en aquelles dates, amb la benedicció d'un bisbe i la presència de Franco i d'una representació de ministres, els quals després van creuar «este túnel que está dotado de espléndida iluminación, ventilación, televisión en circuito cerrado, sistemas de alarma y servicio contra incendios. Una lápida conmemora esta conquista trascendental en las comunicaciones de España».³⁵

El 16 de novembre de 1964 fou notícia al *NO-DO* la inauguració del «nuevo puente de Sabadell sobre el río Ripoll que sustituye al viejo y deteriorado por

33 *NO-DO*, 1005 B, «El ministro de Obras Públicas visita el túnel de Guadarrama», 09/04/1962.

34 *NO-DO*, 1092 B, «El túnel de Guadarrama abierto al público», 09/12/1963.

35 *Ibidem*.

las inundaciones del Vallés. Puede soportar cargas hasta de 60 toneladas, y mide 260 metros de longitud. Preside el acto el ministro de Obras Públicas».³⁶ I el 18 de març de 1968, també en territori català, el *NO-DO* mostrava la imatge definitiva del pont d'Amposta, que s'havia començat a aixecar un parell d'anys abans sobre el riu Ebre. S'hi havien invertit 674 milions de pessetes i podia suportar un pes de fins a 10.800 tones, un canvi radical respecte al pont antic, que era molt estret i ni tan sols resistia el pas simultani de dos camions de gran tonatge.³⁷

Per acabar, el *NO-DO* de l'11 de setembre de 1972 posava el focus d'atenció en la Catalunya interior i es referia a l'obertura d'un túnel a la zona del Bruc, per on es faria passar una nova autovia en direcció a Barcelona:

La pesadilla que representa el paso de vehículos por el puerto de Los Bruchs, en las proximidades de Igualada [...] justifica sobradamente la decisión del Ministerio de Obras Públicas de realizar una variante [...]. Será necesaria la terminación de un túnel de 1.066 metros [...] merced al trabajo continuo de hombres y máquinas [...]. Una vez terminadas estas obras, el lento discurrir de los vehículos por las curvas de Los Bruchs quedará en la historia de los malos recuerdos para los sufridos conductores.³⁸



Figura 4. *NO-DO*, 1549 A (11/09/1972).

36 *NO-DO*, 1141 C, «Información nacional. Nuevo puente sobre el río Ripoll», 16/11/1964.

37 *NO-DO*, 1315 A, «Variante de la carretera Barcelona-Tarragona en el Perelló», 18/03/1968.

38 *NO-DO*, 1549 A, «Estado de las obras de la variante en el puerto de Los Bruchs», 11/09/1972.

LES INFRAESTRUCTURES DE TRANSPORT PER RAILS

Deixar enrere el retard autàrquic

Tot i que en el període 1959-1973 que és objecte d'estudi els ferrocarrils perderen importància en favor de l'automòbil, la xarxa ferroviària continuà essent una infraestructura cabdal per a l'Espanya *desarrollista* i indestriablement vinculada a les polítiques de les autoritats franquistes. Ja en la nacionalització de la totalitat de la via ampla —no pas l'estreta— de ferrocarrils espanyols decretada l'any 1941, l'objectiu dels governants franquistes, sota les coordenades de l'autarquia,³⁹ era superar la incapacitat del sector privat per oferir una xarxa ferroviària sòlida, afectada negativament com estava per la manca de capitalització, la destrucció de la Guerra Civil i la ineficiència d'una competència atomitzadora.⁴⁰

Els efectes perniciosos de la política autàrquica es van manifestar en molts àmbits i especialment en els ferrocarrils, marcats per la insuficiència financera, l'escassetat de recursos i la dependència tecnològica.⁴¹ Així doncs, entre els principals problemes que els afectaven destacaven el mal estat de les vies, deficiències d'ordre organitzatiu i un parc de locomotores obsolet i mancat de manteniment.⁴² A tall d'exemple, el 80% de les locomotores funcionaven encara amb vapor —cremant carbó— i gairebé la meitat tenien quaranta anys d'edat, i algunes eren centenàries.⁴³ Per tal de redreçar la situació, calia assessorament internacional, com ara l'ofert pel Banc Internacional per a la Reconstrucció i el Desenvolupament (BIRD), i, sobretot, un gran esforç inversor —únicament assolible en el marc del ja referenciat Plan Económico de Estabilización—, el canvi de rumb econòmic del franquisme i l'acoblament d'Espanya a l'expansió econòmica de l'Europa occidental. Aquests elements serien els fonaments essencials de la modernització de la xarxa ferroviària.

La transició del vapor a l'electricitat i el dièsel

En parlar dels ferrocarrils de l'Espanya *desarrollista*, el *NO-DO* s'esforçà constantment a mostrar els continus avenços que modernitzaren les infraestructures fèrries

39 CARRERAS, Albert, i TAFUNELL, Xavier. 2021. *Entre el imperio y la globalización: Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona: Crítica, pàgs. 220-227.

40 COMÍN, Francisco et al. 1998. *Op. cit.*, pàgs. 16-19.

41 *Ibidem*, pàg. 280.

42 *Ibidem*, pàgs. 263-284.

43 *Ibidem*, pàg. 264.

i els vehicles que hi circulaven. Entre aquestes millores destacaren l'electrificació de les vies de tren i la renovació del parc motor de locomotores, dos factors que havien de permetre deixar enrere l'ús ineficient del carbó com a font d'energia.

En aquest sentit, el 5 de setembre de 1960 el *NO-DO* informava de l'arribada de la primera unitat de tren elèctric, que havia de cobrir la línia Bilbao-Portugalete i milloraria la circulació gràcies a l'augment de la potència del motor.⁴⁴ La veu en off explicava que el modern tren elèctric havia estat manufacturat per la Sociedad Española de Construcción Naval de Sestao i en destacava la producció nacional. També considerava important ressaltar que el nou tren tenia vint seients de primera classe i noranta de segona, però deixava a l'espectador la incògnita de conèixer quants en tenia de tercera, informació que era omesa deliberadament.⁴⁵ Cal remarcar que, precisament, l'existència d'una tercera classe als ferrocarrils espanyols constituïa una anomalia en el context de l'Europa occidental, tal com havia fet notar l'informe del BIRD, que la considerava com una font d'ineficiència perquè impedia que pogués practicar-se una simplificació de les tasques de manteniment dels trens.⁴⁶

L'electrificació del ferrocarril no consistia únicament en la incorporació de locomotores i vagons elèctrics, sinó que comportava també canvis importants en les infraestructures, relacionats sobretot amb la generació i la distribució de l'energia, com ara la creació de subestacions elèctriques que requerien inversions econòmiques significatives. Precisament en aquest punt incidia el *NO-DO* del 10 d'octubre de 1960, dedicat a informar sobre l'obertura d'un tram ferri electrificat entre les poblacions castellanes d'Alcázar de San Juan i Santa Cruz de Mudela. La inauguració fou un motiu de profunda satisfacció per a les autoritats, atès que culminava el tram més llarg amb tracció elèctrica de tota la xarxa i era el resultat d'una gran aportació monetària, una fita impossible en el pre-tèrit marc de l'autarquia.⁴⁷

Malgrat que les innovacions relacionades amb l'electrificació eren sovint destacades pel *NO-DO*, cal tenir present que, encara l'any 1975, només un terç del conjunt de vies fèrries estaven electrificades.⁴⁸ Davant dels elevats costos de

44 *NO-DO*, 922 B, «Tren eléctrico para la línea Bilbao-Portugalete. Éxito de las demostraciones», 5/09/1960.

45 *Ibidem*.

46 BANCO INTERNACIONAL DE RECONSTRUCCIÓN Y FOMENTO. 1962. *Informe del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento. El desarrollo económico de España*. Madrid: Oficina de Coordinación y Programación Económica, pàg. 268.

47 *NO-DO*, 927 B, «Electrificación ferroviaria. Se inaugura el trayecto desde Alcázar de San Juan a Santa Cruz de Mudela. La puesta en servicio del nuevo tramo», 10/10/1960.

48 COMÍN, Francisco et al. 1998. *Op. cit.*, pàgs. 124-126.



Figura 5. *NO-DO*, 922 B (05/09/1960).

la plena electrificació, el govern espanyol va prioritzar sovint l'opció de la dieselitització de les noves locomotores⁴⁹ i el noticiari s'encarregà aleshores de lloar la manufactura de les automotores d'energia dièsel produïdes en territori nacional. És per això que el *NO-DO* del 3 d'agost de l'any 1964, quan el carbó encara era l'energia responsable del 73% del parc locomotriu,⁵⁰ informava triomfalment de la posada en marxa d'un nou tren Talgo dièsel per cobrir el tram Vitòria-Sant Sebastià.⁵¹ Segons el noticiari, la moderna unitat anomenada *Virgen Peregrina* milloraria la connexió entre aquests dos nuclis i comptaria amb diverses millores tècniques que es traduirien en guanys d'eficiència i en un major nombre de passatgers per viatge. Era tal la importància del canvi que el mateix Franco fou l'encarregat de supervisar el viatge inaugural.

Més enllà de l'electrificació i la dieselitització com a elements clau del procés de modernització ferroviària, el *NO-DO* va destacar-ne igualment altres factors constitutius. Per exemple, la creació d'infraestructures com ara noves vies fèrries i estacions de tren que havien d'aconseguir adaptar la xarxa ferroviària a les condicions de creixement econòmic i demogràfic que es van donar durant la dècada de 1960. Arran d'aquests punts, una peça del *NO-DO* del 17 de juliol de 1961 que tractava sobre el tram recentment electrificat entre els nuclis urbans

49 *Ibidem*, pàg. 137.

50 *Ibidem*, pàg. 135.

51 *NO-DO*, 1126 A, «Inauguración del nuevo Talgo por S. E. el Jefe del Estado», 03/08/1964.

de «San Baudilio de Llobregat» i «Pallejá», als voltants de Barcelona, ciutat que aleshores experimentava un ritme d'urbanització sense precedents,⁵² informava que, gràcies a la millora implementada per les autoritats franquistes, la freqüència de trens es multiplicaria per tres i es reduiria el temps de trajecte, cosa que permetria «consolidar la expansión demográfica de la ciudad condal».⁵³

Una altra àrea de creixement demogràfic fou Madrid i el seu contorn, punt neuràlgic de la xarxa ferroviària espanyola i del qual el *NO-DO* informà diligentment en diverses peces. Un reportatge de l'1 de gener de 1962 destacava les importants infraestructures que s'havien iniciat a la capital i el seu entorn, juntament amb el ferrocarril metropolità i la construcció d'enllaços per a la circulació d'un ferrocarril de circumval·lació. Aquest darrer punt era vist pel noticiari com a necessari per tal de descongestionar Madrid davant del creixent flux de mercaderies transportades per tren. Alhora, les noves construccions permetrien mantenir la concepció radial de la xarxa ferroviària i reduir el trànsit ferroviari a la mateixa capital, part del qual es derivaria cap a la seva rodalia.⁵⁴

Altres aspectes vinculats a la creació de noves infraestructures i la modernització ferroviària es troben al *NO-DO* del 9 de novembre de 1964, on la veu en off anuncia l'obertura de «nuevas rutas al turismo deportivo» en referència a la línia Navacerrada-Los Cotos amb cotxe automotor inaugurada recentment. Aquesta nova via havia de permetre l'arribada de practicants d'esquí i amants del muntanyisme a un port de muntanya que fins aleshores era inaccessible en dies hivernals.⁵⁵ En aquest sentit, la narrativa del noticiari alaba que un lloc isolat esdevingui un prometedor pol de creixement econòmic gràcies al ferrocarril i a la integració efectiva d'aquest espai en el circuit del turisme, un dels pilars del mateix Plan Económico de Estabilización per sostenir l'equilibri en les successives balances de pagament del franquisme *desarrollista*.⁵⁶

La internacionalitat dels rails i els ferrocarrils espanyols

Abandonar l'aïllament econòmic característic de l'autarquia i augmentar els fluxos comercials amb l'exterior fou un altre pilar del Plan Económico de Estabilización, amb efectes clars en un mitjà de transport com el ferrocarril. Con-

52 RIQUER, Borja de. 2010. *Op. cit.*, pàgs. 635-645.

53 *NO-DO*, 967 A, «Electrificación del ramal ferroviario San Baudilio-Pallejá», 17/07/1961.

54 *NO-DO*, 991 B, «El metro de Madrid y los enlaces ferroviarios», 01/01/1962.

55 *NO-DO*, 1140 C, «Los esquiadores madrileños están de enhorabuena. Inauguración del tramo ferroviario Navacerrada-Los Cotos», 09/11/1964.

56 CARRERAS, Albert, i TAFUNELL, Xavier. 2021. *Op. cit.*, pàgs. 124-126.

següentment, una derivada important de la modernització de la xarxa ferroviària fou la millora de la connexió d'Espanya amb la resta d'Europa occidental i l'obertura de nous mercats mundials per als trens de fabricació espanyola.

Al *NO-DO* del 2 d'octubre de 1967,⁵⁷ aprofitant la inauguració de la línia Madrid-Burgos, la veu en off conclouïa la peça informativa anunciant una important millora implementada en el trajecte Madrid-París: l'escurçament del viatge a tretze hores i la seva compleció sense transbordaments fronterers. La materialització d'aquesta iniciativa tingué lloc a la darrera de l'any següent. Així, el 25 de novembre de 1968 el *NO-DO* informava solemnement de l'esdeveniment: «por primera vez en la historia, un tren español, el Talgo, ha realizado el viaje Madrid-París en solo trece horas sin necesidad de transbordo».⁵⁸ Aquí la particularitat del recorregut era que no caldria aturar el tren: gràcies a un enginyós inventor espanyol, un adaptador permetria salvar la diferència d'amplada de via entre Espanya i França i estalviar temps de trajecte, cosa que aprovava una mica més la capital parisenca.⁵⁹

Una altra urbs exterior més propera a Espanya gràcies als avenços del ferrocarril fou Ginebra, a Suïssa. Des de Barcelona, el *NO-DO* del 16 de juny de 1969 informava que el ferrocarril que cobria el trajecte era el segon tren espanyol que no feia transbordaments en el viatge cap a una ciutat europea; des de l'interior, el turista que viatjava podia gaudir dels paisatges únics d'alta muntanya que envoltaven el tren i de la màxima comoditat que oferien els nous models de Talgo.⁶⁰

Simultàniament, el noticiari no deixava de destacar la impecable manufactura dels trens espanyols, que oferien un elevat grau de comoditat al viatger i potencial turista. Això es pot copsar, a tall d'exemple, al *NO-DO* del 27 de març de 1972, on s'informa que RENFE organitzà per a periodistes seleccionats un viatge de cinc dies arreu de la geografia nacional per tal de comprovar les potencialitats del ferrocarril, el «medio de transporte ideal para el futuro».⁶¹

I, precisament per l'adduïda brillant manufactura de la indústria ferroviària espanyola, el noticiari entenia perfectament que la producció nacional hagués aconseguit obrir una esclatxa en el competitiu mercat internacional i es vanagloriava d'aquesta proesa. Vegeu el cas del *NO-DO* del 24 de febrer de 1969, que informa del lliurament de quatre locomotores espanyoles a la companyia

57 *NO-DO*, 1291 A, «El ministro de Obras Públicas, Silva Muñoz, inspecciona el directo Madrid-Burgos, línea que supone una mejora importante en las comunicaciones ferroviarias», 02/10/1967.

58 *NO-DO*, 1351 B, «En trece horas el viaje Madrid-París en un tren español», 25/11/1968.

59 *Ibidem*.

60 *NO-DO*, 1380 A, «El Talgo catalán. Barcelona-Ginebra sin transbordos», 16/06/1969.

61 *NO-DO*, 1525 A, «El ferrocarril, transporte del futuro. Periodistas invitados por la RENFE», 27/03/1972.



Figura 6. NO-DO, 1364 A (24/02/1969).

ferroviària nacional de Colòmbia. Com en altres casos analitzats, la ideologia nacionalcatòlica del règim franquista es transmet pertot i traspua en els petits detalls. De fet, no sembla pas casualitat que tres de les quatre locomotores fossin batejades amb els noms de *La Niña*, *La Pinta* i *La Santa María*⁶² —embarcacions amb les quals l'expedició de Cristòfol Colom viatjà a Amèrica el 1492—, que simbolitzaven el lligam, tan preuat pel franquisme, amb els països de l'antic imperi hispànic i posaven al mateix nivell d'importància la pretèrita conquesta del continent americà amb l'actual obertura d'un nou mercat mundial per a la indústria ferroviària espanyola. Amb tot, l'increment de la referida capacitat exportadora no deixava de ser discret, si bé magnificar qualsevol èxit —per petit que fos— fou sempre una tasca en la qual el noticiari excel·lí en el període analitzat; aquí, emprant la modernització del ferrocarril i els rails en clau manifestament propagandística.

Franco i el franquisme com a únics proveïdors del *progrés*

Al NO-DO del 2 d'octubre de 1967 s'informa de l'obertura d'un nou traçat ferroviari entre les ciutats de Madrid i Burgos. La nova línia havia d'estalviar

62 NO-DO, 1364 A, «Locomotoras españolas para Colombia», 24/02/1969.



Figura 7. *NO-DO*, 1291 A (02/10/1967).

temps de viatge i el ferrocarril travessaria zones que fins aleshores estaven incommunicades per aquest mitjà. La veu en off emfatitzava que la multitud d'una de les poblacions castellanes beneficiades pel nou recorregut era plenament conscient de la transcendència del que estaven vivint: «el pueblo sabe que zonas hasta ahora exclusivamente agrícolas podrán ser industrializadas, creándose más de 4.000 nuevos puestos de trabajo».⁶³ El missatge, doncs, era que l'arribada dels rails a aquesta regió tradicionalment cerealística permetria superar l'agricultura com a rèmora d'una economia secularment endarrerida i pobra, i apostar ara pel sistema manufacturer. El noticiari remarcava impetuosament qui era el responsable del cercle virtuós que desplegarien els nous rails instal·lats: «en Burgos la gente se apiñaba a lo largo de los andenes. Gracias al gobierno de Franco el ferrocarril deseado por fin es realidad, y el porvenir de grandes zonas castellanas se verá beneficiado».⁶⁴

La vinculació deliberada de la construcció d'infraestructures ferroviàries amb la figura del dictador és present en altres reportatges del *NO-DO*, com ara el del 15 de juliol de 1968, que informa de l'arribada del ferrocarril a diverses localitats castellanes: «ya en Colmenar Viejo el público se agolpa en los

⁶³ *NO-DO*, 1291 A, «El ministro de Obras Públicas, Silva Muñoz, inspecciona el directo Madrid-Burgos, línea que supone una mejora importante en las comunicaciones ferroviarias», 02/10/1967.

⁶⁴ *Ibidem*.

andenes, deseoso de manifestar su gratitud a Franco».⁶⁵ Clarament, repeteix l'arquetip narratiu que la creació d'infraestructures ferroviàries vinculades al progrés econòmic genera un agraïment entre la població, el qual és canalitzat en la figura del cap de l'Estat, que mereix rebre mostres d'adhesió personal per la seva condició paternalista i benefactora com a guia (*caudillo*) de la societat espanyola.

Adicionalment i de forma aparentment circumstancial, aquesta darrera inauguració coincidí amb les celebracions per l'efemèride del cop d'estat del 18 de juliol de 1936. Per tant, a banda de fomentar la lleialtat envers Franco, l'acte era l'ocasió ideal per legitimar i posar en valor el règim franquista en un sentit més ampli, atès que «realidades como la presente son el resultado de la paz, la continuidad y la unidad entre los hombres y mujeres de España».⁶⁶

Una intenció similar té el *NO-DO* del 3 d'agost de 1964, que mostra Franco en el viatge inaugural d'un nou model de Talgo a Sant Sebastià coincidint amb les celebracions al País Basc pels vint-i-cinc anys de la dictadura franquista,⁶⁷ o el *NO-DO* del 24 de juliol de 1967, sobre la inauguració dels enllaços ferroviaris madrilenys entre Atocha i Chamartín tot ressaltant explícitament el compliment del trenta-unè aniversari de l'alçament franquista.⁶⁸

Tanmateix, de la mateixa manera que el propagandisme del *NO-DO* incloïa alabances explícites de Franco i el seu règim, també hi havia una propaganda del silenci quan en el rerefons de determinades modernitzacions d'infraestructures ferroviàries hi havia qüestions que no interessava esmentar o que, en tot cas, es referien amb manipulacions informatives. A tall d'exemple, el 24 de juliol de 1967, quan l'esforç inversor en infraestructures estava començant a donar els seus fruits, el *NO-DO* informà de la inauguració de la nova estació de Chamartín, a Madrid, i dels seus enllaços ferroviaris amb l'estació d'Atocha. A banda de l'ampli ventall d'avenços tècnics amb els quals comptava la nova obra, la dada més interessant que ofería la veu en off era que les obres s'havien iniciat l'any 1932. És a dir, el projecte datava del temps de la Segona República, però no era realitat fins trenta-cinc anys després, i a parer del noticiari no calia explicitar el motiu d'aquest demora tan llarga, sinó que alludia simplement a «vicisitudes de todos conocidos»⁶⁹ —en referència a un codi

65 *NO-DO*, 1332 B, «Una importantísima mejora ferroviaria. La nueva línea del ferrocarril Madrid-Burgos inaugurada por el Jefe del Estado, Francisco Franco. Estusiasmo popular», 15/07/1968.

66 *Ibidem*.

67 *NO-DO*, 1126 A, «Inauguración del nuevo Talgo por S. E. el Jefe del Estado», 03/08/1964.

68 *NO-DO*, 1281 B, «Actos del 18 julio. Francisco Franco inaugura los enlaces ferroviarios entre Atocha y Chamartín», 24/07/1967.

69 *Ibidem*.



Figura 8. *NO-DO*, 1126 A (03/08/1964).

compartit i imposat a l'espectador, relacionat amb la Guerra Civil i l'origen mateix del règim franquista—. Una estructura informativa molt similar fou seguida pel *NO-DO* del 15 de juliol de 1968 sobre les noves línies de ferrocarril entre Madrid i Burgos.⁷⁰ En aquest cas, la vertadera raó de l'endarreriment en l'execució de les obres era sistemàticament omesa entre lloances envers les autoritats franquistes, que destacava com a reeixides per la capacitat de construir unes infraestructures cabdals que governs anteriors no havien aconseguit portar a terme.

Considerat en conjunt, el silenci del *NO-DO* en la qüestió dels retards de modernes infraestructures fèrries era realment esclatant: en primer lloc, perquè la mateixa Guerra Civil, que s'adduïa implícitament com a causa única del problema, fou responsabilitat dels revoltats contra l'ordre legítim republicà, i en segon lloc, perquè la difícil recuperació de la postguerra era indèstria de l'autarquia que la causava, implementada per les autoritats franquistes.⁷¹ La política autàrquica havia tingut efectes d'inacció greus sobre una infraestructura essencial com era el ferrocarril, i fou precisament sobre aquestes coordenades de dèficits crònics, manca de manteniment i locomotores només a vapor, que

⁷⁰ *NO-DO*, 1332 B, «Una importantísima mejora ferroviaria. La nueva línea del ferrocarril Madrid-Burgos inaugurada por el Jefe del Estado, Francisco Franco. Entusiasmo popular», 15/07/1968.

⁷¹ CARRERAS, Albert, i TAFUNELL, Xavier. 2021. *Op. cit.*, pàgs. 124-126.

es projectà la política modernitzadora de la dictadura en el període 1959-1973,⁷² la qual paradoxalment havia de superar el sotrac provocat temps enrere per les mateixes autoritats franquistes.

CONCLUSIONS. DE L'OSTENTACIÓ MODERNITZADORA ALS SILENCIS DE LA DICTADURA

L'estudi fet prenent com a base els noticiaris del *NO-DO* seleccionats permet constatar que el discurs i la imatge modèlics construïts pel franquisme *desarrollista* tot aprofitant la conjuntura modernitzadora de les infraestructures de transport terrestre foren notablement sòlids i suficientment versemblants per intentar eclipsar, tant a escala nacional com internacional, la realitat d'una dictadura que venia somnis mercantilistes no assolibles per tothom i alhora repri-mia els drets i les llibertats sociopolítiques de la població espanyola.

En matèria automotriu convé fer notar que, si hem de jutjar pels registres analitzats dels arxius del *NO-DO*, al cap i a la fi les grans obres modernitzadores de carreteres endegades entre 1959 i 1973 no es desenvoluparen amb esperit racionalitzador i equitatiu per tot Espanya, sinó que fonamentalment es van fer procurant satisfer dos objectius: per una banda, l'esperit centralista i de força centrípeta que configurava Madrid, la capital de la nació, com a pol irradiador i receptor d'automòbils de forma massiva d'arreu de l'Estat i de l'estranger; per l'altra, el caràcter turístic de la línia litoral-prelitoral del mar Mediterrani, que la convertiria en receptacle de l'autoturisme interior i també exterior mitjançant l'enorme autopista del Mediterrani. A més del dinamisme constructiu d'obres públiques en aquests dos espais geogràfics, de la mostra de noticiaris analitzada només les evidències trobades en relació amb els túnels de Guadarrama i del Bruc constitueixen l'excepció a la norma, i encara caldria matisar que ambdós indrets no estan gaire allunyats, respectivament, de Madrid i Barcelona; de fet, són part de les seves províncies i, en tot cas, les seves carreteres respondrien a la lògica de tenir ben connectades les capitals provincials —com a centres administratius— amb el seu entorn. Queda clar, en conseqüència, quins serien els dos eixos principals de desenvolupament infraestructural en carreteres a l'entorn dels quals es concentraria gran part de la riquesa nacional durant el *desarrollismo* franquista i els quals, per tant, serien objecte d'una significativa ostentació propagandística.

72 COMÍN, Francisco et al. 1998. *Op. cit.*, pàgs. 115-118.

En matèria ferroviària, la modernització orquestrada per les autoritats franquistes consistí essencialment en la temptativa de la dictadura d'abandonar el greu retard en l'execució i el manteniment de les infraestructures fèrries —provo­cat per la pròpia autarquia— i assolir els estàndards vigents a l'Europa occi­dental. Per això, la propaganda audiovisual presentava Franco i el seu règim com a artífexs de les millores proveïdes. L'anàlisi del *NO-DO* portada a terme ha permès conèixer algunes de les fites del període en l'àmbit ferroviari i el seu mode de presentar-les: efectivament, s'ha comprovat l'èmfasi en parlar del procés d'electrificació i dieselit­zació de la xarxa —malgrat el lent abandonament del vapor— i la informació recurrent sobre la renovació del parc de locomotores i unitats mòbils gràcies al creixement de les inversions públiques i privades, que aconseguiren escurçar les distàncies internes a escala espanyola, però també les externes amb algunes capitals continentals. Igualment, s'ha constatat que si bé les vies fèrries seguien —com en el cas de les autopistes— una concepció radial amb Madrid com a node central, el noticiari informava dels beneficis ferroviaris per a un conjunt ampli de regions: tant per a les urbanes i amb una elevada densitat demogràfica, com per als ports de muntanya, que podrien rebre el turisme esportiu, i també altres territoris rurals que fins aleshores estaven incomunicats. De fet, l'arribada del ferrocarril a les zones agrícoles era presentada com la fita que, per la seva automàtica equiparació amb la industrialització efectiva, revertiria l'endarreriment rural.

Amb tot, i partint de la constatació que el *NO-DO* sempre ofería una visió parcial, esbiaixada i interessada del món, maquillada pel règim franquista, és lògic identificar llacunes informatives importants en els seus reportatges, les quals cal posar de manifest. Per exemple, es troben a faltar referències a les carreteres secundàries, les quals eren de vital importància per desplaçar-se pels espais on no hi havia vies llargues i innovadores —ja fos per al dia a dia dels espanyols, ja fos per als autoturistes internacionals, que admiraven la bellesa del paisatge mentre es dirigien a hotels, paradors, càmpings o apartaments de llocs recòndits on tampoc no hi havia ferrocarril—,⁷³ però és clar que la seva antigor, sumada al fet que no havien estat inaugurades ni reformades per la dictadura franquista, no aportava cap benefici autolegitimador al règim i, per tant, eren obviades. També és indiscutible que les condicions de desenvolupament establertes a la dècada de 1960 no podien tancar la responsabilitat de les mateixes autoritats franquistes en el grau de destrucció causat a la xarxa ferroviària durant la Guerra Civil, i encara menys defugir les conseqüències que això

73 FUENTES VEGA, Alicia. 2017. *Op. cit.*, pàgs. 117-124.

tindria amb els anys d'autarquia, però ambdós elements foren silenciats intencionadament pel noticiari precisament perquè eren factors cabdals que explicaven les diferències entre l'Espanya franquista i la resta de l'Europa occidental i que justificaven l'adopció tardana d'un projecte modernitzador en termes d'equiparació amb els països veïns. Tot plegat es desenvolupà en un ambient de corrupció sostingut per l'oligarquia politicoeconòmica franquista rere les grans obres públiques —tant de carreteres com de rails—, per descomptat invisible en el relat i les imatges del *NO-DO*, el qual acomplia així, també, la funció de dispositiu oficial que silenciava certes realitats i desinformava la població.

Majorca observed: la recepció del cinema documental naturalista. De la mirada turística a la mobilització ecologista (1965-1973)*

Antoni Vives Riera
Gemma Torres Delgado
Carlota Vidal Sánchez

Universitat de Barcelona

Tradicionalment, els usos del cinema per part de la historiografia s'han centrat en la divulgació dels resultats de les recerques a través del cinema històric i en la validesa de les cintes cinematogràfiques com a font documental,¹ especialment com a finestra en la qual guaitar l'estat d'ànim de l'audiència i la seva percepció sobre l'entorn que l'envolta.² Ja sigui a través de la proposta d'imaginaris col·lectius de dalt a baix en el procés de producció i projecció, o de les coercions de baix a dalt en el procés de recepció,³ el cinema ha estat estudiat des de la historiografia com una porta d'accés a la subjectivitat cultural de la població massificada del segle xx. Tanmateix, no ha estat tan habitual plantejar l'esdeveniment cinematogràfic com a factor de canvi històric, com a causa de mobilització social i com a esperó del debat polític en l'esfera pública. En el present text oferim una aproximació a la recepció a l'illa de Mallorca del documental de la BBC *Majorca Observed*,⁴ estrenat l'any 1970, com a factor clau de

* Subvenció PID2021-123790NB-C22 finançada per MCIN7AEI/10.13039/501100011033 i, en el seu cas, per «FEDER Una manera de fer Europa», per la «Unió Europea».

1 FERRO, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel; BOLUFER, Mónica, Gomis, Juan, i Hernández, Telesforo M. (eds.). 2015. *Historia y cine: La construcción del pasado a través de la ficción*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.

2 KRACAUER, Siegfried. 1995. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

3 CHARTIER, Roger. 1993. «De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social». *Historia Social*, 17, pàgs. 97-103; GARCÍA CARRIÓN, Marta. 2016. «Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte». *Iberic@l*, 10, pàgs. 123-135.

4 CRANE, Robin. 1968. *The world about us: Majorca Observed*. Regne Unit: BBC (emès per primera vegada a 1970). Vàrem visionar la cinta per primera vegada a la seu del British Film Institute de Londres i més tard vàrem gestionar la cessió d'una còpia a l'Arxiu del So i de la Imatge de Palma. La pel·lícula va ser projectada públicament a Palma dins la Mostra de Cinema de Muntanya l'any 2021.

la creació l'any 1973 del Grup Ornitològic Balear (GOB). Aquesta organització va ser no només la principal organització ecologista insular, sinó segurament l'entitat de la societat civil amb més poder de mobilització durant la transició a la democràcia que culminà amb l'aprovació de l'Estatut d'autonomia de les Illes Balears l'any 1983.⁵ De fet, tant la bibliografia acadèmica com les memòries de testimonis de l'època coincideixen a considerar les primeres projeccions de *Majorca Observed* a Palma com un moment inaugural del moviment ecologista a l'illa.⁶

LA MIRADA TURÍSTICA DE MALLORCA COM A ESPAI NATURAL SEGONS LA BBC I LA ROYAL SOCIETY FOR PROTECTION OF BIRDS

A mig camí entre el típic documental sobre natura i la denúncia ambientalista, el film produït per la BBC establí un relat en el qual la naturalesa verge de l'illa era contraposada al desenvolupament turístic; és a dir, a la construcció massiva d'urbanitzacions, hotels i apartaments a vorera de mar. El documental insistia en la necessitat de preservar els hàbitats naturals de fauna salvatge. La projecció a Mallorca d'aquest documental produït al Regne Unit va generar entre la població autòctona una nova percepció de l'illa com a reserva ecològica i com a espai natural que calia protegir.

La iniciativa del rodatge del documental provenia de la Royal Society for Protection of Birds (RSPB), una organització britànica creada l'any 1889 per a la protecció dels ocells salvatges que prest ja va organitzar campanyes contra la moda d'ornamentar les pameles i els tocats femenins amb plomes. Per tant, qui primer va valorar Mallorca com a reserva natural i va fer sonar les alarmes per la seva degradació no va ser la pròpia població local, sinó els turistes procedents del nord d'Europa que viatjaven a l'illa per fer excursions naturalistes. En aquest sentit, la naturalesa turística del punt de vista de la BBC sobre Mallorca ja s'evidencia en el títol, en el qual l'illa esdevé objecte d'observació científica i al mateix temps turística dels ornitòlegs excursionistes procedents del Regne Unit. De fet, el turisme modern ha estat històricament concebut com una pràctica *voyeurística* en què la presa d'imatges pictòriques, fotogràfiques o cine-

5 PAYERAS, M. (1999) *Les utopies esvaides: Crònica política de la transició democràtica a les Illes Balears 1974-1978*. Palma: Cort.

6 SERRA, Sebastià, i SANTANA, Manel. 2002. «Mallorca després de la calma». *L'Avenç: Revista d'Història i Cultura*, 267, pàgs. 19-35; RAYÓ, Miquel. 2004. *L'ecologisme a les Balears*. Palma: Documenta.

matogràfiques ha tingut un paper central.⁷ De la mateixa manera, en el seu moment John Urry ja va assenyalar la pràctica turística i tots els imaginaris que s'hi associen, com un acte de coneixement i de poder no tan allunyat de l'activitat científica.⁸

Els anomenats *birdwatchers* de la RSPB varen descobrir Mallorca prest, però no va ser fins al 1967 que el turisme ornitològic a l'illa es va fer popular a través de l'organització de viatges i estades que tenien l'objectiu d'observar i fotografiar aus salvatges; les anomenades *ornithoholidays*.⁹ La mateixa RSPB s'encarregava de fer les reserves a l'Hotel Pollentia, regentat pel matrimoni Watkinson, dos britànics aficionats a l'ornitologia que s'estaven tot l'any a l'illa. Aquesta base d'operacions de la RSPB a Mallorca es trobava al municipi de Pollença, just al costat de la zona humida de la Gola i ben a prop de s'Albufera, el principal punt de l'illa d'observació d'aus salvatges, moltes de les quals eren estranyes o exòtiques per a un *birdwatcher* procedent del nord. Per altra banda, des de l'Hotel Pollentia també era relativament fàcil, per una qüestió de proximitat, fer excursions a la serra de Tramuntana, on es podien observar voltors negres, rars a Europa, o a la península de Formentor, en els penya-segats de la qual es podien afinar falcons marins, igualment rars.

Tots aquests hàbitats tan pròxims a l'hotel en qüestió i totes aquestes espècies que els poblaven, eren mostrats i esmentats des del primer moment en el film de la BBC, on la veu en off comentava: «hi ha falcons entorn dels penya-segats, voltors que fan voltes sobre les muntanyes i àligues peixateres pescant als llacs».¹⁰ Encara que en el documental apareixien alguns mamífers, rèptils, amfibis o insectes, la clara preferència per les aus, juntament amb les ubicacions elegides per filmar, indiquen clarament que la gravació de *Majorca Observed* va ser iniciativa dels ornitòlegs de la RSPB allotjats a l'Hotel Pollentia. De fet, els únics espais filmats lluny d'aquesta ubicació són les salines del sud de l'illa i els voltants de l'aeroport de Son Sant Joan, per on, òbviament, l'equip de gravació va aterrar a l'illa. Per paga, les contínues mencions d'aus ja desaparegudes a les illes Britàniques i encara observades a Mallorca, justament amb explicacions sobre la seva desaparició al Regne Unit, indiquen també l'assessorament de la RSPB. Finalment, no s'ha d'oblidar que el film es va

7 ADLER, Judith. 1989. «Origins of sightseeing». *Annals of Tourism Research*, 16(1), pàgs. 7-29.

8 URRY, John. 2002. *The Tourist Gaze 2.0*. Londres: Sage.

9 Des del número de gener-febrer de 1967 fins al número de primavera de 1979, les *ornithoholidays* a Mallorca s'anunciaven regularment a la revista de la RSPB *Birds*.

10 *The World about us: Majorca Observed. Postproduction Film Script*, pàg. 0. BBC Written Archives Centre. [Les traduccions de l'anglès són nostres.]

gravar l'any 1968, només un any després que es comencessin a organitzar des de Londres les *ornithoholidays* a Mallorca. Sembla que va ser el soci de la RSPB i treballador de la BBC Richard Brock qui va tenir la iniciativa de gravar el documental. A part d'aparèixer en els crèdits de la cinta com a part de l'equip de gravació, Brock va fer possible i va ser present a l'estrena del documental a Palma l'any 1970, el qual ja s'havia emès a la televisió pública britànica en el marc del programa *The World About Us*.¹¹ De fet, el *birdwatcher* en qüestió no es va aturar en cap moment de fer promoció de Mallorca com a destinació de turisme ornitològic. En aquest sentit, Brock afirmava a l'òrgan de comunicació de la RSPB, la revista *Birds*, que l'illa era la tercera millor regió d'Europa per a l'observació d'aus, després del Coto de Doñana i la Camarga francesa.¹²

El caràcter activista i reivindicatiu del documental promogut per la RSPB es manifesta de manera especialment clara cap al final de la pel·lícula, quan es mostren les obres de construcció de l'anomenada Ciudad de los Lagos al port d'Alcúdia, en plena Albufera. En aquest moment de la cinta, les imatges de residus plàstics surant a les platges són comentats com «fems persistents que els turistes dipositen a la costa de Mallorca».¹³ És aleshores quan, en un lleuger moviment de la càmera, els espais humits plens d'aus salvatges contrasten amb l'activitat bulliciosa de la construcció d'hotels i apartaments. Tot plegat, davant la mirada passiva dels turistes que assisteixen a l'espectacle. Es tracta d'un recurs visual força utilitzat per la RSPB amb anterioritat i posteriorment adoptat pel GOB en la seva imatgeria propagandística. Davant aquestes imatges, l'omnipresent veu en off del documental comenta que «els vells crims d'automutilació comesos a gairebé tots els altres països del món es reproduïxen aquí com si fossin una novetat».¹⁴ Per tant, queda clar que l'objectiu del film era aturar la urbanització dels voltants de s'Albufera, l'espai d'observació d'aus més preuat pels ornitòlegs britànics. En aquests moments finals de la pel·lícula la música pren protagonisme quan es projecten les imatges d'un espectacle d'esquí aquàtic protagonitzat per dones joves vestides amb indumentària de cancan en un dels llacs en procés d'urbanització. Aquest espectacle turístic és acompanyat de la peça de ballet *La Gaité Parisienne*, de Jacques Offenbach, a un volum notòriament alt en comparació amb la tònica sonora de la resta

11 MAYOL, Joan. 2014. *El naixement del GOB: Un record personal*. Palma: Lleonard Muntaner.

12 BROCK, Richard. 1973. «Holidays Abroad; Majorca». *Birds: The RSPB Magazine*, gener-febrer, pàgs. 194-197, esp. pàg. 196.

13 *The world about us*. *Op. cit.*, pàg. 21.

14 *Ibidem*.

del documental. De fet, aquesta peça musical contrasta amb la música tranquil·la de guitarra espanyola que acompanya les imatges de natura, especialment les d'aus. Per tant, el binarisme naturalesa verge i turisme de masses es manifesta també musicalment.

D'altra banda, aquest contrast a través de la música s'extrapola de la naturalesa salvatge a la cultura local, entesa com a mediterrània, rural i autèntica. En aquest sentit, la recerca de l'autenticitat cultural de l'altre en termes d'exotisme ja va ser assenyalada per Dean MacCannell en la seva caracterització de la pràctica turística moderna.¹⁵ El contrast musical entre la cultura autòctona i el turisme de masses es manifesta de manera molt clara a l'inici del documental. De fet, durant el primer quart d'hora de la cinta, el relat ecologista sembla centrar-se més en la vida quotidiana suposadament tradicional dels habitants de Mallorca que no pas en la naturalesa salvatge. En una de les primeres escenes del documental es fa un joc de càmera quan s'enfoca un avió que aterra a l'aeroport de Son Sant Joan i a través d'un *zoom* invers entra en l'enquadrament un pagès que l'any 1968 encara llaurava amb una mula. Aquí la veu en off comenta que «darrere de la façana de discoteques o botigues de *souvenirs*, la vida tradicional encara segueix el mateix solc».¹⁶ En aquest sentit, l'avió representa la modernitat i el canvi històric en clau de progrés econòmic, mentre que el pagès i el seu cap de bestiar encarnen la destinació turística com a país sense dinàmica històrica, congelat en el temps, fossilitzat en el passat, com un anacronisme de caràcter colonial, en termes d'Anne MacClintock.¹⁷

El binarisme del relat de la BBC sobre Mallorca i el turisme es manifesta musicalment al començament del documental en dues escenes diferenciades. En la primera es mostren els banyistes procedents del nord d'Europa mentre gaudeixen de les platges urbanitzades de Pollença i Alcúdia amb la música de fons de Los Javaloyas, una banda de pop local d'influència anglosaxona que al llarg dels anys seixanta cantaren les virtuts turístiques de l'illa, tant en castellà com en anglès.¹⁸ La cançó triada és el seu èxit *Everyday is Sunday in Mallorca*, que contrasta amb la música folk del bolero vell de Valldemossa cantada en la variant mallorquina de la llengua catalana per l'agrupació de ball regional Pa-

¹⁵ MACCANNELL, Dean. 2013. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University of California Press.

¹⁶ *The world about us*. *Op. cit.*, pàgs. 2-3.

¹⁷ MCCLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nova York: Routledge.

¹⁸ VICENS, Francesc. 2012. *Paradise of Love o l'illa Imaginada: Música i turisme a la Mallorca dels anys seixanta*. Palma: Documenta.

rado de Valldemossa, que curiosament s'havia format als anys vint com a espectacle turístic.¹⁹ Aquest segon tall musical acompanya les imatges d'un mercat de productes agropecuaris celebrat en ple centre de Palma. Després de la seqüència de les dues escenes, la veu en off, que en cap moment s'atura de narrar el documental, davant la imatge d'una carretera on s'entrecruen un cotxe motoritzat i un carro estirat per un ase, s'alegra que a Mallorca no tot-hom s'hagi passat al transport motoritzat.²⁰ Per tant, en el discurs de *Majorca Observed* no es distingeix de manera clara entre la natura verge i l'autenticitat cultural local, sinó que ambdues es presenten com a víctimes en el pol oposat al turisme modern agressor.

Tanmateix, la fascinació per la vida salvatge en la natura i el *modus vivendi* tradicional pagès no fan més que evidenciar una mirada turística revestida de científicisme naturalista i etnogràfic. Tant la fauna en llibertat com la població rural autòctona són enteses en el fons com a atractius turístics, com a part del paisatge de la destinació de viatge, entès com a espectacle que ha d'admirar i gaudir el visitant procedent del Regne Unit. La paradoxa rau en el fet que el desig turístic de virginitat i autenticitat es veu frustrat pel desenvolupament d'un turisme de masses que resta encant al paisatge perquè el colonitza. És en aquest sentit que el turista busca constantment escapar dels camins més recorreguts a la recerca de noves escenes d'autenticitat i així recuperar el seu paper de pioner i descobridor. Aquest és sens dubte el rol adoptat pel documental de la BBC, per exemple, davant la imatge d'un pagès que, amb l'objectiu de fertilitzar els seus camps, carrega el seu carro amb la posidònia morta dipositada en una platja encara verge (figura 1). Rere aquestes imatges, la veu del documental afirma que «la vorera de mar de Mallorca encara no es veu del tot contaminada amb tendals i la brigada del bikini: hi ha trossos sense taques de crema per bronzejar».²¹

Tot i la representació romàntica positiva i exotitzant de la població de Mallorca com a essencialment pagesa i dipositària de tradicions preindustrials, la configuració de la identitat metropolitana moderna en contraposició amb l'«altre» diferent ha necessitat un transfons de menyspreu per situar en el pla superior el subjecte observador i la veu enunciant.²² Històricament, aquest va ser el cas de l'imaginari colonial de fascinació i al mateix temps de repudi

19 *El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. 2009. Valldemossa: Fundació Cultural Coll Bardoleit.

20 *The world about us*. *Op. cit.*, pàg. 5.

21 *Ibidem*, pàg. 10.

22 HALL, Stuart. 1997. «The Spectacle of the "Other"». A: Stuart HALL (ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage.



Figura 1. Un carro ple de posidònia torna a casa per un paratge verge de la costa mallorquina. *Majorca Observed* (1968).

amb el qual des d'Occident es va crear i fins i tot inventar Orient.²³ En el mateix discurs ecologista de la BBC sobre Mallorca, el caire colonial del menyspreu inferioritzador de la població local es manifesta en el retrat que fa dels maltractaments infligits a les aus pels ignorants habitants de l'illa. Per exemple, en la pel·lícula es denuncia el costum local d'engabiardes cadernerres i mantenir-les en aquestes condicions amb l'objectiu de gaudir de la sonoritat del seu cant. Això mateix s'esmenta respecte a altres aus com el busqueret, poc acostumades a la captivitat. Aquí el documental s'atura en l'escena d'un ocell que insistentment cerca la sortida de la gàbia on està tancat i l'omnipresent veu en off comenta «darrere de les reixes [l'ocell] veu el cel, il·limitat encara que impenetrable».²⁴ Tanmateix, l'impacte visual més fort que el film ofereix en relació amb aquesta actitud de missió civilitzadora de l'ecologisme del nord d'Europa urbà i burgès amb relació a la barbàrie associada a la ignorant mediterrània rural i popular, es produeix quan mostra els «cadàvers [de gavines] exposats, com roba bruta en un estenedor»,²⁵ que els garriguers i guardaboscors deixaven estesos amb la intenció de demostrar als propietaris terratinents la

23 SAID, Edward W. 1991. *Orientalisme*. Vic: Eumo.

24 *The world about us*. *Op. cit.*, pàg. 7.

25 *Ibidem*.



Figura 2. Cadàvers de gavina estesos als vedats de caça de Mallorca. *Majorca Observed* (1968).

feina feta de control de la població de les aus depredadores que feien minvar les preses de caça als vedats (figura 2). En aquesta mateixa línia, l'artífex del documental, Richard Brock, comentava a la revista *Birds* que, a part del creixement turístic, l'altre principal problema mediambiental de Mallorca tenia a veure amb factors «com la caça amb trampes o escopeta, i l'actitud generalitzada de la població local davant la vida salvatge».²⁶ En aquest sentit, el naturalista i realitzador televisiu britànic es feia ressò de les iniciatives de la University College of London i d'altres institucions del seu país per estudiar els espais naturals de Mallorca i d'aquesta manera donar una «assistència vital a les autoritats espanyoles».²⁷ En conclusió, es donava a entendre que tant els governs locals com la població governada constituïen subjectes incapaços de valorar i preservar l'entorn natural on vivien, per la qual cosa necessitaven ser educats per l'ecologisme acadèmic estranger.

²⁶ BROCK, Richard. 1973. *Op. cit.*, pàg. 196.

²⁷ *Ibidem*.

ROBERT GRAVES I LA REPRESENTACIÓ LITERÀRIA DE MALLORCA COM A PARADÍS PERDUT

Tanmateix, el caràcter turístic i alhora colonial del documental de la BBC queda clar des del primer moment en el seu títol, *Majorca Observed*, no només pel seu significat estricte, sinó pel joc intertextual que proposa. Efectivament, *Majorca Observed* també és el títol del recull d'escrits sobre la major de les illes Balears que Robert Graves va publicar l'any 1965.²⁸ L'escriptor britànic havia traslladat la seva residència de Londres a Mallorca l'any 1929²⁹ tot seguint els passos d'altres companys seus de professió com D. H. Lawrence en la seva fugida a Sardenya, esmentat per ell mateix com a artífex de la «nova idea derivada del culte solar de lluir un bronzejat intens».³⁰ Efectivament, a la recerca del sol que havia esdevingut element bàsic del nou model de vacances estiuenques a vorera de mar sorgit en aquesta època,³¹ es va produir en el període d'entreguerres un èxode d'intel·lectuals d'esquerres del nord d'Europa cap a la Mediterrània com a intent d'escapada dels traumes provocats per la Primera Guerra Mundial. Graves era un d'ells. Després de publicar *Goodbye to all of that*, on relatava la seva experiència a la guerra, va traslladar la seva residència a Mallorca. Tanmateix, la guerra va fer acte de presència en la seva estada mallorquina l'any 1936, amb la fallida rebel·lió militar i el començament de la Guerra Civil. Això va fer que fugís d'Espanya i tornàs a Londres, i no tornés a la Península fins al 1949, quan en ple franquisme va reprendre la seva vida a Mallorca. L'aplec de textos que Graves fa públic l'any 1965 amb el títol *Majorca Observed*, traduït al castellà com *Por qué vivo en Mallorca*, va esdevenir ràpidament el principal relat que actualitzava l'imaginari de Mallorca com a marca i destinació turística després de l'inaugural *Un hivern a Majorque* de George Sand i el posterior *L'illa de la calma* de Santiago Rusiñol.³² De fet, el darrer capítol del llibre de Graves està dedicat a l'escriptora francesa, que a mitjan segle XIX va posar Mallorca en el mapa turístic d'Europa.³³ En aquest

28 GRAVES, Robert. 1997. *Por qué vivo en Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta. Utilitzam la traducció al castellà de l'original *Majorca Observed* publicada el 1965. [Les traduccions del castellà són nostres.]

29 SEGUÍ, Juana M. 2005. *Robert Graves y Mallorca: su narrativa breve mallorquina*. Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears.

30 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 41.

31 LÖFGREN, Orvar. 1999. *On holiday: A history of vacationing*. Berkeley: University of California Press.

32 SAND, George. 2009. *Un hivern a Mallorca*. Barcelona: Edicions 62; RUSIÑOL, Santiago. 2004. *L'illa de la calma*. Palma: Ensiola.

33 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 135.

sentit, no és casualitat que el literat britànic triàs establir la seva residència a Deià, el poble veïnat de Valldemossa, on residiren i s'estatjaren tant Sand com Rusiñol.

Les complicitats del documental de la BBC amb la figura de Robert Graves no només es limitaven a la coincidència en el nom d'ambdues obres, *Majorca Observed*. En un moment del documental sembla que es vol fer referència a l'escriptor britànic o, com a mínim, al prototip de turista residencial anterior al *boom* turístic dels anys seixanta que ell mateix encarnava. Aquesta complicitat es manifesta de manera especialment clara quan s'afirma que «alguns expatriats que van veure Mallorca quan encara era “verge”, com diuen, contemplen amargament l'arribada massiva de turistes com llagosts que devoren les seves delícies privades de pau i solitud».³⁴ Efectivament, el documental de la BBC comparteix amb el text de Graves una mateixa narrativa turística de decepció per la pèrdua de virginitat i autenticitat de la destinació de viatge per mor de l'impacte devastador del turisme de masses. Aquesta percepció de Mallorca com a paradís perdut no s'entreveu en el primer text de *Majorca Observed*, titulat «Per què visc a Mallorca», redactat per Graves el 1953. Tanmateix, es fa ben evident en el segon, datat l'any 1964 i titulat «Postdata», que el literat britànic va escriure a propòsit de la publicació del llibre com a correctiu complementari i actualitzador de l'anterior.

És amb aquest segon text que els paral·lelismes discursius del *Majorca Observed* cinematogràfic de la BBC són més que obvis. De fet, els binarismes visuals tan presents en el documental són també reproduïts en l'edició del relat turístic de Graves a través dels dibuixos i les il·lustracions que Paul Hogarth va fer expressament per a la publicació. El paisatge d'una illa tradicional i agrària en harmonia amb la natura contrasta amb els excessos urbanístics del turisme de masses, que es concreten en la construcció de carreteres i alts edificis de pisos a vorera de mar.³⁵ Tant el discurs de la BBC com el de Graves comparteixen una narrativa procedent del relat bíblic del Gènesi, on el pecat original propi que provoca l'expulsió del paradís és el turisme. Ambdós textos expressen la paradoxa de la recerca d'un entorn pur d'idil·li social, cultural i natural dispost per a la visita del viatger, combinada amb la certesa que aquest paradís es comença a perdre amb la contaminació inicial que representa la primera visita turística.³⁶ Era en aquest sentit que el mateix Graves es lamentava en les pàgines del seu llibre que «el paradís d'Adam i Eva era més selecte que el nostre paradís

34 *The world about us. Op. cit.*, pàgs. 4-5.

35 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàgs. 40-45.

36 MACCANNELL, Dean. 2013. *Op. cit.*

actual», bàsicament perquè «aquest any en un dels hostals i pensions de Deià, ara tan nombrosos, s'esperen 120 artistes britànics a onades de trenta».³⁷

Per desmarcar-se de la figura del turista contaminador de la destinació de viatge, Graves diferenciava en el context dels anys seixanta del segle xx entre els «viatgers individuals» com ell, que arribaven a la illa pel seu compte i es mesclaven amb la població local amb la voluntat de conèixer el país, i uns menyspreables turistes de grup, «pobres imbècils» i «animals dòcils» segons les seves pròpies paraules, que talment com un ramat d'ovelles es deixaven portar per la indústria turística del moment.³⁸ Amb aquest terme feia referència als que arribaven en vols xàrter organitzats per agències de viatges, es passaven les vacances tancats en grans recintes hotelers amb accés a les platges i només sortien en autocar per fer algunes excursions organitzades. En aquest mateix sentit, la veu en off del *Majorca Observed* de la BBC també feia aquesta mateixa distinció tot afirmant que «la major de les Illes Balears pot atreure dues castes de turistes: els que hi volen per sol i diversió, i els altres que cerquen la vida tranquil·la de l'encara Mallorca tradicional, el país fèrtil del mar del sud».³⁹ Per tant, la denúncia que feien els ornitòlegs britànics del turisme de masses no tenia a veure només amb la preservació dels ecosistemes que havien de garantir la biodiversitat a l'illa. Situats en la mateixa posició privilegiada de Graves, del turista pioner que descobreix la destinació de viatge, es lamentaven igualment que Mallorca havia deixat de ser un paisatge natural on passar unes vacances tranquil·les.

Davant l'evidència als anys seixanta del segle xx que Mallorca estava deixant de ser un paradís als ulls del turista de classe culturalment més alta, Graves s'acaba demanant, en una actitud típica del turista modern, «On podem retirar-nos?».⁴⁰ Efectivament, des dels seus inicis romàntics a mitjan segle xix, el turisme modern s'ha entès com una resposta burgesa de les classes mitjanes urbanes per rompre amb la quotidianitat i escapar de la vida de la gran urbs moderna, marcada pel treball frenètic industrialitzat i l'efervescent actualitat periodística del debat polític.⁴¹ Així doncs, després de dir adeu a la seva vida anterior, l'any 1929 Graves va viatjar a Mallorca tot fugint de la «superpoblada» Londres a la recerca del pol oposat, tradicional, rural i meridional mediterrani. De fet, quan es disposava a explicar per què vivia a Mallorca, l'escriptor anglès

37 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 40.

38 *Ibidem*, pàg. 49.

39 *The world about us. Op. cit.*, pàg. 0.

40 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 54.

41 ROJEK, Chris. 1993. *Ways of escape: Modern transformations in leisure and travel*. Londres: Macmillan.

mencionava només de passada el clima, que «tenia fama de ser el millor d'Europa», o la bellesa paisatgística, entesa com a simple «teló de fons amb sol, mar, muntanyes, fonts i arbres frondosos».⁴² Des del seu punt de vista, allò que veraderament feia atractiva Mallorca era la seva llunyania i el suposat aïllament respecte a la seva procedència. Com a destinació d'escapada, com a lloc de retir, allò que feia l'illa irresistible per a Graves era que «allà no ha passat mai res important»⁴³ o que «als pobles regna una perfecta tranquil·litat, o vacuïtat si prefereixen», una «absoluta quietud».⁴⁴ De fet, el literat britànic afirmava que «una altra cosa bona és que aquí segueix sense passar res d'interès periodístic», més enllà de les «festes pròpies de l'estació i accidents de tràfic», i destacava «l'absència de política» com a principal virtut de l'illa com a lloc de residència.⁴⁵

Per tant, el paradís descrit per Graves, encaixa igual que ho fa el *Majorca Observed* de la BBC, amb la descripció d'un anacronisme colonial. Un espai geogràfic normalment primitivitzat on el temps no transcorre, on la història queda en suspens, on la política és absent i des d'on el govern o l'exercici de la sobirania esdevé impossible.⁴⁶ Aquí la formació en llengües clàssiques de Graves tenia un paper important en la imaginació de Mallorca com a país primitiu i en la representació dels seus habitats com una «raça mixta amb una base ibera prehistòrica».⁴⁷ En aquesta mateixa línia primitivitzadora, reparava que «els al·lots encara cacen amb fona, com els seus famosos avantpassats els foners de balears, que a les fonts clàssiques apareixen com a mercenaris de cartaginesos i romans».⁴⁸ Per tant, la seva fascinació i erudició sobre la Mediterrània antiga li feien pegar un bot de més de dos mil anys, tot establint una continuïtat històrica totalment imaginària. De fet, se sap que tot plegat el va conduir a connectar el poble de Deià on residia amb la màgia pagana primitiva, cosa que en el seu *Majorca Observed* es manifesta quan afirma que «l'església està construïda sobre un lloc que va ocupar un temple iber dedicat a la deessa lunar».⁴⁹ Des del punt de vista de la pràctica del turisme a Mallorca, l'escriptor anglès lamentava en aquesta línia la manca d'una oferta organitzada «d'excursions per a visites a les torres prehistòriques (talaiots) i a un poblat iber excavat recentment».⁵⁰

42 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 7.

43 *Ibidem*, pàg. 11.

44 *Ibidem*, pàg. 25.

45 *Ibidem*, pàg. 7.

46 McCLINTOCK, Anne. 1995. *Op. cit.*

47 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 35.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*, pàg. 14.

50 *Ibidem*, pàg. 28.

Des del punt de vista de Graves, l'abundant i interessant prehistòria de Mallorca contrastava amb la manca d'esdeveniments històrics. De fet, veia l'illa com un espai fossilitzat en l'edat mitjana quan afirmava que «les seves recents lluites havien tingut lloc al voltant de 1450» o que «a part de la conquesta de l'illa el 1229 pel rei en Jaume d'Aragó, [...] no s'ha produït cap combat insular memorable».⁵¹ Com a turista que arribà a Mallorca tot fugint de la Primera Guerra Mundial, les expectatives que dipositava en la seva destinació de viatge es concretaven en el desig de descans en un espai de pau i tranquil·litat. Potser per això destacava que l'única fortalesa destacable de l'illa, el castell de Bellver, mai no va ser assetjada.⁵² Si socialment i políticament Graves imaginava una Mallorca aparcada a l'edat mitjana, des del punt de vista econòmic la veia congelada un poc més envant en el temps. En aquest sentit, seguia la tradició literària britànica de representació del camp com a idil·li rural⁵³ quan comentava que Mallorca vivia «agràriament ancorada al segle XVIII»,⁵⁴ tot i que, en realitat, a finals del XIX i principis del XX la redistribució de la propietat de la terra i la introducció massiva de nous cultius comercials havien canviat per complet el paisatge agrari.⁵⁵ En aquest punt, l'il·lustre convidat britànic a l'illa copiava la imatge desplegada en el documental de la BBC quan afirmava que «l'arada estirada per cavall no és encara un anacronisme»,⁵⁶ i representava l'illa en termes d'encantador subdesenvolupament quan afirmava que «encara es bat i es venta amb eines de fusta, es llaura amb arades de fusta i segueix existint artesanía antiga».⁵⁷

En l'aspecte social i polític, l'experiència d'efervescència i violència política que va viure l'illa durant la Guerra Civil de 1936 va obligar Graves a tornar uns anys al Regne Unit. Tanmateix, fins i tot les represàlies de les autoritats militars rebels que controlaven l'illa envers el seu amic Joan Marroig, batle republicà de Deià,⁵⁸ no el varen fer canviar d'opinió sobre el caràcter apolític dels mallorquins i la manca d'història de l'illa. Per desvincular la seva experiència illenca de guerra i enfrontament polític dels seus desitjos de pau i harmonia social, Graves finalment desvinculava Mallorca i els seus habitants del procés de poli-

51 *Ibidem.*

52 *Ibidem.*

53 WILLIAMS, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós.

54 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 8.

55 MANERA, Carles. 2001. *Història del creixement econòmic a Mallorca (1700-2000)*. Palma: Lleonard Muntaner.

56 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 8.

57 *Ibidem*, pàg. 28.

58 SEGUÍ, Juana M. 2005. *Op. cit.*

tització viscut durant la Segona República quan afirmava que «va arribar pacíficament la República però els habitants de Deià no en van fer gaire cas».⁵⁹ De la mateixa manera, repetia el mateix mecanisme discursiu quan feia referència a la guerra posterior tot comentant que «el juliol de 1936 va esclatar la Revolució, ningú va pensar que afectaria Mallorca».⁶⁰ El seu desig d'una Mallorca imaginada com a refugi per escapar dels elements més negatius de la civilització moderna feia que significàs en termes apolítics la seva experiència d'estada a l'illa i arribava a la conclusió que «fins ara he viscut aquí sota la dictadura, la república i el règim present..., però la gent no canvia».⁶¹ En aquest sentit, els recursos més clàssics de representació de l'espai insular en termes d'anacronisme colonial⁶² el feien arribar a la conclusió que la conflictivitat política només afectava l'illa «cada cent anys o així, per la reverberació d'una guerra civil a la Península».⁶³

Tant la cercada coincidència intertextual amb el títol com les complicitats que el guió del documental de la BBC establia amb la figura de Graves feien del text cinematogràfic produït a iniciativa de la RSPB una reproducció dels vells imaginaris colonials a partir dels quals es representaven les geografies meridionals i especialment les insulars com a destinacions turístiques, com a espais anacrònics. De fet, el revers de menyspreu respecte a l'elogi d'autenticitat primitiva de la població de Mallorca també és present en el relat de Graves, especialment quan l'escriptor britànic deixa de banda la descripció paisatgística de la geografia física i humana de l'illa i se centra en temes més mundans relacionats amb el dia a dia de la pràctica del turisme residencial. De fet, el primer dels textos que conformen el seu *Majorca Observed* és un escrit dirigit als compatriotes que es volien establir a l'illa tot seguint els seus passos. En aquest cas, la narrativa turística adopta un to més pràctic i instructiu perquè se centra en temes tan banals, però interessants en la immediatesa de la pràctica turística, com el canvi de moneda, el mercat immobiliari, la disposició de certs aliments o el sistema educatiu a l'illa. És amb relació a aquests aspectes que Graves es veu obligat a avisar els seus consemblants dels aspectes suposadament negatius de la vida a Mallorca en termes de subdesenvolupament econòmic i endarreriment cultural.

59 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 8.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*, pàg. 23.

62 MCCUSKER, Maeve, i SOARES, Anthony (eds.). 2011. *Islanded identities: Constructions of postcolonial cultural insularity*. Amsterdam: Rodopi.

63 GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 25.

Tot i que el canvi de moneda, avantatjós per als britànics, i els baixos preus a l'illa li permetien «viure amb una quarta part del que necessitava a Anglaterra»,⁶⁴ Graves alertava que a Mallorca «la vida és més poc civilitzada, no és fàcil aconseguir carn de vedella, mantega o llet de vaca»,⁶⁵ i afegia que «no és fàcil adaptar l'estómac estranger a l'oli d'oliva sovint ranci com a substituït de la mantega [...], al pa bast [...] i al vi suavitzat amb aigua».⁶⁶ Efectivament, l'escriptor anglès deixava clar que un dels motius pels quals vivia a Mallorca era que «ja que Anglaterra patia de plena ocupació, no trobaríem servei domèstic a cap preu» i que «aquí a Mallorca les nostres dues allotes, l'assistenta i el jardiner que treballa per hores, guanyen entre tots unes tres lliures esterlines, la qual cosa és considerada un bon sou».⁶⁷ Tot plegat els permetia, a ell i la seva família, «anar de compres i visitar els nostres amics».⁶⁸ Tanmateix, des del punt de vista cultural, avisa els seus compatriotes amb fills que «els col·legis porten uns cinquanta anys de retard»⁶⁹ i hi ha una «inesperada dificultat lingüística» perquè «molts pagesos no han pogut assistir a escola» i «entre si només xerren mallorquí».⁷⁰ En aquest sentit, no queden dubtes que tant el text de Graves com el documental homònim de la BBC seguien la mateixa narrativa discursiva que ajuntava la pràctica turística amb els imaginaris colonials indigenitzadors i a partir de la qual s'acabava afirmant la superioritat en termes de civilització del subjecte turístic viatger.

Tanmateix, a diferència del documental de la BBC, en el seu text Graves no adopta ni molt manco una mirada ecologista des de la posició de l'ornitòleg o el naturalista. L'escriptor britànic aplica a Mallorca la narrativa del paradís perdut des d'un posicionament etnogràfic de pèrdua de paisatge agrari i autenticitat cultural. L'únic moment del relat de l'escriptor anglès en què mostra certa sensibilitat amb relació al paisatge natural és quan es fa ressò de la figura de Frederic Chopin, pioner turista a l'illa que va condicionar irreversiblement la marca turística Mallorca des de la seva visita amb George Sand a mitjan segle XIX.⁷¹ La preocupació sobre la preservació de Mallorca com a espai natural en boca de Chopin es fa a través de la reproducció de part d'una carta del músic

64 *Ibidem*, pàg. 7.

65 *Ibidem*, pàg. 9.

66 *Ibidem*, pàg. 32.

67 *Ibidem*, pàg. 24.

68 *Ibidem*.

69 *Ibidem*, pàg. 35.

70 *Ibidem*, pàg. 33.

71 CIRER-COSTA, Joan C. 2012. «The Beginnings of Tourism in Majorca. 1837-1914». *Annals of Tourism Research*, 39(4), pàgs. 1779-1796.

polonès resident a París, en la qual esmentava que «la divina naturalesa és realment bella aquí, però no hauria d'interferir amb la humanitat, ni amb el correu ni amb les carreteres». ⁷² Per altra banda, igual que feia la BBC en el seu documental o el realitzador David Brock en els seus articles a la revista *Birds*, sembla que Chopin ja desconfiava de la sensibilitat de la població local a valorar i, per tant, preservar unes condicions naturals que feien de l'illa un paradís. En aquest sentit, Graves afirmava que a Valldemossa «cada dia les àligues volen en cercle sobre els nostres caps i ningú els presta la més mínima atenció». ⁷³

LA RECEPCIÓ FÍLMICA EN LA GÈNESI DEL GOB I DE L'ECOLOGISME POLÍTIC A MALLORCA

Tanmateix, l'evidència històrica demostra que, si més no, amb posterioritat a la projecció del *Majorca Observed* de la BBC a Palma, els habitants de l'illa van desenvolupar una alta sensibilitat respecte a l'entorn natural en el qual vivien, i deixa clara la seva capacitat per mobilitzar-se políticament amb l'objectiu de preservar-lo. En aquest sentit, tot indica que la identitat ecologista local adoptada pels joves espectadors del documental que pocs anys després van crear el GOB va ser producte de l'apropiació com a mínim parcial del discurs turístic colonial exogen del paradís perdut provinent de Graves, la RSPB, la BBC i, en definitiva, del nord d'Europa en general i del Regne Unit en particular.

Majorca Observed es va projectar per primera vegada a Mallorca a maig de 1970, tres mesos després que fos estrenat a la televisió pública britànica en la sèrie *The World About Us*. Va ser a la fira de mostres de Palma amb motiu de les Festes de Primavera dedicades a la promoció turística de la ciutat. D'aquell esdeveniment, Joan Mayol, un dels joves que més endavant va fundar el GOB, relata en les seves memòries l'impacte emocional del visionament i confessa que «les imatges de falcons marins, àguiles, abellerols i avisadors em van captivar». ⁷⁴ La valoració externa de Mallorca com a paradís natural per part d'institucions acadèmiques i mitjans de comunicació d'una procedència inevitablement percebuda com a superior sens dubte va colpir uns joves estudiants, aficionats a l'estudi de la naturalesa ja amb anterioritat, que d'un moment a l'altre se sentien importants i privilegiats amb relació a la matèria que els apassionava.

⁷² GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 140.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ MAYOL, Joan. 2014. *Op. cit.*, pàg. 20.



Figura 3. El pare Barceló mira el cel de Lluc. *Majorca Observed* (1968).

Tanmateix, ja ha quedat clar que en el documental la població local apareixia majorment representada com una part passiva de la Mallorca anacrònica i tradicional que calia que fos preservada pels visitants estrangers. L'altra forma en la qual apareixia era com a agent negatiu de degradació mediambiental i maltractament animal a causa de la falta d'educació i civilització. Per tant, tot sembla indicar la falta de referents en el relat cinematogràfic d'agents locals actius en defensa de la naturalesa. No obstant, cap al final del metratge apareix la figura d'un natiu que sí que és mostrat en cert sentit com un activista per la naturalesa. Es tracta del pare Barceló, un germà de l'orde dels Sagrats Cors resident al santuari de Lluc, a la serra de Tramuntana.⁷⁵ El frare va ser visitat pels realitzadors de la BBC perquè criava en captivitat polls de voltor negre que trobava malmesos en les seves excursions per les muntanyes. Per tant, una vegada crescuts, oferia una possibilitat única de rodar primers plans d'aquestes gegantesques aus. En l'escena em qüestionó Barceló apareix en un pla contrapicat mentre mira el cel en una posició certament èpica (figura 3). Mentrestant, l'omnipresent veu en off del documental el presenta com «un monjo que ha vist com la població de voltors negres s'enfonsava en els últims quinze anys: per mor de l'enverinament pels pesticides, pensa ell».⁷⁶ D'aquesta manera, el

⁷⁵ *The world about us. Op. cit.*, pàg. 18.

⁷⁶ *Ibidem*.

documental oferia almanco una figura d'habitant local preocupat pel medi ambient amb el quals els joves ecologistes es varen poder identificar. De fet, la figura del voltor negre, també present en el relat de Graves,⁷⁷ va ser un dels principals objectius de les posteriors expedicions de recerca ornitològica protagonitzades pels entusiastes activistes que més tard formarien el GOB,⁷⁸ i amb la formalització institucional d'aquesta organització l'any 1973 va esdevenir la imatge icònica del seu logotip, encara vigent en l'actualitat (figures 4 i 5). Per tant, la identificació d'aquesta au amb l'ecologisme illenc és més que evident.



Figura 4. Imatge d'un voltor negre volant. *Majorca Observed* (1968).



Figura 5. Logotip del GOB amb la icònica imatge del voltor negre volant.

La major part del grup d'estudiants que va crear el GOB eren aficionats a l'ornitologia, com els turistes afiliats a la RSPB que s'allotjaven a l'Hotel Pollentia. La majoria es consideraven naturalistes i eren membres de la Societat d'Història Natural de l'Estudi General Lul·lià, la institució acadèmica afiliada a la Universitat de Barcelona que l'any 1970 suplia la falta d'una universitat pròpiament balear. Inscrits en massa a la vella institució lul·liana a finals dels anys seixanta, la nova generació d'estudiants d'esquerres gairebé esdevingué majoria i es va convertir en la «savina nueva», en paraules del seu vell president, Guillem Mateu.⁷⁹ Influenciats per l'impacte televisiu que va tenir la sèrie documental de TVE *El hombre y la tierra*, de Félix Rodríguez de la Fuente, alguns d'aquests joves ja havien adoptat una identitat ecologista i s'havien afiliat

⁷⁷ GRAVES, Robert. 1997. *Op. cit.*, pàg. 28.

⁷⁸ VIVES-RIERA, Antoni. 2023. «Mirada turística, espacio natural y democratización: Los inicios del ecologismo en Mallorca (1964-80)». *Historia Social*, 107, pàgs. 163-179.

⁷⁹ MAYOL, Joan. 2014. *Op. cit.*, pàg. 22.

a ADENA (Asociación para la Defensa de la Naturaleza),⁸⁰ encara que perceïen aquesta organització —especialment implantada a Madrid— com a llunyana i passiva en el context de Mallorca.⁸¹ Així, per tant, va ser el *Majorca Observed* de la BBC el text que varen sentir més proper en reproduir els paisatges i els indrets que ells mateixos havien visitat en les seves excursions ornitològiques. No és gens estrany, doncs, que poc després de l'acte de projecció del documental Joan Mayol publicàs al diari *Baleares*, pròxim al règim franquista, el primer escrit de reivindicació ecologista de les illes Balears. Precisament sobre el perill de desaparició del voltor negre i sota la signatura protectora dels periodistes Ismael Fuente i Sergio Rodríguez.⁸² Un poc més tard, Miquel Rayó publicava en el mateix periòdic una carta al director on feia una crida als joves ecologistes de l'illa per crear una secció balear d'ADENA.⁸³ Els qui van respondre positivament a la crida, inclòs Joan Mayol, varen formar el nucli original fundador del GOB.

En conclusió, allò que va propiciar la formació del primer grup ecologista a Mallorca no va ser el contacte amb els turistes britànics que passaven les seves *ornithoholidays* a l'Hotel Pollentia, sinó la projecció del film documental de la BBC. De fet, tot i que a finals dels anys seixanta alguns dels joves iniciadors de l'ecologisme local van ser avisats de l'activitat que la RSPB portava a terme a la zona de Pollença i Alcúdia, cap d'ells no va arribar a entrar en contacte amb els ornitòlegs britànics, probablement per timidesa.⁸⁴ De fet, en les memòries de Joan Mayol sobre els orígens del GOB, els *birdwatchers* de la RSPB no fan acte de presència fins a les campanyes per a la protecció de s'Albufera de l'any 1981. Per tant, el transvasament discursiu de l'ecologisme britànic a la població local de Mallorca no va ser mitjançant el contacte personal, sinó a través del cinema.

Tanmateix, el paper cabdal de la recepció local del documental de la BBC en la gènesi del moviment ecologista no acaba aquí. La recepció entusiasta de la pel·lícula per part dels joves de la Societat d'Història Natural va ser responsta positivament per Richard Brock, qui havia estat present en la seva estrena a Palma l'any 1970. Davant l'eufòria dels joves espectadors, el realitzador britànic els va donar una còpia perquè fos custodiada a l'Estudi General Lullia. Així i tot, la circumstància que va permetre la difusió del documental arreu de

80 RAYÓ, Miquel. 2004. *Op. cit.*

81 MAYOL, Joan. 2014. *Op. cit.*, pàg. 75.

82 JURADO, Jesús. 2015. «GOB 40 Anys». *Es Busqueret: Revista de Divulgació Ornitològica*, 40, pàgs. 13-17.

83 *Ibidem.*

84 MAYOL, Joan. 2014. *Op. cit.*, pàg. 18.

Mallorca va ser el canvi en el calendari universitari que el ministre franquista Julio Rodríguez va decretar l'any 1973. Com que amb aquesta decisió s'igualava any natural i any acadèmic, tot plegat va provocar la mesura transitòria d'un buit de tres mesos sense classes per als estudiants. Es va dir que aquest lapse de temps sense activitat universitària es va aprovar per evitar mobilitzacions estudiantils, especialment efervescents en aquells anys. Tanmateix, a Mallorca i a la llarga, el temps lliure de què varen disposar els joves de la Societat d'Història Natural, que en aquells moments ja cursaven estudis de biologia a Barcelona, va conduir a la creació d'una de les organitzacions de la societat civil illenca que més poder de mobilització va demostrar tenir durant la Transició.

Efectivament, l'ociosa tardor de 1973 va ser aprofitada pels joves estudiants en qüestió per fer un gira de projeccions del documental per tota la geografia de Mallorca, ja fos a parròquies, escoles o locals associatius de les diferents barriades de Palma i de molts pobles de la part forana. Tot i la falta de recursos per efectuar la desitjada gira, l'entusiasme i la disponibilitat de temps dels joves activistes van permetre tirar-la endavant. En aquest sentit, crida l'atenció que, davant la falta de doblatge al català o al castellà de la cinta en anglès original, els promotors de la gira es van fer traduir el guió i amb la seva pròpia veu doblaven en directe el documental a cada una de les sessions.⁸⁵ Tot i les precàries condicions de projecció, l'efecte que se cercava era reproduir en el major nombre de persones la mateixa emoció i identificació amb l'entorn natural més pròxim que els estudiants havien experimentat en la primera projecció del documental pocs anys abans. Per afegit, la gira no només va ajudar a difondre la identitat ecologista de l'illa per tot el territori, també va tenir un paper clau en el procés estricte de creació del GOB com a associació constituïda legalment. Davant els obstacles que posaven les generacions d'edat més avançades de la Societat d'Història Natural per dur-la a terme, els joves activistes se'n varen escindir per poder organitzar un curs d'ornitologia a Palma en què, òbviament, es projectava el documental. La cobertura jurídica que necessitaven actes com a aquest va empènyer a la creació definitiva del GOB.

En conclusió, és important destacar el paper cabdal que va tenir el cinema, i en aquest cas el cinema documental, en la gènesi del moviment ecologista a Mallorca. En la recepció del film, els joves activistes que protagonitzaren les primeres mobilitzacions a l'illa adoptaren una identitat ecologista de caire

85 *Ibidem*, pàg. 27.

turístic i transfons colonial que valorava l'illa com a reservori natural i refugi de biodiversitat, alhora que anul·lava la població local com a agent de canvi social i històric. Tanmateix, en aquest procés d'apropiació els joves pioners de l'ecologisme mallorquí negaren l'estereotip colonial de subdesenvolupament polític i endegaren una tasca de dinamització del debat polític en l'esfera pública i de mobilització corporal en defensa de la preservació dels espais naturals de l'illa.

Todo lo que siempre quiso saber sobre la censura de las películas de Woody Allen y nunca se atrevió a preguntar

Magí Crusells Valeta

Universitat de Barcelona

Alejandro Acosta López

Universidad Carlos III de Madrid – IPOLGOB*

Gemma Caballer Albareda

Universitat de Barcelona

INTRODUCCIÓ. SOBRE LA CENSURA FRANQUISTA

Des de l'alçament militar del juliol de 1936, les autoritats del bàndol sollevat i la *intelligentsia* al servei de la causa *nacional* no van ser indiferents al poder de les imatges i de la propaganda.¹ El cinema, com la fotografia, la ràdio o la premsa escrita, era considerat un mitjà fonamental per vehicular no només un relat justificatiu de la sublevació militar i una criminalització de l'enemic, sinó també per difondre el conjunt de valors tradicionalistes que els responsables franquistes volien fer hegemònics en el cor de la societat espanyola.² No en va, el cinema era ja un espectacle de masses i un dels principals al·licients de la vida social, amb una gran capacitat d'influència en la configuració política i emocional de la ciutadania. Per això, el cinema havia de ser controlat i intervingut. A més, la censura també havia de servir per tallar qualsevol «intoxicació estrangera» que pogués matisar el logos que el franquisme es proposava fixar. Així, si bé la censura cinematogràfica s'aplicava a Espanya, com en altres països europeus, abans de la guerra, des del 1912,³ els responsables del nou estat franquista imposarien una censura molt més draconiana des d'una fase molt prime-

* Col·laborador extern del Centre d'Estudis Històrics Internacionals-UB.

1 CRUSELLS VALETA, Magí. 2000. *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.

2 DELGADO IDARRETA, José María (coord.). 2019. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1959)*. Universidad de La Rioja: Servicio de Publicaciones.

3 DÍEZ PUERTA, Emeterio. 2003. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, pàgs. 219-222.

renca. Des del març de 1937, a la zona ocupada pels sollevats i progressivament a les noves àrees sota el seu control, s'aplicaria una censura cinematogràfica d'ampli espectre, que va abraçar tant l'àmbit informatiu com el de la ficció i que va anar evolucionant a mesura que ho va fer el mateix règim. Així, es calcula que entre 1940 i 1975 es van censurar un total de 70.000 metres de pel·lícula per motius religiosos, polítics o morals.⁴ Sovint la censura es va orientar a ocultar escenes considerades libidinoses, a exigir canvis en els guions de les pel·lícules privades espanyoles i a afavorir una producció cinematogràfica alineada amb els valors nacionalistes i religiosos del règim. A tots els procediments de la censura es va afegir la publicació d'una ordre ministerial del 23 d'abril de 1941 que va obligar al doblatge de tota producció estrangera projectada a les sales de cinema espanyoles, la qual cosa va obrir la porta a tota mena d'alteracions en els diàlegs de les pel·lícules internacionals. Aquesta norma va ser molt important si es té en compte que la major part de les pel·lícules estrenades a Espanya eren estrangeres: entre el 1939 i el 1954, de les 3.364 cintes exhibides a Madrid, 1.518 foren nord-americanes, només 560 espanyoles i, a més distància, van estrenar-se 239 produccions mexicanes, 218 d'alemanyes, 215 d'italianes, 168 de franceses, 122 d'argenines, etc.⁵

Malgrat tot, la censura cinematogràfica va córrer paral·lela a l'evolució del camaleònic règim franquista. Per un decret del 21 de març de 1952 es va crear la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, integrada al Ministerio de Información y Turismo, que va ser rellevada en el marc del *Desarrollismo* per la Junta de Censura y Apreciación de Películas. Aquesta nova junta, establerta pel Decret 99/1965, del 14 de gener, establia la creació de tres comissions: la de Censura de Guiones, la de Censura de Películas y Publicidad de las Mismas i la d'Apreciación de Proyectos y Películas. Aquest nou organigrama es mantindria amb pocs canvis durant els anys restants de vida del règim, malgrat que l'agost del 1972 es va adoptar la denominació de Junta de Ordenación y Apreciación de Películas Cinematográficas i encara l'any 1974, la de Junta de Calificación y Apreciación de Películas. Tots aquests canvis van anar acompanyats d'una suavització de la censura en la línia propugnada des del seu nomenament l'any 1962 pel popular ministre de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, qui va treballar sempre per projec-

4 GARCÍA RODRIGO, Jesús, i RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Fran. 2005. *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo: Junta de Comunicades de Castilla-La Mancha, pàg. 33.

5 GUTIÉRREZ LANZA, María del Camino. 2000. «Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal». A: ROSA RABADÁN (COORD.). *Traducción y censura: Inglés-español 1939-1985*. Lleó: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pàg. 26.

tar la imatge d'una Espanya normalitzada i oberta a Europa, per artificial que fos el miratge.⁶

Però, en qualsevol cas, la censura es va mantenir i la dècada dels setanta va iniciar-se d'una manera especialment regressiva arran del nomenament l'any 1969 d'Alfredo Sánchez Bella (1916-1999), personatge procedent de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas, com a nou ministre de Informació y Turismo en substitució de Manuel Fraga, apartat per afavorir la difusió del cas de corrupció Matesa. Com a responsable de la cartera de Informació y Turismo, Sánchez Bella va encapçalar un equip ministerial caracteritzat per un puritanisme militant.⁷ En aquesta línia, el ministre va fer pública la seva política en matèria de censura cinematogràfica en una nota informativa que destacava, entre altres aspectes, que «la mayor parte de la producción cinematográfica mundial sigue acusando en su temática y realización una honda ausencia de sentido moral» o «el hecho cierto es que hoy por hoy la producción cinematográfica extranjera sigue acusando un acentuado matiz de disolvente inmoralidad y de corrosivas doctrinas».⁸ L'escassa flexibilitat al voltant de la censura cinematogràfica es va mantenir en línies generals malgrat els canvis ministerials posteriors a Sánchez Bella,⁹ i la promulgació de les *Nuevas normas de calificación cinematográfica* per una ordre ministerial del 19 de febrer de 1975, que van substituir les anteriors actualitzades l'any 1963, no va implicar cap canvi significatiu: les normes de censura van resultar ser pràcticament idèntiques a les anteriors en el seu fons, ja que incorporaven només petits canvis que afec-

6 Els anys de Manuel Fraga no van implicar en cap cas l'absència de conflictes amb productores cinematogràfiques estrangeres ni la manca de censura. N'és un exemple paradigmàtic l'estrena de *Y llegó el día de la venganza* (Fred Zinnemann, 1964), una pel·lícula protagonitzada per Gregory Peck, Omar Sharif i Anthony Quinn, que narra de manera ficcionada els darrers anys de vida de Quico Sabaté, un dels darrers guerrillers del maquis morts. La representació de l'exili republicà espanyol a l'inici del film o el retrat maniqueu al voltant de la Guàrdia Civil van provocar una gran disconformitat al Ministerio de Informació y Turismo, fins al punt que Fraga va vetar la projecció de la pel·lícula als cinemes espanyols i va decidir suspendre durant un temps la importació de pel·lícules de la productora nord-americana Columbia. DíEZ PUERTA, Emeterio. 2019. «Cine y franquismo: y llegó el día de la venganza en los XXV Años de Paz». *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 11, pàgs. 217-246.

7 GUBERN, Román. 1981. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*. Barcelona: Península, pàg. 253.

8 *Mundo*, 1655 (22/01/1972).

9 Alfredo Sánchez Bella va ser ministre de Informació y Turismo entre el 29 d'octubre de 1969 i el 29 de juny de 1973. Va ser rellevat per Fernando de Liñán y Zofio (del 29 de juny de 1973 al 12 de febrer de 1974). A partir del 12 de febrer de 1974, amb la constitució del nou govern de Carlos Arias Navarro i en ple «esperit del 12 de febrer», la cartera va passar a Pío Cabanillas, un home de tendències lliberals que va relaxar la censura però va ser el blanc de les crítiques ferotges dels sectors més refractaris a un canvi polític. Finalment, Cabanillas va ser reemplaçat per León Herrera Esteban (del 29 d'octubre de 1974 al 12 de desembre de 1975).

taven la redacció i alguns retocs estilístics, però mantenien un llenguatge ambigu que garantia alsensors un ampli marge d'actuació.¹⁰ Finalment, ja durant el procés de Transició democràtica, l'11 de novembre de 1977 va aprovar-se el Reial decret 3071/1977, que regulava determinades activitats cinematogràfiques i suprimia la censura.

CB FILMS: ENTRE EL CONTROL I LA VOLUNTAT DE LLIBERTAT

En el marc de la censura cinematogràfica que s'ha definit anteriorment va haver de maniobrar CB Films, una companyia distribuïdora que s'encarregava de la importació i distribució de les pel·lícules de la productora britànica United Artists Company i que en el context dels darrers anys del franquisme va arribar a posseir els drets de distribució de les cintes de Woody Allen. Es tractava d'una companyia distribuïdora d'èxit la història de la qual es remuntava als anys de la postguerra espanyola i de la Segona Guerra Mundial. El juny del 1941, a causa de les dificultats polítiques i econòmiques lligades a la guerra mundial, la companyia nord-americana de Hollywood Paramount Pictures va liquidar i va clausurar la seva seu espanyola —Paramount Films de España—, així com la d'altres països europeus. La seu espanyola estava dirigida per Salvador Vidal Batet i el responsable de la distribució era Casimiro Bori Fernández. Veient-se a l'estacada i sense poder reconnectar amb els responsables nord-americans de Paramount, Vidal i Bori, juntament amb l'advocat Felipe Lagarriga Eixarch, van decidir crear una nova empresa cinematogràfica, CB Films, les activitats de la qual van començar l'1 d'octubre de 1943. Segons la còpia de l'escriptura de constitució de la nova companyia, presentada davant de notari el mes següent, la societat va fixar el seu domicili en el número 91 del passeig de Gràcia de Barcelona, al mateix local on havia estat ubicada la primitiva Paramount Films de España. La seva principal activitat va ser l'explotació:

[...] del comercio cinematográfico en todas sus manifestaciones de compra-venta, posesión, almacenaje, alquiler, importación, exportación y cualesquiera otras transacciones u operaciones relacionadas con productos elaborados o sin elaborar, mercancías, primeras materias, producción y doblaje de películas, compra y arrendamiento de locales o salones de proyección de filmes y cuantas operaciones comerciales, industriales consienta la legislación en vigor al acordarlas, con facultad de adquirir, enajenar, ceder, arrendar, explotar, gravar, pignorar o

¹⁰ GUBERN, Román. 1981. *Op. cit.*, pàg. 276.

hipotecar toda clase de bienes muebles e inmuebles, concesiones, patentes, marcas, nombres, dibujos y modelos.¹¹



Figura 1. El director nord-americà Anthony Mann i l'actriu espanyola Sara Montiel el 1956 —en aquell moment eren parella sentimental— visiten la seu central de CB Films a Barcelona. Observen el cartell de *Veracruz* (dirigida per Robert Aldrich el 1954), pel·lícula que fou distribuïda per aquesta empresa i en la qual ella era la protagonista femenina.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

La creació de la nova empresa era el resultat d'una decisió de supervivència professional, sobretot forçada per les circumstàncies externes. El capital inicial va ser no gensmenys força considerable, d'un milió de pessetes. La empresa va estar regida per una junta general d'accionistes que es reunia dins del primer quadrimestre de cada any. Així mateix, la societat va ser administrada per un consell, conformat a vegades per tres persones i en d'altres per cinc, nomenades per la junta general i responsables davant d'aquesta. El primer consell d'administració va estar format per Salvador Vidal Batet com a president, Lagarriga Eixarch com a secretari i Casimiro Bori Fernández com a vocal i gerent.

En un primer moment es va pretendre que l'empresa es denominés Victòria Films —d'acord amb el triomfalisme franquista de l'època i la voluntat de congraciar-se amb les noves autoritats—, però el Registro General de Sociedades

¹¹ Còpia de l'escriptura de la companyia CB Films, atorgada pel notari Cruz Usatorre y Gracia el 3 de novembre de 1943. Document dipositat al Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

Anónimas va trigar a donar resposta i, davant la imminència de les estrenes, una assessoria jurídica va aconsellar utilitzar provisionalment les inicials d'un dels principals promotors, CB —és a dir, Casimiro Bori—. Les primeres pel·lícules van sortir al mercat amb aquesta nova marca provisional, que va acabar convertint-se en definitiva. Un canvi ulterior de denominació no va ser aconsellable a causa sobretot de l'èxit obtingut per l'empresa entre els seus clients i entre els mateixos espectadors, que es van habituar a veure o a llegir a la premsa el nom de CB Films.

CB Films va néixer en plena segona conflagració bèl·lica mundial i poc després va haver de patir les conseqüències de l'aïllament i la política autàrquica franquista, però l'empresa va reeixir i va tenir suficient dinamisme empresarial per escometre la distribució i després la producció de pel·lícules. Encara que sembli aparentment contradictori, part de l'èxit de la companyia es devia precisament a les condicions de l'Espanya de la postguerra, ja que en aquells moments el cinema era el mitjà predilecte d'evasió de la difícil realitat quotidiana. CB Films va arribar a tenir sucursals a les ciutats de Madrid, València, Sevilla, Bilbao, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, la Corunya i Palma. No obstant, el seu auge va arribar a partir de l'any 1952, quan va aconseguir els drets de distribució en exclusiva per tot Espanya de les pel·lícules de la productora britànica United Artists Corporation. La firma d'aquell acord va convertir CB Films en una de les principals companyies distribuïdores d'Espanya durant les dècades següents, ja que es va encarregar de la distribució de pel·lícules de gran èxit comercial com les comèdies de Blake Edwards o les pel·lícules de la saga de l'agent secret britànic James Bond. La bona salut de l'empresa va fer que fins i tot els seus directius s'arrisquessin a participar en la producció de pel·lícules d'alt pressupost, com *Alexander the Great* (Robert Rossen, 1956).

El primer lustre de la dècada de 1970, en els darrers anys del franquisme, CB Films també va distribuir les pel·lícules d'un jove cineasta de Nova York que començava a despuntar i a guanyar-se el reconeixement de la crítica professional i, sobretot, del públic: Woody Allen. Com ja passava des de la seva fundació, els responsables de CB Films van haver de fer front a la censura cinematogràfica oficial, és a dir, van haver de respondre sovint als requeriments dels responsables de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas Cinematográficas. No obstant, com exposem en aquest treball, el cas de les pel·lícules de Woody Allen va ser molt delicat, atès que el llenguatge cinematogràfic d'Allen, l'ús d'imatges sexuals o la crítica constant de les convencions socials tensaven els límits que la censura del tardofranquisme podia consentir, per més que es volgués projectar una imatge de major flexibilitat i d'homologació amb els països democràtics europeus. Els expedients de censura de les quatre

pel·lícules de Woody Allen distribuïdes per CB Films entre 1971 i 1975 es conserven a l'Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), però una part significativa de la documentació va ser facilitada al grup Film-Història per Jaume Gallart Boada, director general de CB Films a partir de 1987 i president de la companyia des de 1989 fins a la seva desaparició l'any 1995. Aquest ric conjunt documental permet a l'historiador apreciar els problemes que des de CB Films es van tenir amb l'Administració franquista per raó de les pel·lícules d'Allen i ofereix l'oportunitat de copsar els límits de la censura cinematogràfica en els darrers anys del franquisme i quins eren els elements que estaven més presents en els informes dels censors. Tot plegat permet observar la tensió entre la moral franquista i els aires de modernitat que volien obrir-se pas en una part creixent de la societat espanyola en un context de difícil conjugació d'aspiracions.

LA CENSURA A WOODY ALLEN

Cap a l'any 1971 Heywood *Woody* Allen era encara un director de cinema poc conegut a Espanya. Havia escrit el guió d'algunes pel·lícules còmiques, havia treballat com a intèrpret en teatres de Broadway i havia aparegut en alguna pel·lícula com ara la comèdia surrealista *Casino Royale* (John Huston, 1967), paròdia de les pel·lícules de James Bond, però en cap cas no es podia dir que fos un director de cinema ni precoç ni prou consolidat, ja que amb trenta-cinc anys només havia dirigit dos llargmetratges: *Whats's up, Tiger Lily?* (1966) i *Take the money and run* (1969). La darrera pel·lícula havia tingut èxit, va confirmar la popularitat aconseguida per Allen als Estats Units ja prèviament amb obres teatrals com *Play it again, Sam* i va ajudar-lo a iniciar una rica carrera com a director de cinema, però en aquells moments la carrera de Woody Allen s'estava encetant. En un país com Espanya, només alguns crítics i especialistes tenien prou coneixement del director. No obstant, Woody Allen es trobava en un moment d'enorme creativitat, i la direcció d'un ampli ventall de pel·lícules còmiques en la primera meitat de la dècada del 1970 va conduir aviat el director al reconeixement per part del públic espanyol. José María Caparrós, catedràtic d'Història Contemporània i Cinema de la Universitat de Barcelona, va definir aquesta etapa amb les paraules següents:

Sus primeras películas mostraron cierta postura un tanto «contracultural», con una mordacidad cáustica muy directa. Intentó desmitificar lo divino y lo humano, lo trascendente y lo material, haciendo hincapié en la sociedad consumista es-

tadounidense y del mundo moderno. En sus farsas no dejó títere con cabeza; todo pasaba por la criba crítica y a veces amarga de Allen, a través de *gags* personales que oscilaron entre la genialidad y el tópico, la exageración y el mal gusto (*Bananas*, 1971; *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*, 1972; *El dormilón*, 1973). Con todo, en algunos golpes de humor —cuando utilizaba medios exclusivamente filmicos— se mostró antológico.¹²

A més, l'humor àgil i intel·ligent de Woody Allen, capaç d'inspirar-se en qualsevol situació ordinària i de retratar les relacions humanes amb tota naturalitat, suposava un signe de modernitat cultural per a la societat espanyola, molt tensada aleshores per l'oposició entre el tradicionalisme i el creixent desig de modernització i llibertat. I, precisament per aquesta dimensió modernitzadora evident, els encarregats de la censura franquista tractaren de controlar i depurar els elements de les pel·lícules de Woody Allen que consideraven que podien qüestionar els valors fonamentals que el règim pugnava per mantenir. A continuació aprofundirem en aquesta qüestió tot analitzant la intervenció de la censura sobre les quatre pel·lícules de Woody Allen de la primera meitat de la dècada de 1970.

Bananas

Produïda per Jack Rollins i Charles H. Joffe i estrenada als Estats Units l'abril del 1971, *Bananas* fou abans que res una sàtira dels moviments guerrillers a l'Amèrica Llatina i una crítica de l'intervencionisme nord-americà i la promoció de règims dictatorials. Malgrat que s'hi podia veure una burla de l'evolució de moviments com el castrista a Cuba, que podia resultar simpàtica als censors franquistes, la pel·lícula dirigida per Woody Allen també incorporava missatges i esquetxos en referència a contextos dictatorials que podien resultar incòmodes pels mateixos responsables de la censura cinematogràfica. La pel·lícula no va ser estrenada a Espanya fins al 1974, un any de bunquerització del règim després de l'assassinat de l'almirall Luis Carrero Blanco per l'organització terrorista ETA el 20 de desembre de l'any anterior. Malgrat tots els aspectes de la cinta, els expedients de censura evidencien que va ser la qüestió del respecte religiós el que més inquietud va provocar, per sobre de qualsevol consideració sobre les referències polítiques. De fet, el 9 de novembre de 1973 la mateixa

¹² CAPARRÓS LERA, J. M. 2008. *Woody Allen, barcelonés accidental: Solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro, pàg. 19.

direcció de la seu de CB Films a Madrid va dirigir una carta a la Dirección General de Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo en la qual convidava la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas a suprimir la versió doblada d'una escena on, parodiant els anuncis televisius, un capellà aprofitava per fer propaganda d'uns cigarrets després que un home que estava combregant comencés a tossir a l'interior d'una església. Salvador Sanz Lozano, delegat de CB Films a Madrid, afirmava creure «sinceramente, que dicha escena no es apropiada para nuestro país».¹³

Possiblement darrere d'aquella actitud de col·laboració hi havia una voluntat de complaure la censura o bé d'evitar problemes, ja que l'actitud i la voluntat inicial de CB Films fins pocs dies abans sembla que era molt diferent: en una carta dirigida al director general de Cinematografía amb data del 5 de novembre de 1973, només quatre dies abans, Salvador Sanz mateix expressava que «por medio de la presente, nos es grato poner en conocimiento de V. I. que por nuestra parte no pretendemos efectuar supresiones ni adaptaciones de ninguna clase en la película de nacionalidad americana BANANAS».¹⁴ Aquesta carta demostra que CB Films estimava d'entrada que la pel·lícula de Woody Allen podia projectar-se íntegrament sense intervenir la cinta importada però, en tot cas, segurament els responsables de la distribuïdora van veure a venir problemes si no s'anticipaven a directrius que per experiència podien resultar previsibles. De fet, efectivament, el primer dictamen de la Junta, amb data del 21 de novembre de 1973, va ser desfavorable i recomanava la no projecció de *Bananas* als cinemes espanyols, la qual cosa va forçar els responsables de CB Films a continuar essent pragmàtics i mostrar una actitud de col·laboració i entesa amb els organismes oficials de censura per tal d'aconseguir la projecció de la cinta. D'aquesta manera, el 29 de març de 1974 la mateixa distribuïdora proposava un llistat més extens d'escenes que caldria suprimir:

Rollo 1A.- Modificar, dando un carácter menos cruel, el relato del presentador de la Televisión Americana, de los sucesos que acontecen en San Marcos y que culminan con la muerte del Presidente y de la subida al poder del llamado Vargas, cuya primera medida ha sido la de autonombrarse General.

Rollo 2A.- Supresión total de la escena del aparcamiento de las cruces en la calle y la pelea subsiguiente de los frailes.

¹³ Archivo General de la Administración (en endavant, AGA), Sección de Cultura, Censura, 36/04477, «Expedientes de censura cinematográfica: Bananas», carta de Salvador Sanz Lozano a la Dirección General de Espectáculos, 09/11/1973.

¹⁴ *Ibidem*, carta de Salvador Sanz Lozano a la Dirección General de Cinematografía, 05/11/1973.

Rollo 2B.- Supresión de la secuencia siguiente a la entrada del Fieding en la habitación del Hotel de San Marcos, y justamente antes de la aparición de las fotos de Jesucristo y de Vargas juntas.

Rollo 5A.- Suprimir totalmente la escena interior Iglesia cuando el sacerdote está dando la comunión y habla de los cigarrillos.

Rollo 5B.- Aligerar escena de noche de bodas con la intervención del locutor, de forma que no se pierda la intención satírica de las Televisiones Americanas.

Con objeto de que pueda efectuarse la revisión de esta película, caso de ser autorizado por V. I., nos permitimos incluir una copia de «BANANAS», en la que se ha marcado con lápiz graso las escenas que se propone suprimir, así como también una lista de diálogos en la que están también señaladas las modificaciones propuestas, confiando que ello será de la conformidad de la Comisión, a quien no es necesario hacerles notar el carácter satírico de esta película, cuya crítica se centra mayormente en las prácticas empleadas por la propia Televisión Americana.¹⁵

A les propostes de CB Films, la Comisión de Ordenación de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, d'acord amb un escrit del 22 d'abril i reunida novament el 25 de juny de 1974, va demanar algunes supressions més:

Rollo 10.- Deberá suprimirse la pregunta dirigida a la protagonista, puesto que quien va a responder es el protagonista.

En el doblaje se sustituirá por «política» u otra palabra similar, la expresión «dictadura».¹⁶

Com es pot veure, la mateixa distribuïdora va mantenir una actitud mesella i va col·laborar en la censura a la pel·lícula *Bananas*, molt probablement considerant que retallant algunes escenes s'aconseguiria la projecció de la cinta i treure'n rendiment econòmic. Per sobre de qualsevol altra consideració, des de CB Films es va privilegiar l'interès empresarial i econòmic. Malgrat tot, no deixa de resultar paradoxal que, a despit dels comentaris sexuals i els missatges polítics de la pel·lícula, tot un exercici de política-ficció hilarant, la principal preocupació dels responsables de la censura i dels propis responsables de CB Films fos que se suprimissin les escenes que feien humor respecte als religiosos, sense parar tanta atenció a altres aspectes com ara la ridiculització de

¹⁵ Instància dirigida al Ministerio de Información y Turismo, registre d'entrada del 29 de març de 1974. Document dipositat al Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

¹⁶ *Ibidem*.

l'abús del poder. Finalment, es van eliminar nou minuts del film i la pel·lícula va ser autoritzada per a majors de divuit anys el 5 de juliol de 1974, si bé es va estrenar als cinemes espanyols el 19 d'agost. Des de la seva estrena a Espanya fins al 31 de març de 1975, *Bananas* va recaptar 33.960.431 pessetes.¹⁷



Figura 2. Woody Allen (a l'esquerra) interpretà a *Bananas* el personatge de Fielding Mellish, un jove que viatja a la fictícia República de San Marcos i s'uneix a les forces revolucionàries liderades per Espósito (a la imatge, amb bigoti i fumant un puro).

Font: Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

Cal dir també que les crítiques a la pel·lícula a Espanya van tendir a ser molt positives: el diari *Pueblo* qualificava *Bananas* com «una gran película cómica» i Woody Allen com «el mejor especialista actual del cine cómico y uno de los grandes artistas de la historia del cine, medio que domina en toda su extensión»;¹⁸ el diari *ABC*, per la seva banda, deia que «Woody Allen es un talento torrencial, las ideas parecen brotarle a borbotones; su sentido paródico da la impresión de ser innato». La crítica del diari *Informaciones* va reflexionar més sobre l'orientació politicoideològica del film:

17 AGA, Sección de Cultura, Censura, 36/04477, «Expedientes de censura cinematográfica: Bananas», certificat del responsable de la Sección de Control de Taquilla y Estudio de Mercados de la Dirección General de Cinematografía, 10/09/1975.

18 *Pueblo*, 22/08/1974.

Allen, cuando nos habla de San Marcos, no pretende hacer un análisis en profundidad de una situación determinada, ni parece tampoco que pretenda ir más allá de lo superficial en el establecimiento de paralelismos. En definitiva, Allen quiere sólo hacer una película cómica, y si se trata de fustigar, a quien le interesa fustigar es, ante todo, a sus propios compatriotas. Dejemos, pues, de lado lo que en ocasiones la película puede tener, o parece tener, de dudoso en el terreno ideológico, y pensemos también que si ha tenido problemas será por algo.¹⁹

També el crític Marcelo Arroita-Jáuregui escrivia al diari falangista *Arriba* algunes consideracions polítiques sobre la pel·lícula:

[...] su trama central descansa evidentemente sobre una especie de versión peculiar de la historia reciente de Cuba [...] atacando de frente a muchos tópicos vigentes, tanto en la derecha como en la izquierda, como en el centro. Su musa es cierto escepticismo político y cierta convicción de que la política supone una traba para una vida mejor del género humano.²⁰

Aquelles crítiques cinematogràfiques reflexionaven sobre l'orientació ideològica de *Bananas* com a sàtira dels processos polítics coetanis a l'esfera de l'Amèrica Llatina, un aspecte que sorprenentment sembla que no va generar gaire preocupació als censors de la Junta de Ordenación y Apreciación de Pel·lículas. Altres escenes de la pel·lícula de gran comicitat però que podien resultar poc púdiques, com ara la situació en un «sex-shop» o els diàlegs cantinflescs amb una noia progressista, tampoc no van fer gaire renou. La gran preocupació era la religió perquè es considerava que s'havia d'evitar que la imatge dels capellans quedés ridiculitzada o banalitzada. La següent pel·lícula de Woody Allen, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*, posaria la censura en una situació més delicada.

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar

La següent cinta de Woody Allen, basada en un llibre del doctor David Reuben, portava un títol llarg i extremadament suggestiu que prometia abordar des de l'humor les relacions afectives i les perversions sexuals. La pel·lícula es

19 *Informaciones*, 22/08/1974.

20 *Arriba*, 03/09/1974.

divideix en set històries breus independents, cadascuna introduïda per una pregunta, que tracten aspectes com els afrodisíacs, les joguines sexuals, el transvestisme o la zoofília. Alguna de les històries recordaven les paròdies de les pel·lícules italianes dels anys 1960, copiant l'univers mundà de *La dolce vita* (Fellini, 1959) i les siluetes hieràtiques del cinema d'Antonioni, i altres esquetxos s'inspiraven en el cinema de terror i especialment en les pel·lícules de Frankenstein. En tot cas, la pel·lícula tractava temes que desafiaven els cànons morals de la sexualitat occidental i que podien considerar-se massa agosarats en una Espanya que sortia a poc a poc d'una llarga etapa de repressió. Malgrat que la pel·lícula va ser estrenada als Estats Units l'any 1972, també com en el cas de *Bananas* la nova pel·lícula de Woody Allen va arribar a Espanya alguns anys més tard; concretament, no va ser fins a finals de l'any 1975, mort ja el general Franco, quan va ser examinada per l'aleshores denominada Junta de Calificación y Apreciación de Películas. La vella censura cinematogràfica es mantenia ben viva sota el govern de Carlos Arias Navarro, en un moment de gran incertesa política. En qualsevol cas, el visionament de *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* va esgarriar els membres de la comissió encarregada d'avaluar la pel·lícula i el 18 de desembre de 1975 aquesta va emetre per unanimitat la decisió de desestimar la projecció del film perquè contradeia els articles 2, 5-D i 6-C de les Normas de Calificación Cinematográfica.

El rebuig de la pel·lícula tornava a crear problemes a l'empresa CB Films, com ja havia passat amb *Bananas*. No hi havia dubte que Woody Allen era un director incòmode per a la censura franquista i que les lectures més conservadores associaven el seu cinema amb el risc d'erosió moral, la qual cosa no deixava de ser perjudicial per als interessos econòmics de la distribuïdora. En qualsevol cas, des de CB Films es va preparar en aquella ocasió un recurs dirigit a una Administració molt escèptica:

Ha sido en nuestro poder la Comunicación de la Junta de Apreciación y Calificación de Películas de su digna presidencia, dándonos cuenta del acuerdo recaído de prohibir la exhibición en todo el Territorio Nacional de nuestra película, por estar incurso en los artículos 2º y 5º D y 6º C de las actuales Normas de Calificación Cinematográfica.

Creyendo sinceramente que esta película puede, con aquellas modificaciones que la Junta considerase oportunas, ser exhibida sin dificultades en nuestro país, nos permitimos solicitar de V. I. acepte el presente escrito de apelación, con el ruego de concedemos la revisión de esta película teniendo en cuenta las siguientes consideraciones:

Efectivamente, la película puede justificar a primera vista, la impresión causada a la Junta, teniendo en cuenta los temas que la misma aborda. No obstante, profundizando en ella, hemos de convenir en que la película ha sido desarrollada toda ella, con una ironía y franca comicidad en cada uno de sus personajes, lo que elimina el que por parte del espectador pueda tomarse en serio cuanto ocurre, y sí, en cambio, hallar el fondo festivo que es el que predomina en cada uno de los sketches de que la película se compone.

El genio cómico de Woody Allen que protagoniza la película, se hace patente en toda la proyección, como así pudo comprobarse en las exhibiciones que tuvieron lugar en el último Certamen Cinematográfico de la Semana de Cine de Barcelona, en las que los numerosos espectadores que la visionaron celebraron jocosamente cada una de las situaciones expuestas en la película, sin que se produjeran reacciones ni comentarios moralmente reprobables hacia la película, por parte del espectador.

En realidad la película ha sido concebida y desarrollada con el ánimo de producir la mayor comicidad posible frente al espectador normal, y sin intención alguna de crear en el mismo ninguna reacción sensual o morbosa, a pesar de los temas abordados, porque el morbo no es la idea perseguida, sino la comicidad.

Agradeceríamos pues a V. I. que, teniendo en cuenta cuanto antecede, autorizase la revisión de esta película, esperando que la Comisión de Clasificación de su digna Presidencia halle justificada nuestra petición y pueda aprobarse la exhibición de la misma con aquellas modificaciones que estime necesarias.²¹

Sorprenentment, en l'expedient relacionat amb aquesta pel·lícula es conserva una carta del director general de Cinematografia a Casimiro Bori (Barcelona) i a Salvador Sanz (Madrid) en la qual comentava que, d'acord amb una conversa telefònica, feia arribar un text del recurs que CB Films havia de dirigir directament al Ministerio de Información y Turismo.²² Aquesta carta posa en evidència com funcionaven les coses extraoficialment a l'Administració i com a cop de trucada i a través de les relacions personals i professionals sovint es mirava d'esquivar els bloqueigs administratius, fins i tot desautoritzant d'alguna manera les decisions preses des de comissions i organismes dependents d'un mateix Ministeri o preparant documents que havien de ser valorats per superiors jeràrquics, com era el cas. Tot plegat des de la Direcció General de Cinematografia es va preparar i es va enviar als responsables de CB Films el nou recurs que havia de ser presentat. Es tractava d'afavorir l'empresa distribuïdora.

21 Escrit datat el 10 de gener de 1976. Document dipositat al Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

22 *Ibidem*.

Malgrat aquesta intervenció de la Direcció General de Cinematografia, certament el 20 de febrer de 1976 la Comisión de Calificación de Películas de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas es va tornar a reunir i va ratificar la decisió de desaprovar l'exhibició del film. De fet, els comentaris redactats per diferents membres de la comissió eren demolidors. Per exemple, es va anotar que «en varios sketches se nos dan unas cosas que no tienen nada que ver con algo que puedan ver los espectadores, la comicidad se asienta en unos moldes inadmisibles» o «lo que la hace rechazable es la brutalidad de la mayoría de los *sketches*: el orgasmo, el bestialismo, la homosexualidad». Un censor escrivia que era un film «sin validez moral posible; no tiene gracia, es pura elucubración intrascendente» i un altre que «la comicidad que pretende no salva la grosería que contiene alrededor del sexo». La majoria de comentaris anaven en aquesta línia d'oposició i titllaven la pel·lícula d'immoral, grollera i inacceptable per ser massa atrevida. Era ostensible que Woody Allen i el seu tractament humorístic del sexe sobrepassaven les línies vermelles que la censura franquista podia acceptar encara en un context d'incipient transició democràtica.



Figura 3. Woody Allen interpreta un bufó que tracta d'aconseguir els favors sexuals de la reina proporcionant-li un afrodisíac en la primera de les set històries breus que componen *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

Encara el 27 de juliol de 1976 es va tornar a reunir una comissió especial de qualificació per tornar a avaluar la pel·lícula i donar resposta a les peticions i els recursos presentats per CB Films. Malgrat la insistència de la distribuïdora barcelonina, la resistència de la Junta de Calificación y Apreciación de Películas es

va mantenir i només es va autoritzar la projecció a sales especials i per a majors de divuit anys. Els membres de la comissió, en els seus informes individuals, van seguir titllant la cinta de Woody Allen d'ofensiva, excessiva i grollera. Sobretot, semblava que generava un rebuig especial la segona història breu de la pel·lícula, relativa a un episodi de relació zoofílica entre un doctor interpretat per Gene Wilder i una ovella.²³

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar va romandre bloquejada i no es va poder estrenar a les sales comercials espanyoles fins a l'aixecament de la censura: concretament, el film es va estrenar el 24 de novembre de 1977. El context polític i social havia canviat significativament (el 15 de juny s'havien celebrat els primers comicis democràtics) i la societat espanyola ja podia disposar d'un millor accés a la informació i les imatges sexuals. Una crítica de Marinero a *Diario 16* assenyalava aquesta situació:

[...] el retraso con que llega esta película la ha beneficiado paradójicamente, al dotarla de un raro sentido de la oportunidad; con la apertura y el consiguiente alud de información sexual, viene como anillo al dedo esta parodia risueña y cómplice de los textos que exploran los procelosos secretos del erotismo.²⁴

La majoria de crítiques de la pel·lícula van tendir a ser més fredes que les de *Bananas*, posaven l'accent en la desigual qualitat dels set esquetxos que componien el film i retreien cert narcisisme al director.²⁵ Una de les crítiques més hostils aparegudes a la premsa de l'època va ser la del diari *Arriba*, que deia que cap de les set històries breus del film «se apoya en el buen gusto para enfocar el tema central» i que «la misma insistencia en el mal gusto devalúa, persiguiendo el chiste directo más que el humor, la calidad de la película».²⁶ En aquells moments el diari *Arriba*, que durant la postguerra havia estat un dels òrgans principals de la premsa del *Movimiento*, es trobava en una situació de crisi i venia pocs exemplars, però, en tot cas, la major part de la redacció era hostil al procés democràtic i no sobta que des de les pàgines d'aquest diari aparegués una de les crítiques més dures. Una vegada més, es posa en relleu que per als sectors més recalitrants aquella pel·lícula i el mateix Woody Allen resultaven poc

23 AGA, Sección de Cultura, Censura, 36/04512, «Expedientes de censura cinematográfica: *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*».

24 *Diario 16*, 30/11/1977.

25 *Informaciones*, 29/11/1977; *El País*, 29/11/1977.

26 *Arriba*, 27/11/1977.

simpàtics, ja que el seu cinema ironitzava sobre realitats modernes del món occidental, contradeïa sovint la moral tradicional i trencava motlles.

El dormilón

La següent pel·lícula de Woody Allen, estrenada originàriament als Estats Units l'any 1973, va ser *Sleeper*. Quan CB Films va presentar la sol·licitud a la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, el 3 d'abril de 1974, es va fer sota el títol d'*El durmiente*. El 16 de maig es demanà canviar-ho per *El bello durmiente* i el 20 de juliol per *El dormilón*, que seria el títol definitiu. De totes les pel·lícules de Woody Allen d'aquesta etapa, *El dormilón* sembla que va ser la menys intervinguda i la que menys comentaris va suscitar per part de la censura. En aquest sentit, en un principi Salvador Sanz Lozano, com a delegat de CB Films a Madrid, indicà el 3 d'abril a la Dirección General de Cinematografía que «por nuestra parte no pretendemos efectuar supresiones ni adaptaciones de ninguna clase». No obstant, la Comisión de Ordenación va visionar la pel·lícula i el 16 de maig de 1974 va redactar un informe on s'assenyalava que en el rotlle sisè s'havia de suprimir la frase «La esposa del Papa da a luz mellizos». Finalment, el 22 de juliol de 1974 la Dirección General esmentada va concedir la llicència d'exhibició de la pel·lícula per a majors de divuit anys.

El dormilón és una comèdia futurista esbojarrada, plena també de gags, en la qual Woody Allen va coincidir per primera vegada amb l'actriu Diane Keaton. La trama és la següent. El propietari d'una botiga de menjar saludable, que havia ingressat en un hospital de Nova York el 1973 per sotmetre's a una intervenció rutinària, es desperta dos-cents anys més tard en un país regit per un estat policial que vigila dia i nit a tots els seus habitants.

En alguns diàlegs apareixen tres del temes que més sovint apareixen en la filmografia de Woody Allen: la religió, el sexe i la mort. Vegem-ne un parell de casos:

—Ja comprenc, tu no creus en la ciència, ni creus tampoc en els polítics, veritat? Ni... ni creus si més no en Déu, eh?

—Exacte.

—Llavors... en què creus tu?

—En el sexe i en la mort. Dues coses que només passen una vegada en la meua vida. Almenys, després de la mort, no resultes repugnant.

[...]

—Creu vostè en Déu?

—Que si crec en Déu? Jo soc el que es diria un ateu, teològic existencial, crec que hi ha una intel·ligència en l'univers excepte en unes certes parts dels Estats Units.

El protagonista d'*El dormilón* també fa alguns judicis sobre els líders polítics dels EUA. Per exemple, quan li pregunten per l'expresident Richard Nixon, respon: «Nixon? Cada vegada que sortia comptàvem la coberteria de plata».

Cal dir que *El dormilón* és l'inici de la col·laboració entre Woody Allen i Marshall Brickman, l'escriptor de la major part de les seves obres cinematogràfiques posteriors. Els decorats d'*El dormilón* van ser obra de Dale Hennessy, guanyador d'un Oscar a la millor direcció artística —juntament amb Jack Martin Smith, Walter M. Scott i Stuart A. Reiss— per *Viatge fantàstic* (*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966).²⁷ Hennessy ja havia coincidit amb Allen a *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*.

És cèlebre l'escena d'una bola esfèrica que genera plaer només fregant-la. Allen es va avançar al futur perquè dècades més tard es va patentar una màquina que produeix orgasmes i permet aconseguir el clímax només pressionant un botó. En aquest sentit, en la pel·lícula apareix l'«Orgasmatrón», un estilitzat cilindre que sembla una dutxa i que quan et poses en el seu interior brinda orgasmes automàtics en una època en la qual els homes són impotents i les dones, frígides.

El dormilón demostra que una pel·lícula de ciència-ficció pot arribar a ser testimoniatge d'una època perquè serveix a l'espectador actual com a portal temporal amb el qual assistir als temors, les esperances i les frustracions d'aquells primers anys setanta als Estats Units. Per això val la pena reproduir algunes crítiques de l'època. En l'apareguda en l'edició de l'*ABC* del 28 de novembre de 1997, sense signar, l'autor indica:

En el fondo de las carcajadas que la película promueve hay cierto pesimismo. Woody Allen parece no creer en la felicidad que procura el sexo sin amor. No anda descaminado. Al no haber amor él lo sustituye por el humor, por su humor judío, melancólico, siempre atento a descubrir los contrasentidos de la vida. La fantasía de Woody Allen halla siempre las dianas para su ataque, más demoledor aún por lanzarlo entre burlas.

²⁷ *Fantastic Voyage* / *Viatge fantàstic* és una pel·lícula de ciència-ficció en què un científic crea una fórmula que permet reduir els cos humà a una mida microscòpica. Els dissenyadors del film van crear els decorats que representen l'interior del cos humà.



Figura 4. El personatge de Woody Allen sent plaer en fregar una bola esfèrica a *El dormilón*.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

Per la seva part, el crític del diari *Ya*, que firma amb les inicials P. C., assenyala:

Hay más comedia cómica, y aun más crítica y sátira (de la sociedad americana actual, con sus obsesiones por la libertad o por el sexo), que anticipación. Woody Allen, comediante y humorista de ensambladuras clásicas y originales en el cine cómico americano —desde Harry Langdon a los Hermanos Marx y a Jerry Lewis, para quedarse de nuevo en Woody Allen—, mantiene el tipo personalísimo que se autofabricó (véase por ejemplo, *Bananas*), aunque su presencia resulte menos irresistible. Guionista, director e intérprete, llena consigo su propia película, que en cualquier caso resulta de fácil entretenimiento y puede provocar la risa con la comedia más que el asombro con la ciencia-ficción.²⁸

Per acabar, la crítica anònima del diari *Pueblo* del 10 de gener de 1975 manifesta:

²⁸ *Ya*, 28/11/1974.

Desde luego, la mayoría de las cosas que suceden en la trama —y pasan suficientes para hacer reír a los espectadores durante la proyección íntegra— le tienen como destinatario o promotor; pero el marco humano y escenográfico adquiere relieve particular, porque la gracia caricaturesca de los decorados y los personajes son fundamentales al espléndido trabajo de Allen, actor con polifacéticas dotes para servir al anacrónico hombre de hoy resucitado dos siglos más adelante.

La banda sonora va ser composta pel mateix Allen i interpretada pel seu grup de l'època, The New Orleans Funeral Ragtime Orchestra. Precisament, els temes de jazz encaixen amb les escenes de comèdies pròpies de l'*slapstick* o comèdia de clatellades, un subgènere de la comèdia típica del cinema mut en què s'exagerava la violència física però sense arribar mai a provocar un dolor real.

La última noche de Boris Grushenko

A *La última noche de Boris Grushenko* (amb títol original en anglès de *Love and death*), pel·lícula escrita, dirigida i protagonitzada per Woody Allen l'any 1974, ell conversa amb l'espectador per mostrar-li totes les seves fòbies i complexos —l'amor, el sexe, la vida, la mort, Déu, els jueus, la violència, l'estupidesa humana, etc.— en el context de la Rússia de 1812. Aquesta comèdia, que li va merèixer l'Os de Plata extraordinari al Festival de Berlín «por su esfuerzo en crear un nuevo estilo en la comedia» i el premi a la millor pel·lícula atorgat per l'Associació Internacional de Crítics Cinematogràfics,²⁹ s'aproxima a la vida de Borís Gruixenko, un jove rus que està empresonat a l'espera de ser executat per un crim que no ha comès. A través dels records de Borís Gruixenko ens submergim en la Rússia de principis del segle XIX i en una peculiar biografia que va encadenant episodis totalment sorprenents i que culminarà amb l'intent d'assassinat del mateix Napoleó. La pel·lícula, tota una reflexió filosòfica sobre l'amor i la mort centrada en aquest camperol que és Gruixenko, aconsegueix, tal com exposava Esteve Rimbau anys després, dinamitar la cultura, les tradicions i la religió per allà on passa el personatge.³⁰

Malgrat aquests elements transgressors, el tràmit d'aprovació d'aquesta pel·lícula va ser molt més àgil que en el cas de *Bananas* i *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*. Precisament aquesta última pel·lícula, tot i haver-se rodat abans, va estrenar-se a Espanya,

29 *La Vanguardia Española*, 12/7/1975.

30 RIAMBAU, Esteve. 1991. «Fill de Groucho: L'última nit de Boris Grushenko», *Avui*, 20 de març.

com s'ha assenyalat anteriorment, el 24 de novembre de 1977, ben bé un any després que ho fes *La última noche de Boris Grushenko*. És evident que *La última noche de Boris Grushenko*, a priori, tractava temes menys espinosos per al règim franquista que els films analitzats anteriorment, fet que devia agilitzar el pas de l'expedient pels despatxos dels censors i facilitar que el desembre de 1975 —només dos mesos després que els tràmits fossin iniciats el 2 d'octubre de 1975— la Junta de Calificación y Apreciación de Películas qualifiqués la pel·lícula com a «Autorizada para mayores de 18 años exclusivamente, sin adaptaciones». En aquest cas, de l'expedient de censura consultat només destacarem que la Junta de Calificación y Apreciación de Películas va puntualitzar que autoritzava el doblatge de la pel·lícula però «con determinadas adaptaciones».³¹ Tot i que l'expedient no deixa constància de quines adaptacions concretes van plantejar-se, sí que podem afirmar que el tema del doblatge és el que més comentaris dels crítics cinematogràfics va rebre, començant, com no podia ser d'altra manera, pel títol. Amb motiu de l'estrena del film la crítica Elvira Roca Sastre assenyalava:

«Love and death» («Amor y muerte»), adaptación casi onomatopéyica del título inglés de la obra de Tolstoi «War and Peace» («Guerra y Paz»), se ha convertido en «La última noche de Boris Grushenko» a su paso por el doblaje español. De esta manera, la intencionalidad de Allen al bautizar su película ha quedado hecha trizas en su traducción castellana. Así como parte de sus expresiones, del más puro y «grueso» argot, que nuestro doblaje ha suavizado para salvaguardar nuestros castos tímpanos.³²

Efectivament, més enllà d'un canvi tan rellevant en el títol —epicentre d'altres comentaris dels crítics cinematogràfics del moment—, la traducció dels diàlegs originals va generar una polèmica destacable. El crític Jesús Ruiz va dir que aquesta traducció havia estat feta amb «anodina impropiedad»³³ i Antoni Kirchner, per la seva banda, va definir la pel·lícula com un dels films «más compactos» del director nord-americà, tot i que també va incidir en la problemàtica del doblatge dels diàlegs, que «inevitablemente les priva de buena parte de su brillantez, al haber juegos de palabras poco menos que intraducibles», i va destacar «lo insólito de una película cómica cuyo título original sea pre-

31 AGA, Sección de Cultura, Censura, 80.833, «Expedientes de censura cinematográfica: *La última noche de Boris Grushenko*».

32 *Mundo diario*, 24/3/1976.

33 *El Correo catalán*, 28/3/1976.

cisamente el de “Amor y Muerte”», un títol que —considerava— havia estat objecte d’una traducció molt poc curosa.³⁴ En la mateixa línia, el també crític Fernando Lara opinava que el film era molt poc atractiu, un fet que es veia agreujat per «la invención española del doblaje, donde las frases de doble sentido, los retruécacos y las entonaciones y acentos “Yiddish” de Allen caen fulminados».³⁵



Figura 5. Woody Allen en el seu paper de Borís Gruixenko (*La última noche de Boris Grushenko*, 1974), un soldat rus poc convençut, que intentarà evitar de totes les maneres possibles combatre les tropes napoleòniques en el context de la invasió de Rússia de 1812.

Font: Centre d'Investigacions Film-Història, Fons CB Films.

Efectivament, tot el que està relacionat amb les crítiques al doblatge, en el cas d’aquesta pel·lícula, és especialment rellevant. La successió de gags i jocs de paraules és una constant en les pel·lícules d’aquest director i, com indica Zabalbeascoa —qui ha analitzat el cas concret de les traduccions dels films de Woody Allen—, el repte de la traducció dels films del director nord-americà ha estat més que considerable al llarg de tota la seva trajectòria cinematogràfica. Però, més enllà dels problemes inherents a la traducció dels jocs de paraules o de la ironia que sempre ha impregnat les pel·lícules de Woody Allen, és evident que:

³⁴ *TeleExpres*, 30/3/1976.

³⁵ *Triunfo*, 20/3/1976.

Allen's early films were translated under the oppressive atmosphere of the Franco regime in Spain, which means that sex, religion and politics were massively distorted. This means that Allen was perceived by many people in Spain as belonging much more to slapstick comedy than intellectual humour. This was actually a fairly effective way of censoring Allen. If he had been simply banned, that would have sent out a warning signal that his films has a message, but allowing him officially to be screened while manipulationg his jokes, he has seen, for a long time, as just another clown, like Jerry Lewis. Or, ironically, like his much admired Marx Brothers, who pose serious translation problems of their own, and whose humour, via translation, was perceived as surreal and nonsensical, funny nonetheless.³⁶

El pes del control sobre el doblatge que va exercir la censura va anar més enllà de les dificultats intrínseques de traduir determinats jocs de paraules o gags del director nord-americà. Zabalbeascoa ha analitzat la incidència de la censura sobre el doblatge en temes com l'antisemitisme o el sexe, molt presents en les pel·lícules de Woody Allen, i ha comprovat que el braç censor franquista tenia múltiples flancs per cobrir de manera ferma. Curiosament, i gràcies al pas dels anys i a la possibilitat d'accedir a pel·lícules d'aquest director en format DVD i subtitulades més recentment, ara tenim l'oportunitat de detectar com han variat els criteris de traducció i adaptació: per exemple, a l'escena a l'òpera on Woody Allen —en el seu paper de Borís Gruixenko— dona accidentalment un cop amb la seva baioneta a una dona, l'original anglès «I goosed that lady» es converteix en el doblatge castellà dels anys setanta en «Ya llevo dos estocadas», mentre que la versió subtitulada posterior apostarà per un més agosarat i explícit «Le he metido mano». Cal tenir present, però, que Woody Allen no va ser un cas excepcional, sinó un més dels directors nord-americans que van patir les tisesores censors, tot i que les seves pel·lícules van arribar a Espanya ja a la dècada dels setanta. Jeroen Vandaele ha analitzat la censura franquista sobre els films de Billy Wilder —un altre reconegut director jueu nord-americà que també destaca per un peculiar sentit de l'humor i amb una filmografia més àmplia cronològicament abans dels anys setanta— i ha arribat a afirmar que, malgrat l'evolució de la dictadura, «la reducció del control cultural no se manifestó en absoluto con respecto a la censura de obras cinematográficas extranjeras, cuyas traducciones seguirían confeccionándose se-

³⁶ ZABALBEASCOA, Patrick. 2012. «Woody Allen's Themes through his Films, and his Films through their translations». A: Delia CHIARO (ed.). *Translation, humor and the media*. Londres / Nova York: Continuum, pàg. 173.

gún criterios autoritarios hasta la muerte del dictador». ³⁷ Efectivament, tot i tenir avui en dia la possibilitat d'accedir a les versions originals de les pel·lícules d'Allen, cal reconèixer que és més que remarcable l'interès històric que ens ofereixen les adaptacions del doblatge, no endebades «the dubbed versions from the 1970s and early 80s also deserve to be kept and watched because they are, for better or for worse, an important part of the history of audiovisual translation in Spain». ³⁸

CONCLUSIONS

González Ballesteros destacava que a l'etapa 1971-1975 estudiada en aquest treball es van produir alguns canvis terminològics que haurien permès avançar cap a un llenguatge més lax i aparentment tolerant en l'àmbit de la censura i l'intervencionisme estatal sobre el cinema i el conjunt d'expressions culturals. Així, d'acord amb aquest autor, en aquests anys el concepte de censura va ser menys utilitzat, de la mateixa manera que la paraula «prohibició» acostumava a ser substituïda per la idea de «desestimació». Quan l'any 1972 es va modificar el reglament de la Junta de 1965, es parlava d'«autoritzar o desestimar» en lloc d'«autoritzar o prohibir». ³⁹ Certament, la voluntat aperturista semblà sobrevolar tota la etapa. No obstant, com s'ha anat demostrant en aquest treball, les trencadores pel·lícules de Woody Allen van ser un termòmetre perfecte per barremar quins límits les autoritats encarregades de la censura cinematogràfica no podien sobrepassar. El nivell de tolerància envers les pel·lícules de Woody Allen en conjunt va ser rotundament molt més elevat que no pas el que hi hauria hagut durant una fase anterior del règim franquista, però alguns tòpics de les pel·lícules d'Allen, com la sorna amb la qüestió religiosa o el desafiament dels tabús occidentals sobre la sexualitat, excedien els límits que les autoritats estaven disposades a acceptar. D'aquesta manera, Woody Allen, que en aquest període encara palesava la seva immaduresa malgrat el torrent de creativitat que mostrava, es va convertir en un cineasta incòmode per al règim. Com s'ha demostrat, en el marc d'aquesta tensió amb la filmografia d'Allen, la distribuïdora CB Films va haver de maniobrar entre la contemporització amb el règim i la salvaguarda dels seus interessos empresarials.

³⁷ VANDAELE, Jeroen. 2015. *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*. Leiden: Brill Academic Publishers, pàg. 25.

³⁸ ZABALBEASCOA, Patrick. 2012. *Op. cit.*, pàg. 173.

³⁹ GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. 1981. *Op. cit.*, pàg. 193.

Woody Allen en les seves primeres pel·lícules com a director ja apunta el que plasmarà després a la seva obra. Els films posteriors no es poden entendre sense els anteriors. Temes com l'amor, les relacions entre les persones, Déu, la mort i el sexe ja apareixen —això sí, des de la paròdia— en les obres realitzades entre 1971 i 1975. Evidentment, va tenir diversos problemes amb la censura franquista i amb com aquí eren interpretades. El director Fernando Trueba ho va explicar molt bé amb motiu d'una entrevista que va fer al director el 2019:

Bananas, donde se cachondeaba de una dictadura latinoamericana pero también de los rebeldes que la combatían, por lo que los *progres* torcían el gesto, aunque al rato se les pasaba y seguían riéndose como locos y luego te decían que era graciosa pero «reaccionaria». Y *El dormilón*, donde Woody seguía parodiando los géneros, ahora le tocaba a la ciencia-ficción, y entre *gags* que pasaron a formar parte de nuestra vida, como la bola del placer que practicábamos con cualquier objeto esférico, una sandía por ejemplo, comenzó a hablar en primera persona y nos informó de que él sólo creía en el sexo y en la muerte. En España, como aún vivía Franco, sólo creíamos en lo segundo.

[...]

La siguiente también era una parodia: *La última noche de Boris Grushenko* la titularon aquí, aunque el título era *Amor y muerte*. Ahora Woody parodiaba nada menos que la literatura rusa.⁴⁰

Els films posteriors d'Allen es van projectar a les sales cinematogràfiques espanyoles sense problemes una vegada va desaparèixer la censura cinematogràfica.⁴¹ Woody Allen va continuar fent obres per a la United Artist que van ser distribuïdes a l'Estat espanyol per CB Films abans que la seva producció passés a mans d'Orion Pictures. Les comentarem breument per entendre la seva trajectòria posterior i comprovarem que va abandonar les comèdies delirants i va intentar donar un toc de serietat a la seva filmografia.

En aquest sentit, *Annie Hall* (1977) és la seva primera comèdia romàntica seriosa. El protagonista, el mateix Allen, tracta d'entendre per què la seva relació amb una dona va acabar un any enrere. Ell és un neuròtic que reconeix que són les seves manies i obsessions les que sempre acaben arruïnant la seva relació amb les dones. Va guanyar els Oscar a la millor direcció i el millor guió original, que el director no va anar a recollir perquè va preferir tocar el clarinet amb la seva banda, com feia cada dilluns.⁴² Per contra, Diane Keaton va recollir en

⁴⁰ *El Mundo*, 13/10/2019.

⁴¹ Reial decret de l'11 de novembre de 1977.

⁴² *El País*, 5/4/1978.

persona el premi a millor actriu. La pel·lícula es va estrenar a Espanya el 22 de febrer de 1978. El 17 de maig de 2017, en una entrevista que li va fer el productor i cineasta Robert Weide, Allen va manifestar: «he fet pel·lícules que van ser molt bones, però per alguna raó, aquesta [*Annie Hall*] té una cosa carismàtica i inexplicable a què s'aferra la gent. Aquesta i *Manhattan* també».⁴³

A continuació va rodar *Interiors* (1978), la primera pel·lícula en què només es va posar darrere la càmera —és a dir, sense actuar— i que es va estrenar a Espanya el 20 de desembre de 1978. És un melodrama on una dona que ha estat abandonada pel seu marit es reuneix amb les seves tres filles per tractar d'afrontar la situació. Ella es troba en un moment crític, però les filles també tenen els seus propis problemes, alguns derivats del poc afecte que han rebut de la seva mare. Les emocions es desborden quan el marit es presenta a la casa familiar acompanyat de la dona amb la qual vol casar-se.

Més tard arribaria *Manhattan* (1979), un homenatge al districte amb més població dels cinc que conformen la ciutat de Nova York. Fou estrenada a les pantalles espanyoles el 10 de setembre de 1979. Woody Allen de nou dirigeix i n'és el protagonista masculí, i encarna un novaïorquè de mitjana edat que té una feina que odia, una xicota de disset anys a la qual no estima i una exdona lesbiana a la qual voldria escanyar.

Per finalitzar l'etapa amb CB Films, *Stardust Memories / Records* es va exhibir a l'Estat espanyol el 16 de desembre de 1980. El protagonista, el mateix Allen, és un director de cinema especialitzat en comèdies que assisteix a una revisió de la seva obra. Mentre al seu voltant tothom vol conèixer-lo i afalagar-lo, ell es refugia en el seu interior per repassar els instants més significatius de la seua vida sentimental i trobar un sentit a l'existència en un món que cada vegada li resulta més estrany.

⁴³ Entrevista disponible a: www.youtube.com/watch?v=F2uPqDX-7H8 [darrera consulta: 5 de febrer de 2024].

Pere Portabella: de la protesta a la proposta democràtica

Paola Lo Cascio
Andreu Mayayo i Artal
Òscar Monterde Mateo

Universitat de Barcelona

A mitjan segle XIX un grup de pagesos famèlics i esparracats, principalment dones i criatures, arpleguen en un bosc branques seques caigudes a terra tot remenant la catifa de fulles mortes. De sobte, el soroll del galop d'uns cavalls s'intensifica i ben aviat apareixen entre la boira uns genets empunyant uns pals llargs amb els quals foragiten a bastonades i sense pietat ni compassió les persones, que corren esfereïdes i indefenses. Mentre mirem amb el cor encongint aquestes imatges de violència extrema, una veu greu en off ens allitona:

Per recollir fusta verda cal separar-la amb força del seu conjunt orgànic. Per contra, les branques caigudes no s'arrenquen de cap propietat, tan sols allò que ha estat separat de la seva propietat pot ser sostret. I malgrat aquesta diferència essencial, ho anomeneu robatori en ambdós casos i els castigueu com a tal. [...] Heu difuminat la diferència entre robar i recol·lectar però us equivoqueu del tot, els ciutadans reben el càstig però, tanmateix, no aprecien quin és el delictes.¹

Ara som en un carreró d'una ciutat amb uns policies fent guàrdia davant d'una casa. Un rètol ens situa l'escena: «Colònia, abril de 1843». Un home que està d'esquena, dret davant de la finestra de la casa, guaita els policies, continua llegint els folis que sosté a la mà i conclou: «I com que no veuen el delictes, quan se'ls castiga haurien de tenir-los por, ja que un dia es venjaran». L'home, amb la barba ben serrada, es gira i somriu amb un cigar que té entre les dents.

D'aquesta manera comença el biopic sobre el jove Karl Marx de Raoul Peck,² feta per commemorar el bicentenari del seu naixement, amb els primers

¹ PECK, Raoul. 2017. *Le jeune Karl Marx*. París: Agat Films / Velvet Films / Rohfilm. www.youtube.com/watch?v=YC3Ufx8URWI. [La traducció és nostra.]

² Activista social i polític haitià, ministre de Cultura el 1996-1997, conegut pels seus films *Lumumba* (2000) —el primer president del govern de la República Democràtica del Congo és assassinat per

articles publicats a la *Rheinische Zeitung* (*La Gasetta Renana*) i, molt especialment, el titulat «Debats sobre la llei castigant els robatoris de llenya», que posa el dit a la nafra de l'intent d'apropiació dels béns comuns per part de la burgesia emergent. El tema de la propietat esdevindrà el rovell de l'ou de la lluita de classes. La lluita pels béns comuns ve de lluny i va encara més lluny, així com el concepte de democràcia bandejat pel neoliberalisme en un marc post-democràtic caracteritzat per l'autoritarisme plutocràtic. A les desigualtats socials cal afegir l'emergència del canvi climàtic provocada pel capitalisme depredador a l'era de l'antropocè.³

EL GENTLEMAN AVANTGUARDISTA (I COMUNISTA)⁴

La nit del 9 d'abril de 1977 una caravana de cotxes passa pel carrer Fuencarral de Madrid tocant els clàxons i fent voleiar banderes vermelles amb el símbol de la falç i el martell i les sigles del Partit Comunista d'Espanya (PCE). A l'altura del cinema Roxy, les persones que fan cua per comprar l'entrada s'afegeixen a la gresca i enlairen el puny. Aquell dissabte de glòria, poques hores abans de la celebració de la resurrecció de Crist, crucificat i enterrat, el PCE deixava enrere les catacumbes al mateix temps que s'estrenava a Espanya la pel·lícula *Viridiana* després de setze anys de censura.⁵ Encara, però, haurien de passar cinc anys per restituir la nacionalitat espanyola a la «mexicana» *Viridiana* i deixar constància que era una producció espanyola d'UNINCI SA,

paracaigudistes belgues mentre els cascos blaus de l'ONU miraven cap a un altre costat— i *I Am Not Your Negro* (2016) —sobre l'escriptor estatunidenc compromès políticament i social com a afroamericà de classe treballadora i homosexual.

3 L'economista japonès Kohei Saito, doctorat per la Universitat Humboldt de Berlín, és un dels exponents més coneguts del «comunisme del decreixement» a partir d'una relectura (col·lectiva i compartida) dels darrers escrits de Karl Marx. El «vell» Marx renega de l'elogi inicial que va fer de la capacitat transformadora de la burgesia en el *Manifest comunista* (1948) i qüestiona els costos socials i mediambientals del model de creixement del capitalisme, que duu la humanitat i la mateixa Terra a un atzucac.

4 Pere Portabella i Ràfols (Figueres, 1927) va néixer en el si d'una família important de la burgesia agroindustrial catalana (Danone) i va encarnar com ningú la figura del «company de viatge» dels comunistes catalans del PSUC en les instàncies unitàries antifranquistes i en els processos constituents de la democràcia a Espanya i de l'autogovern a Catalunya com a senador d'Entesa dels Catalans (1977-1978). Diputat del PSUC al Parlament de Catalunya (1980-1984), presidí el Consell Nacional d'Iniciativa per Catalunya (1987) i, posteriorment, la Fundació Alternativas. Convé subratllar que, mentre que el naixement no el podem escollir, les nostres opcions de vida sí. L'etiqueta «gentleman comunista» és manllevada del títol de la biografia de Friedrich Engels publicada per Tristram Hunt l'any 2011.

5 MARTÍNEZ, ANTONIO. «El tardí estreno de *Viridiana* entre banderas rojas». *El País*, 09/04/2017.

una productora esperonada pel PCE,⁶ i de Films 59, la productora de Pere Portabella.

A la darrereria dels anys cinquanta Portabella aterra a Madrid amb la intenció d'estudiar ciències químiques. Ben aviat contactarà amb el dirigent del PCE Jorge Semprún, responsable del comitè clandestí de les forces de la cultura, qui afirmarà d'ell que «és l'única persona que he vist anar a una reunió clandestina amb un Jaguar».⁷ Portabella mantindrà una relació estreta amb Ricardo Muñoz Suay i Domingo Dominguín, responsables d'UNINCI, al voltant de la qual es movia el bo i millor de la nova generació de cineastes, no exempta de friccions derivades d'un cert dogmatisme i un sectarisme ideològic. Tot plegat el portarà a impulsar la seva pròpia productora, Films 59, amb el suport econòmic de Pere Casadevall, president del Hot Club de Barcelona, entitat que aplegava els seguidors de jazz amb tertúlies, audicions i projeccions de cinema. Portabella s'estrenarà com a productor amb dues pel·lícules d'impacte: *Los golfos* (1959), de Carlos Saura, i *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri. La primera, projectada al Festival de Canes de 1960, li permetrà conèixer Luis Buñuel i li obrirà la porta a col·laborar en la producció de *Viridiana*, que el portarà a la glòria cinematogràfica, amb l'obtenció de la Palma d'Or en l'edició de l'any següent, però alhora tindrà greus conseqüències professionals davant la reacció furibunda de la dictadura, esperonada pel Vaticà, que fins i tot cessarà el director general de Cinematografia, José Muñoz Fontán, que havia recollit el guardó ingènument.

Pere Portabella tornarà a Barcelona i entrarà en contacte amb Jacinto Esteve, que tot just havia tornat de Ginebra, on havia cursat estudis d'arquitectura. Ben aviat Esteve li farà veure el documental *Notes sur l'émigration – Espagne 1960*, molt crític amb la realitat social espanyola, que havia fet amb Paolo Brunatto a partir de l'obra i els consells de l'escriptor Juan Goytisolo. Portabella produirà el següent curt d'Esteve sobre el treball a les salines d'Eivissa i en projectaran un altre com a contrapunt del *desarrollismo* triomfal pregonat pel franquisme.⁸ Així mateix, aprofitarà l'oportunitat que li oferirà el director

6 RIAMBAU, Esteve. 2007b. *Ricardo Muñoz Suay: Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets, pàg. 352. Sobre la productora, que va funcionar del 1949 al 1962, vegeu: SALVADOR, Alicia. 2008. *De ¡Bienvenido Mister Marshall! a Viridiana: Una historia de UNINCI, una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda.

7 Citat per RIAMBAU, Esteve. 2007b. *Op. cit.*, pàg. 309.

8 FANÉS, Fèlix. 2008. *{Pere Portabella}: Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Pòrtic / Filmoteca de Catalunya, pàg. 21. *Lejos de los árboles* va ser rodada l'any 1963, però les discrepàncies estètiques entre el director i el productor, el qual es deslliga del projecte, així com les imatges punyents dels costos socials i ambientals de la modernització franquista, van endarrerir-ne l'estrena fins l'any 1972.

de cinema italià Francesco Rosi⁹ de col·laborar com a guionista en la pel·lícula *Il momento della verità* (1964) per aprendre «l'artesanía del cinema» i l'ofici de director.¹⁰

L'any 1966 els nous moviments socials d'oposició al règim franquista esclaten amb força. D'una banda, les candidatures de Comissions Obreres (CCOO) obtenen una victòria aclaparadora en les eleccions sindicals convocades pel Sindicat Vertical. De l'altra, es crearà el Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona (SDEUB) en l'anomenada Caputxinada, de la qual sorgirà la Taula Rodona de forces polítiques, la primera instància unitària amb la presència dels comunistes del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Fins i tot té lloc una manifestació de capellans davant la prefectura de policia de la Via Laietana per protestar contra les tortures infligides a l'estudiant Quim Boix, trobada que fou esbandida a cops de porra. Portabella, anys després, fixarà en aquesta data l'inici del seu compromís polític i d'un tomb en la seva producció artística. Com dirà Fèlix Fanés, «és en aquesta articulació entre l'avantguarda política (lluïta antifranquista) i avantguarda artística (Brossa) d'on sorgirà el nou projecte de Portabella. La influència d'ambdues dinàmiques serà decisiva per a la seva obra».¹¹

L'any 1967 Portabella fa el seu primer film com a director, el curtmetratge *No compteu amb els dits*, inspirat en el món de la publicitat, amb la col·laboració del poeta Joan Brossa en el guió i del músic Carles Santos. Antoni Tàpies en va fer el cartell. La crítica d'art Pilar Parcerisas defineix Portabella com la figura catalitzadora que va provocar una col·lisió entre disciplines: «la conjunció Brossa/Portabella/Santos ens porta a constatar, una vegada més, que l'avenç del llenguatge de l'art i de les poètiques li deu molt a la col·lisió entre disciplines, a l'atzar dels encontres humans i a la voluntat d'exercir una nova mirada sobre la realitat».¹² Portabella reconeixerà la influència de tot un seguit d'artistes de diverses disciplines: «Afortunadament i per atzar, Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joan Ponç, Modest Cuixart i jo mateix vivíem tots en el mateix carrer.

9 Francesco Rosi s'havia guanyat l'aplaudiment de la crítica i del públic amb el seu film *Salvatore Giuliano* (1961), on s'atreveia a posar el dit a la nafra de la màfia.

10 Carta de Pere Portabella a Francesco Rosi (1964) a PORTABELLA, Pere. 2024. *Impugnar les normes: Intervencions sobre art, cinema i política*. Edició i pròleg d'Esteve Rimbau. Barcelona: Galaxia Gutemberg, pàgs. 58-61. La pel·lícula, ambientada en el món dels toros, fa una àcida crítica social de l'Espanya dels anys seixanta.

11 *Ibidem*, pàg. 24.

12 El 17 de març de 2009 Pere Portabella va ser investit doctor honoris causa per la Universitat Autònoma de Barcelona. La cita és del discurs d'investidura de Pere Portabella, *Davant un foli en blanc*, publicat a PORTABELLA, Pere. 2024. *Op. cit.*, pàg. 23. L'any 2022 Portabella va ser investit també doctor honoris causa per la Universitat de Girona.

Al carrer Balmes entre la plaça Molina i la travessera de Gràcia». Joan Brossa, segons Portabella, ho formulava manllevant una dita oriental: «si vols arribar a un lloc desconegut has de començar a caminar per camins desconeguts». I Portabella rebla el clau: «Molt aviat i durant la dictadura, aquests camins passaven per la clandestinitat i el cinema des de la marginalitat. Una cruïlla entre avantguarda artística, pràctica fílmica i activitat política».¹³

Pere Portabella apostarà per un cinema d'avantguarda, disruptiu respecte del cinema comercial i d'una narrativa hereva de la novel·la vuitcentista articulada en l'estructura del plantejament, nus i desenllaç, tot sovint sense actors professionals i, quan apareixen (Lucía Bosé, Mario Cabré i Christopher Lee), esdevenen més aviat màscares, objectes més que no pas subjectes, silencis, sense diàlegs i embolcallats amb un silenci punyent o bé amb sorolls naturals. Aquesta serà l'ADN de les bandes sonores de Carles Santos. Ras i curt, com diu Fèlix Fanés:

La seva poètica es fonamenta en la imatge, el ritme, els contrastos, els desplaçaments de la càmera i els acords gairebé musicals que la combinació d'aquests elements genera. La sensualitat de l'experiència amb els materials es completa amb els reptes constants a la raó de l'espectador: el desmuntatge dels mecanismes del relat, el boicot a les regles de la continuïtat entre plans, la posada en evidència dels ressorts de la ficció, per citar algunes de les moltes operacions que el cineasta duu a terme.¹⁴

L'any 1969 comença amb una defenestració del bust de Franco del Rectorat de la Universitat de Barcelona, que tindrà com a conseqüència la declaració de l'estat d'excepció arreu de l'Estat. El règim franquista bandejava la seducció del *desarrollismo* dels anys seixanta per tornar a agafar les regnes de la repressió pura i dura. Una vegada més, l'actualitat política esperona Pere Portabella a la seva radicalitat artística, de la qual destacarà la seva participació en l'homenatge al pintor Joan Miró organitzat pel Col·legi d'Arquitectes de Barcelona i concebut com una alternativa a l'exposició muntada per l'Ajuntament l'any anterior amb una voluntat clara d'apropiació indeguda, per donar a conèixer l'artista compromès amb la República i l'antifranquisme. Tanmateix, els dos films de Portabella sobre Miró no veuran la llum. El primer, *Aidez l'Espagne (Miró 37)*, per l'autocensura del mateix Col·legi i el segon, *Premios nacionales*, per decisió del director en senyal de protesta. Tot amb tot, Portabella aprofitarà l'avenen-

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ FANÉS, Fèlix. 2008. *Op. cit.*, pàg. 41.

tesa de la disponibilitat de Miró per pintar els quaranta metres dels finestrals de vidre que envolten la planta baixa del Col·legi d'Arquitectes i, sobretot, d'esborrar-los amb dissolvent tres mesos després per fer *Miró l'altre*, un film provocatiu i subversiu, que es veurà enriquit en la producció pel protagonisme creixent del músic Carles Santos i per l'inici de la seva col·laboració amb el càmera Manel Esteban, un cineasta inquiet amb el qual treballarà molt estretament fins al monumental i panoràmic *Informe General*.

El mateix 1969 es crea la clandestina Comissió de Cinema de Catalunya amb la finalitat de filmar d'una manera més o menys sistemàtica les lluites d'oposició al règim franquista.¹⁵ Una tasca similar a la del Colectivo de Cine de Madrid, que tenien com a objectiu aportar material a les televisions estrangeres per a la seva difusió internacional. En aquest context, Pere Portabella i Octavi Pellissa, membre del Comitè d'Intel·lectuals del PSUC i guionista habitual de Portabella, van ser els realitzadors l'any 1970 de dos documentals clandestins de sengles esdeveniments històrics. El primer, celebrat el 25 d'abril a l'emblemàtic Teatro Price de Barcelona, fa referència al primer festival popular de poesia catalana autoritzat per les autoritats governatives. El segon, que va tenir lloc a mitjan desembre a l'abadia de Montserrat, posa cara, per primer cop, als intel·lectuals i professionals antifranquistes, que es van tancar al monestir per protestar pel consell de guerra sumaríssim celebrat a Burgos contra setze militants d'ETA, a sis dels quals els demanaven nou penes de mort. Portabella, que presidia la mesa de la tancada, havia aconseguit, a través de l'advocat Josep Solé Barberà, traure una gravació magnetofònica del consell de guerra.¹⁶

A través de Pere Ignasi Fages,¹⁷ Pere Portabella i els militants del PSUC Carles Duran i Manel Esteban van rebre l'encàrrec de Santiago Carrillo, secretari general del Partit Comunista d'Espanya (PCE), de rodar amb plena llibertat el míting organitzat pels comunistes espanyols el 20 de juny de 1971 a Montreuil,

¹⁵ *Ibidem*, pàg. 32. Fèlix Fanés esmenta dues etapes, una primera integrada per Pere Fages, Joan Enric Lahosa, Josep Maria López Llaví i Antoni Tomàs, i la segona amb Carles Duran, Gustavo Hernández, Pere Joan Ventura i Roc Villas, amb Manel Esteban en tots dos períodes.

¹⁶ Els documentals, filmats amb càmeres de 16 mm en blanc i negre, es van titular *Poetes catalans* (1970), amb una durada de 26 minuts, i *Montserrat* (o *Muntanya*, 1971), de 10 minuts. Aquest darrer no va ser distribuït per no incriminar d'una manera concreta les persones que presidien la taula, tot i que la raó sembla que va ser la contundència del text llegit —que funciona com a veu en off— per Octavi Pellissa.

¹⁷ Pere Ignasi Fages (1942-2012) fou un crític, productor i distribuïdor cinematogràfic, animador de cineclub i promotor de les trobades que quallaren en el Festival de Sitges. Antifranquista, responsable de premsa de la tancada d'intel·lectuals a Montserrat i de la fundació de l'Assemblea de Catalunya, això darrer va provocar el seu exili a París, on va ingressar al PSUC, i va esdevenir secretari personal i assessor d'imatge de Santiago Carrillo.

al rovell de l'ou del cinturó roig de París, però no van poder assistir al míting perquè tenien el passaport segrestat per les autoritats espanyoles. Pere Portabella serà el guionista de la cinta i un dels directors, amb Carles Duran, Manel Esteban, Brigitte Domés i el col·lectiu Dynadia, vinculat al Partit Comunista Francès, el qual aportarà els equips tècnics del rodatge. Dynadia i el PCE cediran les imatges a Pere Ignasi Fages, que constarà com a productor i tindrà cura del muntatge, fet a Barcelona per Brigitte Domés, parella de Fages, sota la supervisió de Portabella i Esteban.¹⁸ El PCE només va demanar revisar-lo per emmascarar els militants clandestins que actuaven a l'interior d'Espanya. D'aquest documental destaca l'aposta per la realitat plurinacional d'Espanya amb la presència, al costat del castellà, del català, el gallec i l'euquera.

El dissabte 2 de març de 1974 Pere Portabella, acompanyat pels càmeres Manel Esteban i Pere Joan Ventura, va rodar *El sopar* a la masia de la Roca del municipi de Sant Llorenç Savall (Vallès Oriental). Es tracta d'un film en color d'una hora de durada i amb unes deficiències de so que en dificultaran la difusió. Els comensals són cinc ex-presos polítics que conversen sobre les seves experiències extremes —tortures, vagues de fam, malalties— durant els llargs anys de captiveri.¹⁹ La filmació comença a la tarda i es perllonga més enllà de la mitjanit en un conversa a la cuina preparant el sopar i a la taula del menjador, en la qual sobresurt el *tràveling* circular que serà la marca pròpia del director en les produccions futures. La conversa no és gens lacrimògena ni apella en cap moment al victimisme; ans al contrari, destaca per la serenitat de tots plegats, la complicitat en la verbalització de situacions punyents i el respecte per la paraula dels altres. Els silencis són importants, sobretot el que segueix quan Lola Ferreira explica la condició encara més vexatòria i deshumanitzadora de les presons de dones.

Malgrat que Portabella imposa per primer cop la seva presència a l'inici de la pel·lícula per explicar-nos la finalitat del film, en cap moment fa referència a la coincidència de l'execució de Salvador Puig Antich pel procediment del

¹⁸ El títol original és *Mitin de Montreuil, Paris-juin 1971* (1971), però és conegut també com *París, 20 de junio de 1971*. *Mitin de Montreuil* o, simplement, *El mitin de París*, és en blanc i negre i té prop de dues hores de durada. Se'n van fer nombroses còpies en diversos idiomes, quaranta de les quals es van distribuir clandestinament per Espanya. L'èxit de la iniciativa va donar lloc al naixement de la distribuïdora clandestina El Volti.

¹⁹ Posteriorment, un cop recuperades les llibertats, el director introduirà en els crèdits finals del film els noms dels participants, la seva afiliació política i els anys de presó efectiva: Narciso Julián, 24 anys de presó (1939-1946 i 1955-1972), PCE; Ángel Abad, 7 anys de presó, PSUC; Antonio Marín, 8 anys de presó, CCOO; Lola Ferreira, 3 anys de presó, PCE-ML; Jordi Conill, 10 anys de presó (després de la commutació de la pena de mort), Joventuts Llibertàries.

garrot vil, que havia tingut lloc aquell mateix matí a la presó Model de Barcelona. De fet, el mateix director i un ajudant han estat dins del cotxe aparcats davant de la porta de la presó i han acompanyat una estona el cotxe fúnebre en el seu trajecte cap al cementiri. Així mateix, Portabella imposa als participants l'absència de cap referència a l'execució de Puig Antich per no contaminar els seus relats. Fins i tot Jordi Conill s'abstindrà d'esmentar la seva experiència punyent com a condemnat a mort. I tampoc no ho farà Narciso Julián, condemnat a mort en dues ocasions, l'any 1939 i l'any 1955.²⁰

L'any 2022 Pere Portabella va ser investit doctor honoris causa per la Universitat de Girona, tretze anys després de ser-ho per la UAB, i va aprofitar l'ocasió per refermar el seu concepte de cultura tot insistint en la seva dimensió política. El professor Àngel Quintana, en la *laudatio*, va utilitzar la definició del cineasta de Jean-Claude Biette, col·laborador de Pier Paolo Pasolini, per conceptualitzar la pràctica cinematogràfica de Portabella com la «d'aquella persona que en l'acte de fer una pel·lícula és capaç d'expressar un punt de vista sobre el món i sobre el cinema». Val la pena donar la paraula al mateix Pere Portabella:

La meva resposta és radical: superació dels codis aristotèlics, norma i forma, que designen la continuïtat narrativa clàssica causa-efecte i l'eliminació de la clausura; anul·lació de la jerarquització de les seqüències i la desaparició de les seqüències de transició.

En definitiva, mentre un argument tan sols s'ha «d'explicar», un relat ha de construir-se a partir del teu propi imaginari i ha de ser capaç d'atraure't per tot allò que té de sensorial i emocional. Ofereix un o més conflictes que els seus usuaris han d'interpretar. Un discurs sense relat informa. El relat comunica sempre i el discurs hi està implícit. Òbviament, no és el mateix mirar que focalitzar la mirada en funció d'un projecte imaginari previ [...].

I permetin-me que insisteixi en altres obvietats:

1. És impossible dissociar el repte de nous llenguatges de ruptura artística de les expectatives de canvi més àmplies.
2. Mirar de forma diferent és construir noves formes de veure l'emergència d'un món canviant.

²⁰ Portabella no parlarà d'aquesta coincidència fins trenta anys després i l'any 2018 afegirà una addenda amb la inclusió d'una gravació feta el novembre de 1974 al despatx de l'advocat de Puig Antich, Oriol Arau, mentre es fa una lectura burocràtica i distant de la «fixa del client» d'abans i després de l'execució, que finalitza, a tall de cloenda, amb un altre silenci estremidor. L'addenda ens ofereix una altra mirada de la pel·lícula i en canvia fins i tot el títol: *El sopar (1974-2018)*. Vegeu BALLÓ, Jordi, i SALVADÓ, Alan. 2018. «El sopar y la sombra de Puig Antich». *La maleta de Portbou*, 27, pàgs. 83-91.

3. Operar radicalment en els codis lingüístics és un treball irrenunciable per a un moviment social que cerca transformar les coses [...].

La cultura és l'espai més significatiu de què disposem, capaç de pensar-se a si mateixa. Actuem, doncs, amb determinació per a sortir de l'abisme d'un creixement infinit en un planeta finit. Michel de Montaigne fa quatre segles ja ens va advertir que la cultura és allò que ens institueix en persones.²¹

**INFORME GENERAL SOBRE ALGUNAS CUESTIONES
DE INTERÉS PÚBLICO PARA UNA PROYECCIÓN PÚBLICA (1976).²²
DESPRÉS DE FRANCO, LES PROPOSTES DEMOCRÀTIQUES**

Després de la mort de Franco, Pere Portabella va filmar, entre el novembre de 1975 i el març de 1977, un monumental fresc en moviment —des de les manifestacions al carrer fins a les veus plurals de l'oposició democràtica, passant per la recreació de la tortura— d'un any 1976 en plena ebullició convertit en camp de confrontació entre la reforma i la ruptura del règim franquista. Fèlix Fanés insisteix a subratllar la densitat de la conjuntura: «La sensació de present és total. Espanya 1976, hauria pogut ser el títol de la pel·lícula. No hi abans, no hi ha després, sinó tan sols present».²³ Amb un títol asèptic i cervantí, el director ofereix a l'espectador un contrapunt a l'informatiu oficial i una oportunitat

21 PORTABELLA, Pere et al. 2022. *Doctor Honoris Causa. Pere Portabella*. Girona: Servei de Publicacions, Universitat de Girona. La intervenció de Pere Portabella és a les pàgines 21-24.

22 La pel·lícula està rodada en 16 mm en color i té una durada de 149 minuts. El guió és d'Octavi Pellissa, Carles Santos i el mateix Portabella. L'origen és un encàrrec d'Unitelfilm, una productora vinculada al Partit Comunista Italià, per entrevistar líders polític clandestins. Participen en les diverses taules rodones: Felipe González (PSOE), Raúl Morodo (PSP), Ramón Tamames (PCE), Enrique Tierno Galván (PSP), Simón Sánchez Montero (PCE), Joaquín Ruiz Jiménez (Izquierda Democrática), Eugenio del Río (MCE), Amancio Cabrero (ORT), Nazario Aguado (PTE), Anton Cañellas (UDC), Jordi Pujol (CDC), Joan Reventós (PSC), Gregorio López Raimundo (PSUC), Marcelino Camacho (CCOO), Nicolás Redondo (UGT) i José María Zufiaur (USO). Així mateix, destaquen les entrevistes a José María Gil Robles (Democracia Cristiana), Santiago Carrillo (PCE) i Antoni de Senillosa (monàrquic partidari de Joan de Borbó). El pas del temps no és endebades i gairebé cinquanta anys després hi ha, si més no, dues coses que poden sorprendre: les converses embolcallades amb fum de tabac i amb els cendrers plens de burilles, i l'absència de dones. Només és entrevistada una dona, Magda Oranich, en qualitat d'advocada del militant d'ETA Juan Paredes Manot, *Txiqui*, executat a Barcelona el 27 de setembre de 1975. Malgrat la voluntat de passar el film, qualificat per ell mateix de «sense precedents», pel circuit comercial (Alfons Quità, *El País*, 02/11/1976), la pel·lícula no es va exhibir en sales comercials; a tot estirar, es va passar en espais informals de mobilització social i política. El febrer de 1978 es va estrenar a la seu barcelonina de la Filmoteca Nacional i, posteriorment, es va emetre amb una versió retallada de 30 minuts al programa de TVE *La clave*, dirigit per Jose Luis Balbín.

23 FANÉS, Fèlix. 2008. *Op. cit.*, pà. 74.

d'assistir, gairebé en directe, a les converses entre els protagonistes del canvi que, com ell mateix confirma, es redueix a una sola qüestió: com passar d'una dictadura a un estat de dret democràtic.²⁴

Pere Portabella comença el film al Valle de los Caídos (actualment, Valle de Cuelgamuros) filmant la tomba del dictador en una atmosfera lúgubre i tenebrosa, que enllaça, a través de la música trepidant de Carles Santos, amb les manifestacions del febrer de 1976 a Barcelona. El missatge és nítid i directe. Franco va morir al llit, però el franquisme va ser derrotat al carrer. Tot amb tot, l'any 1975 no és el 1945 europeu, quan una derrota militar incondicional va escombrar els règims feixistes. Trenta anys després, a Espanya no hi ha hagut cap derrota militar, ni revolució social, ni subversió de l'ordre establert. I, convé recordar-ho, en un context de Guerra Freda i de crisi econòmica internacional. El 20 de novembre de 1975 es va produir l'anomenat «fet biològic», la mort del dictador, per alguns anhelat, per d'altres temut i per la majoria expectat. Després de Franco, què? López Rodó parlava de les institucions (Corona inclosa), amb una intenció de clara continuïtat del franquisme. Els comunistes apostaven per un marc democràtic semblant al dels països de l'Europa occidental; l'Assemblea de Catalunya, en coordinació amb la resta de plataformes unitàries espanyoles, pel retorn d'allò que ens van prendre l'any 1939: les llibertats democràtiques i l'autogovern de Catalunya amb el restabliment de la Generalitat. Al capdavall, el rovell de l'ou és com transitar d'una dictadura a una democràcia i, per tant, aquest és el fil conductor que el director planteja en les diverses converses amb els dirigents de l'oposició política i sindical.

Pere Portabella disposarà de més mitjans tècnics i de complicitats per rodar en llocs emblemàtics com el mateix palau d'El Pardo, residència oficial de Franco, o l'hemicicle de l'antic Parlament de Catalunya, tancat a pany i forrellat, propietat de l'Ajuntament de Barcelona. Tot plegat farà que el seu llenguatge visual sigui més ric i suggeridor. Hi haurà, però, una cosa que no canviarà respecte dels seus treballs anteriors: la presència de la varietat lingüística espanyola. Un cop més, la llengua és el missatge. Sobre el contingut, s'imposa la música de la plurinacionalitat i la lletra del concepte «nacionalitats i regions», incorporat als documents oficials de les plataformes unitàries de l'oposició espanyola i, finalment, a l'article segon de la Constitució de 1978. Aquest és un tema clau de la Transició, en la qual hi ha una continuïtat de la Corona —això sí, desempallegada dels poders absoluts de Franco i subordinada al seu

24 PORTABELLA, Pere. 2024. *Op. cit.*, pàg. 184.

paper de monarquia constitucional— i una ruptura del model centralista i uniformitzador de l'Estat, que donarà pas al que s'anomenarà, anys després, l'estat de les autonomies, fruit no tan sols de les vindicacions de les nacionalitats històriques, sinó de l'emergència regional dels anys seixanta i setanta arreu d'Espanya i, d'una manera destacada, d'Andalusia.

En una primera conversa entre Felipe González, Raúl Morodo i Ramon Tamames, en la qual el primer refreda tant la unitat socialista, pregonada pel segon, com la de l'esquerra, reclamada pel tercer, coincideix amb el dirigent comunista Tamames que la «dreta no solucionarà el problema de les nacionalitats i regions», però no es mulla en la seva proposta. Simón Sánchez Montero, en una altra taula rodona, reclama el reconeixement de les nacionalitats històriques catalana, basca i gallega. El democratacristià Ruiz Jiménez hi està d'acord, però es mostra més cautelós i prudent. Les objeccions de Tierno Galván no són de ritme, sinó de concepte i de model territorial. Segons l'opinió del catedràtic foragitat pel franquisme, la greu crisi econòmica dificulta el desplegament d'un altre nivell d'administració, amb les duplicacions inevitables. Els representants de l'esquerra radical (Partido del Trabajo de España [PTE], Organización Revolucionaria de los Trabajadores [ORT] i Movimiento Comunista de España [MCE]), entrevistats al temple de la seu del Sindicat Vertical de Barcelona, a la Via Laietana, palesaran amb més convicció el seu suport als drets nacionals dels diversos pobles d'Espanya.

Més contundents i exigents seran els quatre representants polítics catalans: el socialista Joan Reventós, el comunista Gregorio López Raimundo, el nacionalista Jordi Pujol i el democratacristià Anton Cañellas. Els quatre encapçalaran les llistes electorals dels seus partits i coalicions electorals, que sumaran el 80% dels 47 diputats i gairebé la totalitat dels 16 senadors elegits a les eleccions del 15 de juny de 1977. Els uneix, des de fa anys, la vindicació comuna del restabliment de l'Estatut d'autonomia de 1932. López Raimundo és optimista ja que «hoy existe en España una comprensión mayor de la realidad nacional catalana» i destaca que els joves són els més conscienciats de la realitat plurinacional espanyola.²⁵ Reventós és més caut i matisa que «aquesta comprensió es concentra principalment en unes minories polititzades i progressistes». Per la seva banda, Pujol subratlla la prioritat de trobar una solució adequada per al reconeixement de la personalitat nacional de Catalunya, mentre que Cañellas proposa un model federal per al conjunt d'Espanya.

25 Una enquesta feta per la Direcció General de la Joventut l'any 1981 constata l'augment considerable del vot dels joves en benefici de les forces regionalistes d'esquerres entre 1977 i 1979 i subratllava «el fort nacionalisme de la joventut en algunes regions».

Portabella convoca dos vells amics, l'escriptor Anselmo Carretero i l'advocat José Prats, perquè mantinguin un conversa assossegada sobre la memòria de l'exili republicà emmarcada en un paisatge de tardor, tot passejant per una catifa de fulles mortes. El castellà de soca-rel i socialista negrinista Carretero havia estat un seguidor fidel de les recerques històriques del seu pare, defensor de la plurinacionalitat d'Espanya, de la seva definició d'Espanya com a nació de nacions i d'un model d'organització territorial de naturalesa i caràcter federal.²⁶ Així mateix, era un gran defensor de Castella i de la seva tradició comunera, i advertia que no era correcte identificar el centralisme amb un punt geogràfic, sinó que calia fer-ho amb el poder, ja que Castella havia estat la més perjudicada pel centralisme estatal.

La majoria de debats, polítics i sindicals, són col·lectius, però també hi ha tres entrevistes individuals. José María Gil Robles, advocat, antic dirigent de la Confederació Espanyola de Dretes Autònomes (CEDA), dissident del règim i democratacristià reconegut, serà entrevistat al seu despatx professional. Antonio de Senillosa, monàrquic partidari de don Joan de Borbó, serà entrevistat per una periodista francesa al sofà de casa seva amb un cigar en una mà i un *whisky* a l'altra. El tercer entrevistat serà Santiago Carrillo, el clandestí secretari general del PCE i bèstia negra del règim franquista, i apareix de manera directa acompanyat pel guionista Octavi Pellisa, en una aproximació física que subratlla la seva afinitat política.

Mentre que per a la majoria de participants és la primera vegada que discuteixen davant d'una càmera que enregistra la seva imatge i les seves paraules, Carrillo és una persona més habituada als mitjans de comunicació —també televisius— estrangers dels anomenats països socialistes. En aquest sentit, el veurem moure's davant de la càmera com un peix a l'aigua, passejant amb la cigarreta a la mà, modulant la veu greu i projectant una imatge de fi analista polític i, fins i tot, d'estadista. No endebades, en un moment de l'entrevista Portabella li deixar anar «no olvidemos que estamos haciendo cine», frase amb la qual el director ens recorda que, com en *El sopar*, les entrevistes estan escenificades i, en conseqüència, tot el film és una representació.²⁷ No cal

26 El llibre d'Anselmo Carretero *Las nacionalidades españolas*, publicat l'any 1952, prologat pel dirigent del Partit Nacionalista Basc Manuel de Irujo, té com a antecedent un llibre del seu pare que té el mateix títol i la seva continuació en una tercera edició, revisada i ampliada, el 1977, en plena elaboració de la Constitució. Malgrat que les posicions de Carretero van tenir una àmplia acollida entre els catalanistes i nacionalistes bascos de l'exili, sempre van ser minoritàries dins del PSOE. Tanmateix, el ponent socialista Gregorio Peces Barba, així com els ponents Miquel Roca i Jordi Solé Tura, les van utilitzar en el debat de la ponència constitucional per defensar el concepte de plurinacionalitat.

27 FANÉS, Fèlix. 2008. *Op. cit.*, pàg. 72.

dir que el secretari general del PCE excel·leix en la interpretació del seu personatge.

Santiago Carrillo, emulant l'històric dirigent comunista Palmiro Togliatti, anunciarà la seva particular *svolta di Salerno*²⁸ replantejant l'estratègia de l'oposició democràtica adaptada a la nova situació creada en la segona meitat de l'any 1976 per l'empenta reformista del president Adolfo Suárez. El canvi democràtic, al seu parer, no arribarà a través del model rupturista covat per l'anti-franquisme militant, sinó a través de l'acord amb el nou govern, afavorit pel rei, que ha aconseguit derrotar els immobilitistes del règim amb l'aprovació de la Llei per a la reforma política. Un acord pel qual el govern, que ostenta el poder, necessita l'oposició, o si més no el seu programa, per legitimar-se. Un nou escenari que, referint-se al *Risorgimento*, un altre dirigent comunista, Antonio Gramsci, va definir amb el concepte de revolució passiva: una revolució sense revolució, un canvi dirigit per l'oposició i protagonitzat per la vella classe política dominant. En l'entrevista Carrillo apel·larà a la necessitat de mantenir la unitat de les forces democràtiques després de les eleccions generals anunciades, si més no fins a l'aprovació d'una constitució per àmplia majoria que estableixi una clara ruptura jurídica i política amb la dictadura.

Portabella no dubtarà a desplaçar-se de fosca nit, com pertoca a la clandestinitat, a un pis del barraquisme vertical de Santa Coloma de Gramenet per gravar el debat d'uns treballadors —tots homes i procedents majoritàriament de la migració— sobre les seves reivindicacions laborals i la seva corresponsabilitat amb la cultura catalana. Mentrestant, els màxims dirigents de CCOO, la Unió General de Treballadors (UGT) i la Unió Sindical Obrera (USO) discuteixen en un despatx sobre el model portuguès de sindicat únic, defensat per Marcelino Camacho, i el model italià, defensat per Nicolás Redondo, de la unitat sindical. La manca d'acord conduirà a la transformació de CCOO, que passarà de ser un moviment sociopolític a ser una confederació sindical en una assemblea celebrada clandestinament el mes de juliol de 1976 a Barcelona. Així mateix, el director reconstruirà *in situ* els darrers instants de l'execució del militant d'ETA Jon Paredes Manot, *Txiqui*, amb els seus advocats Magda Oranich i Marc Palmés, la qual cosa li permet enllaçar amb els morts de Vitòria, mesos després, i l'arbre de Guernica, símbol dels furs de les províncies basques.

Més enllà dels debats i les entrevistes, Portabella utilitzarà fonts documentals procedents, per exemple, del Colectivo de Cine de Madrid i de collita prò-

28 Fa referència a la decisió dels comunistes italians de participar en el govern monàrquic d'unitat nacional (arrossegant la resta de forces polítiques antifeixistes) presidit pel mariscal Badoglio, proposada per Palmiro Togliatti arran de la seva tornada de l'URSS el març de 1944.

pia per introduir tot un seguit de manifestacions o bé els fets luctuosos de Victòria. Així mateix, introduirà fragments del film *Raza* (1941), de José Luis Sáenz de Heredia, amb guió del mateix Franco, sota el pseudònim de Jaime de Andrade, per caracteritzar el dictador i situar la Guerra Civil com el rovell de l'ou de l'ADN franquista. En tot cas, el factor més original i disruptiu del film és la intercalació d'elements de reconstrucció històrica i de ficció de la mà de l'actor Francesc Lucchetti en les manifestacions de febrer a Barcelona, la visita al palau d'El Pardo (amb música fúnebre), els pobles abandonats a causa de la guerra (Belchite, amb més música fúnebre) i l'embassament de Mequinensa, les detencions i les tortures a mans de la temuda Brigada Político-Social, la seqüència en què es despenja el quadre de Franco del palau de la Diputació (Generalitat) i, a tall de recuperació de la institució republicana perduda,²⁹ el recorregut per l'antic Parlament de Catalunya.

La pel·lícula s'acaba amb el moment de l'entrevista d'Antonio de Senillosa en què posa al tocadiscos *Salomé*, de Richard Strauss, que enllaça amb Montserrat Caballé interpretant la mateixa òpera al Palau de la Música. Tot plegat reforça la idea que estem assistint a una representació dels diversos actors polítics de l'oposició antifranguista. El que ben segur no podia imaginar Portabella és que, quaranta anys després, Montserrat Caballé seria condemnada per frau fiscal, Jordi Pujol seria un altre defraudador fiscal confés i el Palau de la Música hauria estat saquejat pel president del Patronat, Fèlix Millet, renebot del fundador, i hauria servit d'instrument per pagar al partit hegemònic en el govern de la Generalitat durant més de vint anys comissions milionàries (en euros) per l'adjudicació d'obra pública. Al capdavant, la coalició i, després, federació de CiU i els dos partits que la integraven acabarien desapareixen.

29 El retorn a Catalunya de Josep Tarradellas en qualitat de president de la Generalitat, el diumenge 23 d'octubre de 1977, fou el producte visual de més impacte mediàtic i polític que va fer Pere Portabella i l'únic en què el veiem actuar en el paper que és realment el seu i que broda: el de mestre de cerimònies. Ho va preparar tot al mil·límetre, amb un guió consensuat amb el mateix protagonista, els responsables polítics, les autoritats municipals, RTVE... Tarradellas va aterrar a l'aeroport del Prat com a president, tal com havia promès que faria, després de gairebé quaranta anys d'exili, i va ser rebut per les autoritats i ovacionat per una munió de gent que duïen senyeres i pancartes, com si fos una estrella de rock. La primera parada davant la Font Màgica de Montjuïc fou el preludi d'un recorregut triomfal pels carrers de la ciutat en un Lincoln descapotable dels anys setanta, acompanyat per Portabella, flanquejat per la Guàrdia Urbana a cavall i vestida de gala, calcada de la Guàrdia Republicana francesa, rebent aclamacions des dels balcons engalanats amb senyeres i els aplaudiments fervorosos d'una riuada de persones amuntegades a les voreres del trajecte, que l'acompanyarien fins a la plaça de Sant Jaume, il·luminada convenientment com un plató de televisió, i d'allà al balcó del palau de la Generalitat, on pronunciaria la frase històrica «ciudadans de Catalunya, ja sóc aquí!». Si la manifestació de la Diada de l'11 de setembre va sorprendre per les seves dimensions i la barreja d'edats i classes, el retorn de Tarradellas, en directe per televisió, va impactar pel seu caràcter institucional.

INFORME GENERAL II. EL NOU RAPTE D'EUROPA (2016).³⁰ **LA IMPUGNACIÓ DEL SISTEMA**

El març de 1996, pocs dies després de la victòria electoral del Partit Popular (PP) que posava fi a una dècada llarga de governs socialistes, el president en funcions Felipe González rebia un diumenge a la tarda al palau de la Moncloa Pere Portabella i Nicolás Sartorius,³¹ que anaven a presentar-li la proposta de començar a preparar l'alternativa política a través de la creació d'una fundació independent per bastir un laboratori d'idees progressistes. D'aquí va sorgir, la tardor de l'any següent, la Fundación Alternativas (FA).

Portabella havia deixat la política institucional (1984) i, fins i tot, la partidista (després d'impulsar la creació d'Iniciativa per Catalunya), però va continuar intervenint políticament com a patró i president de la FA a partir de l'any 2001, com a analista als mitjans de comunicació i com a productor i director de cinema. L'any 2004 Portabella farà el curtmetratge (*P.H.N.*) *Plan Hidrológico Nacional*, integrat en el llargmetratge col·lectiu *Hay motivo!*, que consta de trenta-dos curts dirigits per directors i actors espanyols contra les polítiques del govern del PP i que ha de ser difós durant la campanya electoral de les eleccions del diumenge 14 de març. L'aprovació del Pla Hidrològic Nacional (PHN) l'any 2001 pel govern del PP, amb majoria absoluta, i CiU, amb la necessitat dels vots del PP per sostenir el govern de la Generalitat, va indignar els ciutadans i les ciutadanes de les Terres de l'Ebre i va provocar protestes massives. L'aportació de Portabella, crític amb el PHN i solidari amb les protestes, serà una entrevista amb Pedro Arrojo, catedràtic de Física i reconegut pregoner d'una nova cultura de l'aigua. Uns anys després, Portabella escriurà el pròleg al llibre *Lo público y lo privado en la gestión del agua: Experiencias y reflexiones para el siglo XXI*, fruit dels seminaris i les sinergies entre la FA i la Fundación Nueva Cultura del Agua, liderada pel professor Arrojo, on reblarà el cau de la seva posició ecosocialista, que ve de lluny, i anirà més lluny encara: «Economia i ecologia, drets humans i drets socials es debaten en el relliscós parquet del valor de l'ús i de valor de canvi sobre els béns dels quals cal garantir el dret universal a l'accés i consum, com és el cas de l'aigua».³²

³⁰ Pere Portabella és el productor, director i guionista del film, de 126 minuts de durada, rodat entre l'1 d'abril de 2014 i el 30 d'octubre de 2015 amb una càmera Red Epic, HD-DCP. Panoràmic 1:1,85, amb la inserció d'altres fonts audiovisuals, pròpies i alienes, sempre respectant el so original, sense veu en off, filmada entre Madrid i Barcelona. La seva estrena a Espanya fou el 5 de febrer de 2016.

³¹ Nicolás Sartorius va tenir un paper destacat en la direcció clandestina de CCOO, per la qual cosa va ser processat i condemnat en el procés 1001. Un cop recuperada la llibertat, aconseguí l'escó de diputat en diverses legislatures pel PCE i per Izquierda Unida.

³² PORTABELLA, Pere. 2024. *Op. cit.*, pàgs. 541-542.

La crisi econòmica sistèmica provocada pel crac financer del 2008 esperonarà la politització de Portabella en la construcció d'una alternativa al capitalisme crepuscular. L'any 2013 inaugurarà, en qualitat de president de la FA, el I Foro Alternativas de Sostenibilidad, centrat en les polítiques ambientals d'Espanya i la Unió Europea (UE) i en el desenvolupament (no pas el creixement) sostenible basat en la innovació, la competitivitat i l'ocupació,³³ amb una intervenció gens protocol·lària, més aviat provocativa i, sobretot, bel·ligerant. Portabella comença així:

[...] el nostre passat ja no és el dels nostres antecessors, sinó el del nostre propi temps [...]. Tot transcorre a tal velocitat que l'únic passat que compta de debò és el més immediatament recent [...]. I, si mirem de cara, el nostre futur ens ha caigut al damunt. La distància entre el passat i el futur s'ha contret de tal manera que gairebé no deixa més espai vital que el present com a escenari únic, estressant.³⁴

Portabella proclama que hi ha una massa crítica de ciutadans de la UE polititzada i mobilitzada, conscient de la necessitat que un canvi de model amb expectatives de futur exigeix de manera imperiosa la regeneració democràtica de les institucions i de la seva gestió com una prioritat ineludible. Ras i curt: la impugnació del sistema, d'acord amb el «progrés moral, sota el principi d'igualtat, en la línia dels desigs multitudinaris d'un futur compartit».³⁵

El febrer de 2014 tindrà lloc al Museo Reina Sofía el seminari «El nuevo rapto de Europa: deuda, guerra, revoluciones democráticas» en el marc del projecte «Los usos del arte», impulsat per la xarxa de museus europea L'Internationale i la Fundación de los Comunes.³⁶ Ara la protagonista del rapte és una lògica financera que amb la promesa d'un paradís a la terra imposa alhora un preu impagable: la mateixa identitat d'Europa com a horitzó de canvi i d'emancipació democràtica. El seminari apel·la a l'emergència d'actors nous sorgits de la intel·ligència col·lectiva i de la transformació i el reconeixement dels museus i de les institucions culturals. La definició de museu no com una mera col·lecció d'obres d'art, sinó com un espai d'exposició dels conflictes socials, de recerca,

33 Cal destacar el paper rellevant que tindrà en aquest Foro Teresa Ribera, aleshores exsecretària d'Estat de Medi Ambient i patrona de la FA.

34 PORTABELLA, Pere. 2024. *Op. cit.*, pàg. 545.

35 *Ibidem*, pàg. 549.

36 La Fundación de los Comunes va ser creada al caliu del 15M a partir d'un conjunt d'entitats i moviments culturals entre els quals cal destacar l'editorial, distribuïdora i llibreria madrilenya Traficante de Sueños (1995).

reflexió i debat, és compartida per Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el diàleg amb el filòsof Toni Negri, un espectre del passat revolucionari movimentista, creador del concepte de proletariat social, més enllà de la classe obrera industrial, i punt de referència del moviment d'extrema esquerra italià Autonomia Operaia. El film de Portabella li dedicarà força espai intercalant un tràveling lent i circular al voltant de la taula buida on es reuneix el patronat del museu amb el nom de qui seu a cada poltrona (amb l'absència d'artistes o d'organitzacions ciutadanes) i un altre de dedicat al *Guernica*, amb un vigilant a cada costat.

A diferència de la pel·lícula anterior, *Informe general*, en aquesta no hi ha entrevistes, sinó diàlegs i algunes intervencions públiques. Així mateix, els protagonistes no són els dirigents polítics i sindicals (tret de Podemos i la CUP), sinó representants dels moviments socials emergents, científics i activistes. D'aquesta manera, ens podem trobar amb una intervenció llarga en el seminari esmentat d'Ada Colau sobre el tema de l'habitatge i un diàleg entre Itziar González Virós, arquitecta i exregidora de l'Ajuntament de Barcelona, i la filòsofa Marina Garcés, prenent un te (vermell la primera i verd la segona) en una cafeteria situada davant del museu, sobre la necessitat d'institucionalitzar les protestes («defugir el fetitxisme de la intempèrie com a lloc privilegiat de la lluita», en paraules de la filòsofa) en una dialèctica dintre/fora (lluita/govern, en la cultura política anterior) que Portabella simbolitza barrejant l'espai interior (no publicitat) dels seminaris o del cafè amb les concentracions a la plaça entre ambdós indrets. I, per finalitzar aquest primer bloc central, Portabella utilitza fonts audiovisuals per il·lustrar el conflicte al carrer fent un recordatori del 15M i de les marxades de la dignitat.³⁷ Les imatges són enlluernadores i els crits potents, però, tanmateix, no ens deixen sentir les raons de la seva indignació. A fora l'espectacle i a dins la reflexió.

Pere Portabella acostuma a explicar el seu procés creatiu comparant-lo amb el del pintor davant del llenç en blanc. Agafa un paper i comença a dibuixar-hi diagrames i a escriure-hi conceptes. En aquest sentit, Marcelo Expósito explica que, en el cas d'aquest film, «se partió de la filmación del encuentro con actividades en el Museo Reina Sofía, y se empezó por pensar su relación con dos acontecimientos aparentemente ajenos: la Via Catalana del 11 de septiembre

37 Paral·lelament al seu film, Pere Portabella, amb El Gran Wyoming, està produint la pel·lícula *No estamos solos* (2015), del seu antic col·laborador Pere Joan Ventura, qui, a partir d'un llibre publicat amb el mateix títol per El Gran Wyoming (2013), recull les onades de protesta social derivades de la crisi del 2008. Pere Joan Ventura ja havia dirigit un altre film similar *El efecto Iguazú* (2003), sobre l'acampada al Paseo de la Castellana de Madrid dels treballadors de Sintel.

de 2013 y la noche electoral del 24 de mayo de 2014»,³⁸ amb la irrupció electoral de Podemos (amb la cara de Pablo Iglesias com a símbol electoral a la papereta) amb més d'un milió de vots i cinc eurodiputats. Portabella posarà la càmera en les dues onades de mobilització social que naixeran a l'ensem la primavera del 2011: l'Assemblea Nacional Catalana (ANC), precedida de l'agit-prop dels referèndums independentistes arreu del país, i el 15M, precedit de diversos moviments socials, com ara Democràcia Real Ya. En tot cas, caldria no oblidar les tres vagues generals convocades pels sindicats de classe entre 2010 i 2012 i les desenes de milers de persones que van omplir els carrers de Barcelona el 14 de maig de 2011 contra les retallades socials del govern de la Generalitat en una convocatòria liderada per CCOO i la UGT.

El moment Hitchcock del film es produeix en el minut 54 en un fragment de la Via Catalana organitzada per la Diada Nacional de l'any 2013 tot emulant la Via Bàltica del 1989, quan Portabella sortirà a l'extrem sud de Catalunya, en el límit entre les províncies de Tarragona i Castelló, unit amb el seu amic Carles Santos a través de les mans interposades de Lluís Llach. La plasticitat d'una corrua de gent que s'allarga de cap a peus del litoral català és impressionant i dona la volta al món. El film dona unes dades de participació del 20% de la població total de Catalunya, que omple 400 kilòmetres i travessa 86 municipis. Així mateix, el director obrirà el seu despatx professional per filmar la presidenta (Carme Forcadell) i els dirigents de l'ANC, convençuts d'estar a punt d'assaltar el cel independentista sense explicitar-ne en cap moment el contingut social. Quaranta anys després de les imatges del primer *Informe general* en què es reobre el Parlament de Catalunya, el director torna a rodar la mateixa escena amb els tres diputats de la CUP com a protagonistes absoluts. Bé, compartint protagonisme amb el president de la Generalitat, que tanca l'edició de la pel·lícula amb la seva declaració davant del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya el 15 d'octubre de 2015 (dia de l'execució de Lluís Companys) en què assumia tota la responsabilitat política en la celebració del referèndum del 9 de novembre de 2014. Artur Mas parlarà, des del faristol presidencial instal·lat a la galeria gòtica del Palau de la Generalitat, de rebel·lió democràtica.³⁹

³⁸ Marcelo Expósito és un artista i activista social procedent del moviment Democràcia Real Ya, impulsor del 15M, que fou elegit diputat al Congrés en la candidatura d'En Comú Podem per Barcelona els anys 2015 i 2016, i va ocupar el càrrec de secretari tercer de la mesa de la cambra legislativa. En els crèdits d'*Informe general II* apareix com a auxiliar de direcció. La cita és d'un text inèdit publicat en el catàleg de presentació que acompanya l'edició en CD dels dos informes generals.

³⁹ Portabella, en aquest bloc temàtic, ens inunda d'imatges i de dades electorals amb un fil conductor clar de legitimar el Procés. En la controvèrsia entre legalitat i legitimitat, el polític Ferran Requejo

La nit del 25 de maig de 2014 els simpatitzants de Podemos tornen a omplir la plaça del Museo Reina Sofía per celebrar els seus resultats en les eleccions europees cantant a cor què vols «El pueblo unido jamás será vencido». Portabella ens presenta la nova força política en dos formats ben diferents: d'una banda, a la seu de la revista *Alternativas Económicas* amb el seu director, Andreu Missé, l'advocat Jaume Asens i l'artista italiana resident a Barcelona Simona Levi,⁴⁰ que analitzen la corrupció del govern del PP; de l'altra, a la seu del partit en un format circular, tot seguint el símbol del partit, amb sis persones (només una dona) molt joves liderades pel polític Iñigo Errejón i on es planteja com a objectiu de les mobilitzacions socials l'assalt democràtic a les institucions. Ras i curt: governar per transformar. Els nous protagonistes no venen dels centres de treball, sinó de les universitats i, en aquest cas concret, de la Facultat de Ciències Polítiques de la Universitat Complutense de Madrid.

Més interessant i sòlida en el temps és la conversa de quatre científics a l'Institut de Ciències del Mar de Barcelona. El format també és circular, fins i tot amb una obertura visual, a la cafeteria del centre del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), emulant les converses davant la màquina del cafè. En aquest ambient distès i quotidià, parlen, amb un llenguatge planer i entenedor, de la seva feina i les seves preocupacions pel que està passant i de les seves esperances en les protestes i en la nova política. La seva queixa no és tan sols sobre la manca de visió estratègica dels polítics respecte a l'activitat científica com a premissa per a la innovació i la solució dels problemes del present, sinó sobre les alertes respecte a l'emergència climàtica i un model de creixement econòmic insostenible que ens condueix, amb una velocitat —aquesta sí— creixent, al col·lapse i —atenció a l'advertiment— a l'autoritarisme. La democràcia com a problema de fons. Per això cal subratllar la idea que cal po-

afirma sense embuts el vot del ciutadà com a principi i origen democràtic. En aquest sentit, sorprèn l'absència de qualsevol referència o dada dels resultats de les eleccions al Parlament, anomenades plebiscitàries pels independentistes i substitutives del referèndum negat pel govern espanyol, celebrades dues setmanes i mitja abans, el dia 27 de setembre. Ni tan sols s'esmenta el triomf, a la primavera, de les candidatures del canvi municipal a les principals ciutats espanyoles i catalanes.

⁴⁰ Andreu Missé va participar en la fundació d'*El Periódico de Catalunya* l'any 1982 i, quatre anys després, en la creació de l'edició catalana d'*El País* de Barcelona. Durant trenta anys va ser redactor en cap de la secció d'economia de l'edició espanyola. L'any 2015 va ser guardonat amb el Premi Internacional de Periodisme Manuel Vázquez Montalbán. Un mes després de les eleccions europees Jaume Asens va presentar la plataforma Guanyem, que esdevindria Barcelona en Comú i que portaria Ada Colau a l'alcaldia de la ciutat la primavera de l'any següent, aplegant les diverses forces polítiques d'esquerres hereves del PSUC i dels moviments socials sorgits del 15M. Simona Levi va ser la impulsora del Partido X, amb el qual es va presentar, sense aconseguir representació, a les eleccions europees del maig de 2014.

sar límits i terminis a la professió política, més enllà de la sempre necessària transparència en la gestió i de passar comptes.

En la conversa destaca el físic Antonio Turiel, que Portabella va conèixer a través de la seva participació en les trobades de la FA, punxant el globus del creixement sense aturador, de l'horitzó il·limitat dels recursos naturals o de la capacitat de les energies renovables per substituir (i augmentar) la producció de les energies fòssils. Turiel pregona, sense embuts, la necessitat del decreixement. Kohei Saito parla d'una altra manera de viure. Aquesta conversa és amantada amb unes imatges d'una factura visual fascinant i alhora esfereïdora sobre la pèrdua de la massa de gel a l'Antàrtida. Una conversa, tanmateix, sense dones. El feminisme és el gran absent de la pel·lícula, malgrat el seu creixement, la seva extensió i la seva penetració en els diversos moviments socials i polítics. El color lila no tan sols s'ha fet present en la bandera espanyola, sinó que s'ha barrejat en els colors de les diverses mareas vindicatives.⁴¹

El film, convé recordar-ho, té com a fil conductor el concepte de museu i la seva representació dels conflictes en un recorregut que comença al Museu Reina Sofia i finalitza al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), sempre amb la mirada externa a les places respectives. En aquest marc, Portabella situa el darrer diàleg, que té com a protagonista Daniel Raventós, conegut pels seus estudis al voltant de la renda bàsica universal, al cor del Raval de la ciutat de Barcelona. El professor d'econòmiques posa l'accent en la desigualtat creixent en el context d'un neoliberalisme sense pietat ni compassió, és a dir, sense voluntat redistributiva i depredador dels béns comuns. Raventós és optimista, ja que les protestes i les mobilitzacions socials, al seu parer, qüestionen la viabilitat del capitalisme: «potser no saben què volen però sí el que no volen». Cal, doncs, construir una proposta i només pot ser democràtica, com palesa Portabella en les imatges finals superposant les protestes al carrer amb el disseny i la fabricació de les urnes característiques de les votacions, de les quals han de sorgir les propostes.

41 Aquesta és una apreciació encertada de Kathryn Evinson, de la Columbia University d'EUA, en una ressenya sobre el film a la revista *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 19, 2020.

Bibliografía

- ABRAMS, Jerold J. 2018. «Aesthetics in Mary Shelley's *Frankenstein*». *Journal of Science Fiction and Philosophy*, 1, pàgs. 1-19.
- ADLER, Judith. 1989. «Origins of sightseeing». *Annals of Tourism Research*, 16(1), pàgs. 7-29.
- AGUILAR, Paloma. 1993. «Los Lugares de la memoria de la guerra civil. El Valle de los Caídos: la ambigüedad calculada». A: J. TUSELL (ed.). *El régimen de Franco, 1936-1975: Política y relaciones exteriores*. Madrid: UNED, pàgs. 485-498.
- AIRA, Toni. 2024. «Puigdemont, entre la llegenda i el mem». *La Vanguardia*, 9 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240809/9861239/puigdemont-llegenda-i-mem.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- ALASSIA, F., i MONTALDI, D. 2010. *Milano, Corea: Inchiesta sugli immigrati negli anni del miracolo economico con una lettera di Danilo Dolci*. Milà: Doninzelli.
- ALEGRE, Sergio. 2008. «Entrevista con Fred Zinnemann: *A Man for All Movies*». A: Elisabet LOPERENA, Myriam MEREU i Pablo SANCHO PARÍS (comp.). *Historia(s), teorías y cine: 23 entrevistas*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- ALLEGUE, J. L. 2024. «El gran día de "Martinator"». *Marca*, 10 d'agost. www.marca.com/juegos-olimpicos/waterpolo/2024/08/10/66b77a52268e3e213b8b456e.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- ALTED VIGIL, Alicia. 2015. «El Valle de los Caídos: ¿espíritu de cruzada o símbolo de reconciliación?». *Ayer*, 98(2), pàgs. 263-275.
- ÁLVAREZ, Rosa, i SALA, Ramón. 2000. *El cine en la zona nacional (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero.
- ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio. 1929. *Rusia a los doce años*. Madrid: Espasa-Calpe.
- AMO, Alfonso del, i IBÁÑEZ, María Luisa. 1996. *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- ANSOLA GONZÁLEZ, Txomin. 2013. «El cineclubismo en Bilbao durante la Segunda República: el espectáculo cinematográfico como arma de clase». *Bidebarrieta: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, 24, pàgs. 99-113.
- ANTA FÉLEZ, José L. 2018. «El NO-DO como mal de archivo. De locución propagandística a imaginario social». *Antropología Experimental*, 18, pàgs. 53-60.
- APPADURAI, A. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARASA, Daniel. 2018. «José María Caparrós, gran historiador del cinema». *La Vanguardia*, 19 de març, pàg. 33.

- ARCO, Miguel A. del. 2022. *Cruces de memoria y Olvido: Los monumentos a los caídos de la Guerra Civil Española (1936-2021)*. Barcelona: Crítica.
- ARGENTIERI, Mino. 2003. *L'occhio del regime*. Roma: Bulzoni.
- [ARISTARCO, G., i VISCONTI, L.]. 1960. «Ciro e i suoi fratelli. Colloquio di Guido Aristarco con Luchino Visconti». *Cinema Nuovo*, any 9, 147.
- ARONICA, Daniela. 2001. «L'assedio dell'Alcazar / Sin novedad en el Alcázar: relato breve de una (auto) censura con notas para una restauración filológicamente correcta». *Cuadernos de la Academia*, 9, pàgs. 195-206.
- ARONICA, Daniela. 2014. *La mirada fascista sobre la Guerra Civil Española: noticiarios y documentales italianos entre historia y propaganda (1936-1943)*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- AUGÉ, M. 1992. *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- BAENA GALLARDO, Neus. 2023. *Hijos de su tiempo. Los sacerdotes obreros de Tarragona. Mundo obrero, antifranquismo y represión (1951-1977)*. Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili.
- BAK, John S. 2007. «Preface. Bad blood; or, victorian vampires in the postmodern age of AIDS». A: John S. BAK (ed.). *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- BAKER, Graham. 2024. «6 momentos clave del debate presidencial entre Harris y Trump». BBC, 11 de setembre. www.bbc.com/mundo/articulos/cn49kqpenjlo [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BALDICK, Chris. 1987. *In Frankenstein's Shadow: Myth, monstrosity, and nineteenth-century writing*. Oxford: Oxford University Press.
- BALFOUR, Sebastian. 2012. «La modernització autoritària franquista a Barcelona: arrels intel·lectuals i contradicció». A: Sebastian BALFOUR (ed.). *Barcelona malgrat el franquisme: La SEAT, la ciutat i la represa sense democràcia*. Barcelona: MUHBA, pàgs. 13-26.
- BALLÓ I FANTOVA, Jordi. 1992. «El pensament cinematogràfic a Catalunya des de l'escola de Barcelona». *Cinematògraf* [Barcelona: Institut d'Estudis Catalans], 1, 2a època, *La historiografia cinematogràfica a Catalunya: Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques*, pàg. 342.
- BALLÓ, Jordi, i SALVADÓ, Alan. 2018. «El Sopar i l'ombra de Puig Antich». *La Maleta de Portbou*, 28, pàgs. 83-91.
- BÁDENAS, Pedro, i PINO, Fermín del (eds.). 2006. *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- BANCO INTERNACIONAL DE RECONSTRUCCIÓN Y FOMENTO. 1962. *Informe del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento. El desarrollo económico de España*. Madrid: Oficina de Coordinación y Programación Económica.
- BÁRCENA PÉREZ, Alberto. 2015. *Los presos del Valle de los Caídos*. Madrid: San Román.
- BARRA, Dino. 2023. «Meridionali e non solo. Sguardi sulla condizione migrante a Milano nel secondo dopoguerra». *Fondazione ISEC* [Istituto per la Storia Contemporanea]. <https://fondazioneisec.it/newsletter/giugno-2023/meridionali-e-non-solo>.

- BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor. 2012. «Los niños de la guerra: entre la historia oral, el cine y la memoria». *Historia Contemporánea*, 45. <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/7504/6684> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BASTÉ, Jordi. 2024a. «Capicua». *La Vanguardia*, 17 de juny. www.lavanguardia.com/encatala/20240617/9735974/capicua.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BASTÉ, Jordi. 2024b. «Diana i París, turisme de difunts». *La Vanguardia*, 7 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240807/9856748/turismo-difuntos-diana-paris.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BASTÉ, Jordi. 2024c. «El restaurant de *Ratatouille*». *La Vanguardia*, 6 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240804/9851696/restaurante-ratatouille-juegos-paris.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BASTÉ, Jordi. 2024d. «El xou de Truman». *La Vanguardia*, 4 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240806/9854599/show-truman-villa-olimpica-juegos-paris.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BASTÉ, Jordi. 2024e. «La venjança de Mickey Mouse». *La Vanguardia*, 11 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240811/9864712/revenja-mickey-mouse.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BATALLA, Ramon. 2010. *Jaume Miravittles i Navarra. Intel·lectual, revolucionari i home de govern. Els anys joves, 1906-1939*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- BATALLA, Ramon. 2016. *Jaume Miravittles i Navarra: Els anys de joventut (1906-1939)*. Figueres / Girona: Ajuntament de Figueres / Diputació de Girona.
- BAUMAN, Z. 1996. «From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity». A: S. HALL, i P. GAY (eds.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage.
- BENCIVENNIM, Alessandro. 1994. *Luchino Visconti*. Milà: Il Castoro Cinema.
- BENET, Vicente J. 2018. «Imágenes periféricas: Lorenzo Soler y la vida en los márgenes de la Barcelona de los 60». A: Jacques TERRASSA (dir.). *Barcelona 60's: Entre Caputxinada & Gauche Divine*. París: Éditions Hispaniques, pàgs. 65-80.
- BENJAMIN, W. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciutat de Mèxic: Itaca [1a ed.: 1935].
- BERNILS, Josep Maria. 1998. «Jaume Miravittles, Comissari de Propaganda de la Generalitat (1936-39)». *Revista de Girona*, 187, pàgs. 38-43.
- BERTHIER, Nancy. 1995. «El ultimo caído de Saenz de Heredia: un poema documental de Franco», *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 2, pàgs. 9-29.
- BERTHIER, Nancy. 2014. «Testamento (1977) de Joan Martí: vomitar la muerte de Franco. Un ejercicio de contramemoria». *Pandora: Revue d'Études Hispaniques, Politiques, Récits et Représentations de la Mémoire en Espagne et en Amérique Latine aux XX^e et XXI^e siècles*, pàgs. 153-165.
- BERTHIER, Nancy. 2015. «La verticalidad superlativa del Valle de los Caídos y sus avatares cinematográficos durante la Transición, un noeud de mémoire». *Anos 90, Porto Alegre*, 22(42).

- BESSERER, Federico, i NIETO, Raúl. 2015. *La ciudad transnacional comparada modos de vida, gubernamentalidad y desposesión*. Ciutat de Mèxic: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BIADIU, Mercè, i CAPARRÓS, Josep Maria. 2008. *Ramon Biadiu (1906-1984): Cineasta d'avantguarda*. Súria: Centre d'Estudis del Bages / Ajuntament de Súria.
- BOLUFER, Mónica, GOMIS, Juan, i HERNÁNDEZ, Telesforo M. (eds.). 2015. *Historia i cine: La construcción del pasado a través de la ficción*. Saragossa: Institución Fernando el Católico.
- BOQUERA, Ester. 2015. *La batalla de la persuasió durant la Guerra Civil. El cas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Tesi doctoral. Universitat Ramon Llull.
- BOQUERA, Ester. 2022. «Aixafem el feixisme»: *El Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BOQUERA, Ester, i MEDINA, Alfons. 2020. «La evolución de la propaganda de la Generalitat de Cataluña durante la Guerra Civil: Jaume Miravittles y el Comisariado de Propaganda (1936-1939)». *Historia y Comunicación Social*, 25(2), pàgs. 333-343.
- BORDEIAS, Ivan. 2009a. «El viatge: canals d'informació, rutes, condicions i arribada». A: Martí MARÍN (dir.). *Memòries del viatge, 1940-1975*. Sant Adrià de Besòs: Ajuntament de Sant Adrià del Besòs / Museu d'Història de la Immigració de Catalunya.
- BORDEIAS, Ivan. 2009b. «Habitatge i assentaments, de la postguerra a l'estabilització». A: Martí MARÍN (dir.). *Memòries del viatge, 1940-1975*. Sant Adrià del Besòs: Ajuntament de Sant Adrià del Besòs / Museu d'Història de la Immigració de Catalunya.
- BOTTING, Fred. 1995. «Introduction». A: Fred BOTTING (ed.). *Frankenstein: Mary Shelley*. Hampshire: Macmillan.
- BOWERBANK, Sylvia. 1979. «The social order VS the wretch: Mary Shelley's contradictory-mindedness in Frankenstein». *ELH: English Literary History*, 46(3), pàgs. 418-431.
- BRÉMARD, Bénédicte. 2008. «Jaime Camino. *Los niños de Rusia* (2001): siguiendo el camino de la memoria». *Foro Hispánico*, 32. <https://brill.com/display/book/9789401206372/B9789401206372-5006.xml> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- BRESCHAND, Jean. 2007. *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- BROCK, Richard. 1973 «Holidays Abroad; Majorca». *Birds: The RSPB Magazine*, gener-febrer, pàgs. 194-197.
- BRUNETTA, Gian Piero. 1976. *Miti, modelli e organizzazione del consenso nel cinema fascista*. Bolonya: Consorzio Provinciale Pubblica Lettura.
- BUITENHUIS, Peter. 2011. *The great war of words: British, American and Canadian propaganda and fiction, 1914-1933*. Vancouver: UBC Press.

- CABEZA, José. 2009. «La construcción de un mito: la influencia del cine soviético en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)». *Spagna Contemporanea*, 36, pàgs. 99-118.
- CABRÉ, Anna. 1999. *El sistema català de reproducció*. Barcelona: Proa.
- CALLEJA, José M. 2009. *El Valle de los Caídos*. Madrid: Espasa.
- CAMINO, Jaime. 2001. «La voz de la memoria». *ABC Cultural*, 24 de novembre.
- CAMINO, Jaime. 2008. *El oficio de director de cine*. Madrid: Cátedra.
- CANDEL, Francesc. 1964. *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62.
- CANNISTRARO, Philip V. 2022. *La fabbrica del consenso: Fascismo e mass media*. Milà: Res Gestae.
- CAPARRÓS LERA, José María. 1977. *El cine republicano español*. Barcelona: Dopesa.
- CAPARRÓS LERA, José María. 1997. «Autopercepción intelectual de un proceso histórico». *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, 175.
- CAPARRÓS LERA, J. M. 1998. *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel.
- CAPARRÓS LERA, J. M. 2000. «Historia contemporánea y cine: una propuesta de docencia e investigación». *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 231, 15 de maig. www.ub.edu/geocrit/b3w-231.htm [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAPARRÓS LERA, Josep Maria. 2007. «Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción». *Quaderns de Cine*, 1. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11372> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAPARRÓS LERA, J. M. 2008. *Woody Allen, barcelonés accidental: Solo detrás de la cámara*. Madrid: Encuentro.
- CAPARRÓS LERA, José María. 2017. *El pasado como presente: 50 películas de género histórico*. Barcelona: UOC.
- CAPARRÓS LERA, J. M. 2018. «Breve reflexión sobre *La librería*: un Goya de culto, de Isabel Coixet». *caparroscinema*. <https://caparroscinema.blogspot.com/> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAPARRÓS LERA, José (coord.). 2009. *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, J. M., i ALEGRE, Sergio. 1996. «Cinematic Contextual History of *High Noon* (1952, dir, Fred Zinnemann)». *Film-Historia*, VI(1).
- CAPARRÓS LERA, J. M., i BIADIU, Ramon. 1978. *Petita història del cinema de la Generalitat*. Mataró: Robrenyo.
- CAPARRÓS, José María, i CRUSELLS, Magí. 2018. *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar): Cine en El Pardo, 1946-1975*. Madrid: Alianza.
- CAPARRÓS, Josep Maria, i MAYAYO, Andreu. 2008. «El cinema és una eina vàlida per aprendre història». *Sàpiens*, 64, febrer.
- CARNER I RIBALTA, Josep. 1972. *De Balaguer a Nova York passant per Moscou i Prats de Molló. Memòries*. París: Edicions Catalanes de París.

- CAROL, Màrius. 2024a. «Canvis de guió». *La Vanguardia*, 26 de juny. www.lavanguardia.com/encatala/20240726/9828878/canvis-guio.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAROL, Màrius. 2024b. «La lleonera republicana». *La Vanguardia*, 19 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240719/9813379/leonera-republicana.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAROL, Màrius. 2024c. «L'última traveta». *La Vanguardia*, 25 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240725/9826174/l-ultima-traveta.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAROL, Màrius. 2024d. «Saturats de victimisme». *La Vanguardia*, 21 d'abril. www.lavanguardia.com/encatala/20240421/9599599/saturats-devictimisme.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAROL, Màrius. 2024e. «Trump entrampat». *La Vanguardia*, 18 d'abril. www.lavanguardia.com/encatala/20240418/9597408/trump-entrampat.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CAROL, Màrius. 2024f. «Una lupa sobre Biden». *La Vanguardia*, 5 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240705/9781124/lupa-sobre-biden.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CARRERAS, Albert, i TAFUNELL, Xavier. 2021. *Entre el imperio y la globalización: Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona: Crítica.
- CARRIÓN, Jorge. 2024. «Los Angeles olímpic». *La Vanguardia*, 21 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240821/9880990/angeles-olimpic.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CARVETH WELLS, Grant. 1933. *Kapoot: The narrative of a journey from Leningrad to Mount Ararat in search of Noah's Ark*. Londres: Jarrolds.
- CASALIGGI, Carmen, i FERMANIS, Porscha. 2016. *Romanticism: A literary and cultural history*. Londres: Routledge.
- CASTELLS, Irene, i ROCA VERNET, Jordi. 2004. «Napoleón y el mito del héroe romántico. Su proyección en España (1815-1831)». *Hispania Nova*, 4, pàgs. 62-80.
- CASUSO QUESADA, Rafael A. 2018. «Ciudad y espacios de representación del poder a través del NO-DO en la provincia de Jaén», *Antropología Experimental*, 18, pàgs. 87-102.
- CATTINI, Giovanni C., i SANTACANA TORRES, Carles. 2017. «La frontera de la pertenencia. Nacionalistas catalanes e inmigración en la década de 1960». *Revista de História das Ideias*, 35, pàgs. 139-165.
- CAVALLO, Pietro, GOGLIA, Luigi, i IACCIO, Pasquale. 2012. *Cinema a passo romano: Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*. Nàpols: Liguori.
- CAZORLA, Antonio. 2016. *Miedo y progreso: Los españoles de a pie bajo el franquismo, 1939-1975*. Madrid: Alianza.
- CHAPMAN, James. 2000. «The Power of Propaganda». *Journal of Contemporary History*, 35(4), pàgs. 679-688.
- CHARTIER, Roger. 1993. «De la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social». *Historia Social*, 17, pàgs. 97-103.

- CHEN, Yutong. 2023. «The Pursuit for Identity and Community of Monster in Frankenstein». *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 6(4), pàgs. 5-10.
- CHERTA, Rafael, i GARRIDO, Teresa. 2007. *Guía para ver y analizar Remando al viento: Gonzalo Suárez*. València / Barcelona: Nau Llibres / Octaedro.
- CHILDS, Peter. 2008. *Modernism*. Londres: Routledge.
- CIRER-COSTA, Joan C. 2012. «The Beginnings of Tourism in Majorca. 1837-1914». *Annals of Tourism Research*, 39(4), pàgs. 1779-1796.
- CLARET MIRANDA, Jaume, i OTERO CARVAJAL, Luis E. 2025. *Una modernización autoritaria. Transformaciones urbanas y ciudadanía en reconstrucción, 1953-1975*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- CLARK, Toby. 1997. *Art and propaganda in the twentieth century: The political image in the age of mass culture*. Nova York: Harry N. Abrams.
- CLOONEY, George. 2024. «I love Joe Biden. But we need a new nominee». *The New York Times*, 10 de juliol. www.nytimes.com/2024/07/10/opinion/joe-biden-democratic-nominee.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- COMÍN, Francisco et al. 1998. *150 años de historia de los ferrocarriles españoles*. Madrid: Grupo Anaya.
- COOK, Edward Tyas. 1920. *The press in war-time, with some account of the Official Press Bureau*. Londres: MacMillan and Co.
- COSTA, Alexandra. 2024. «¿Qué le pasa a Biden: ¿cansancio, demencia o algo más?». *El Periódico de Catalunya*, 29 de juny. www.elperiodico.com/es/internacional/20240629/joe-biden-que-le-pasa-vejez-demencia-deterioro-cognitivo-debate-trump-dv-104523664 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- COVERDALE, John F. 1977. *I fascisti italiani alla guerra di Spagna*. Roma: Laterza.
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2000. *La Guerra Civil Española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2001. «La URSS y la Guerra Civil española». A: Santiago de PABLO CONTRERAS (coord.). *La historia a través del cine*. Bilbao: Universidad del País Vasco-Servicio de Publicaciones, pàgs. 39-93.
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2002. «Los niños de Rusia. Jaime Camino vuelve a recuperar la memoria histórica». *FILMHISTORIA Online*, XII(1-2). www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/losninosderusia.htm [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CRUSELLS, Magí. 2006. *Cine y Guerra Civil Española: Imágenes para la memoria*. Madrid: JC.
- CRUSELLS, Magí. 2007. «La piel quemada». A: José M. CAPARRÓS, Magí CRUSELLS, i Rafael de ESPAÑA. *Las grandes películas del cine español*. Madrid: JC Clementine, pàgs. 156-160.
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2009. «El tema de l'exili a *Els nens de Rússia*». *Perspectiva Escolar*, 338. www.rosasensat.org/revista/exili-i-memoria/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- CRUSELLS VALETA, Magí. 2018. «En recuerdo del doctor Josep Maria Caparrós-Lera». *Índice Histórico Español*, 131, pàgs. 20-25.

- CRUSELLS, Magí, i CAPARRÓS, Josep Maria. 2010. *Cinema en temps de guerra, exili i repressió: 1936-1975*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Memorial Democràtic.
- CRUSELLS, Magí et al. (eds.). 2020. *Imágenes de las Revoluciones de 1968*. Caldes de Malavella: Lenoir.
- CURRAN, Stuart (ed.). 1997. *Frankenstein: The Pennsylvania electronic edition* [en línia]. Pensilvània: University of Pennsylvania. <https://knarf.english.upenn.edu/> [darrera consulta: 21 de febrer de 2024].
- DASCA, Maria. 2015. «La immigració com a fenomen en la literatura catalana». *Cerces: Revista d'Història Cultural*, 18, pàgs. 61-78.
- DEBAUCHE, Leslie Midkiff. 1997. *Reel patriotism: The movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press.
- DELGADO, Manuel. 2007. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Barcelona: Los Libros de la Catarata.
- DELGADO IDARRETA, José María (coord.). 2019. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1959)*. Logronyo: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- DELMAS, Sérène. 2013. «James Whale. Frankenstein». *Collège au Cinema*, 205, s.p.
- DELSONO, R. AMANN, A., i SORIANO, F. 2018. «Time, architecture and domination: The Valley of the Fallen». *Heritage & Society*, 11(2), pàgs. 126-150.
- DEVENY, Thomas. 2011. «La emigración forzada de 1939 en *Los niños de Rusia, El sueño derrotado y Exilio*». *Quaderns de Cine*, 6. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/16290> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. 2000. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine, 1931-1939*. València: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suau.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. 2002. *El montaje del franquismo: La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. 2003. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio. 2019. «Cine y franquismo: y llegó el día de la venganza en los XXV Años de Paz». *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 113, pàgs. 217-246.
- DIXON, Wheeler Winston. 2017. «The Gost of Frankenstein: The Monster in the Digital Age». *Quarterly Review of Film and Video*, 34(6), pàgs. 509-519.
- DOMÈNECH, Xavier. 2010. «La reconstrucció de la raó democràtica: del suburbi a la ciutat». A: Carme MOLINERO i Pere YSÀS (coord.). *Construint la ciutat democràtica: El moviment veïnal durant el tardofranquisme i la Transició*. Barcelona: Icària / Memorial Democràtic / Universitat Autònoma de Barcelona, pàg. 119.
- DOMINGO, Andreu. 2014. *Catalunya al mirall de la immigració*. Barcelona: L'Avenç.
- DUMOULIN, Julien. 2016. «Quelques réflexions sur les films de Whale». *La Revue du Ciné-club Universitaire*, 3, pàgs. 25-34.
- EDWARDS-LEVY, Ariel. 2024. «¿Quién ganó el debate entre Biden y Trump? Esto muestra una encuesta de CNN». *CNN en Español*, 28 de juny. <https://cnnespanol.cnn>.

- com/2024/06/28/quien-gano-debate-biden-trump-encuesta-mayoria-trax/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- EHRHARDT, Marcos Luis, i SANTOLIN BARBOSA, Cezar. 2018. «Frankenstein: uma tragédia científica». *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 14, pàgs. 315-326.
- El Parado de Valldemossa: Un segle d'història*. 2009. Valldemossa: Fundació Cultural Coll Bardolet.
- ELLERO, Roberto. 1996. *Ettore Scola*. Milà: Castoro Cinema.
- EVA, Fabrizio. 2021. «Rocco e i suoi fratelli. Sullo sfondo d'Italia in trasformazione». *Geografu Notebooks*, 4, pàgs. 249-253.
- EXPÓSITO, Marcelo (coord.). 2000. *Historias sin argumento: El cine de Pere Portabella*. Granada: Ediciones de la Mirada / Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- FANÉS, Fèlix. 2008. *{Pere Portabella}: Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Pòrtic / Filmoteca de Catalunya.
- FERNÁNDEZ, Alberto. 2013. «Breve historia de la juventud». *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/breve-historia-de-la-juventud/>.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. 1930. *Panorama del cinema en Rusia*. Madrid: Compañía Ibero-americana de Publicaciones.
- FERRÁNDIZ, Francisco. 2011. «Guerras sin fin. Guía para descifrar el Valle de los Caídos en la España contemporánea». *Política y Sociedad*, 48(3), pàgs. 481-500.
- FERRARI, Massimo. 2005. *Le ali del ventennio: L'aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*. Milà: Franco Angeli.
- FERRO, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- FONTANA, Josep. 2005. *La construcció de la identitat*. Barcelona: Base.
- FRAILE, Antoine. 2007. «Du document à l'oeuvre cinématographique dans *Los niños de Rusia* de Jaime Camino». A: Antoine FRAILE (coord.). *Cinéma documentaire: Une mémoire en perspective. Actes de la Journée d'Études du GRILUA (19 mai 2006)*. Angers: Grilua / Université d'Angers. <https://shs.hal.science/halshs-00129536/document> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- FRANCÉS, Miquel (coord.). 2012. *La mirada comprometida: Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FUENTES VEGA, Alicia. 2017. *Bienvenido, Mr. Turismo: Cultura visual del boom en España*. Madrid: Cátedra.
- FUENTES-MORENO, Concha, i AMBRÓS-PALLARÉS, Alba. 2000. «Panorámica de la trilogía cine, historia y educación en España (1995-2020)». *Panta Rei: Revista Digital de Historia y Didáctica de la Historia*, 2, pàgs. 197-223. <https://revistas.um.es/pantarei/article/view/445841> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- GALÍ MAGALLÓN, Irene. 2022. *Joves i emancipació a Catalunya i Europa. Un estudi exploratori*. Barcelona: Comissions Obreres. www.ccoo.cat/wp-content/uploads/2022/12/joves-i-emancipacio-a-catalunya-i-europa.pdf.
- GALLAGHER, Edward J. 1979. «The image of the scientist in popular culture». *Proceedings of the Pennsylvania Academy of Science*, 53(1), pàgs. 29-33.

- GARCÍA CARRIÓN, Marta. 2016. «Españoladas y estereotipos cinematográficos: Algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte». *Iberic@l*, 10, pàgs. 123-135.
- GARCIA FERRER, Josep Maria, i ROM, Martí. 1975. *Pere Portabella*. Barcelona: Cine Club de Ingenieros.
- GARCÍA FERRER, Josep Maria, i ROM, Martí. 1996. *Llorenç Ferrer*. Barcelona: Col·legi Enginyers Industrials de Catalunya.
- GARCÍA OCHOA, Santiago. 2019. «En transición: las primeras *road movies* del cine español (1975-1978)». *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 25, pàgs. 115-126.
- GARCÍA OLIVER, Juan. 2021. *El eco de los pasos*. Barcelona: Virus.
- GARCÍA RODRIGO, Jesús, i RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Fran. 2005. *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GARRIDO CABALLERO, Magdalena. 2006. *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo xx*. Tesi doctoral dirigida per María Encarna Nicolás Marín. Universidad de Murcia.
- GARRIDO CABALLERO, Magdalena. 2009. «Las relaciones culturales hispano-soviéticas (1931-1939)». *Ayer*, 74, pàgs. 191-217.
- GELLNER, Ernest. 1997. *Naciones y nacionalismos*. Madrid: Alianza.
- GENOVESI, Giovanni. 2010. *Storia della scuola in Italia dal Settecento a oggi*. Roma: Laterza.
- GIACOMO, Michelangelo di. 2014. «In movimento. Repertorio di fonti comparativi per lo studio del rapporto tra il movimento operaio e la migrazione interna. Barcellona-Torino 1955-1969». *Segle XX*, 7, pàgs. 53-75.
- GIGANTE, Denis. 2000. «Facing the ugly: The case of "Frankenstein"». *ELH: English Literary History*, 67, pàgs. 565-587.
- GIL PARDO, Carme. 2015. *Barcelona sota el règim franquista a través del NO-DO (1943-1956)*. Tesi inèdita. Universitat de Barcelona.
- GIOVANNI, Marco di. 2004. «L'aviazione ed i miti del fascismo». A: Paolo FERRARI (ed.). *L'aeronautica italiana: Una storia del Novecento*. Milà: Franco Angeli, pàgs. 203-222.
- GÓMEZ GARCÍA, Claudia. 2015. «La pelota vasca y el NO-DO. Un símbolo basquista a través del noticiario cinematográfico franquista». *Sancho el Sabio*, 38, pàgs. 117-136.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro. 1981. *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: Con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. 2021. *Arqueología del Valle de los Caídos: Prospección y excavación en los espacios de vida de los trabajadores de Cuelgamuros*. Madrid: Inicpit / CSIC.
- GONZÁLEZ VILALTA, Arnau. 2014. *Amb ulls estrangers: Quan Catalunya preocupava a Europa. Diplomàcia i premsa internacional durant la Guerra Civil*. Barcelona: Base.
- GRAVES, Robert. 1997. *Por qué vivo en Mallorca*. Palma: José J. de Olañeta.
- GUBERN, Román. 1970. *McCarthy contra Hollywood: la caza de bruja*s. Barcelona: Anagrama.

- GUBERN, Román. 1977. *El cine sonoro en la II República*. Barcelona: Lumen.
- GUBERN, Román. 1981. *La censura: Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*. Barcelona: Península.
- GUBERN, Román. 1986. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- GUBERN, Román. 1999. *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ-ALBILLA, Julián-Daniel. 2011. «Children of exile: Trauma, memory and testimony in Jaime Camino's documentary *Los niños de Rusia*». A: Ann DAVIES (ed.). *Spain on Screen: Developments in contemporary Spanish cinema*. Londres: Palgrave Macmillan. https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230294745_8 [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- GUTIÉRREZ LANZA, María del Camino. 2000. «Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal». A: Rosa RABADÁN (coord.). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pàgs. 23-60.
- HALL, S. 1992. «The question of cultural identity». A: S. HALL, D. HELD i T. MCGREW (eds.). *Modernity and its futures*. Cambridge: Open University Press.
- HALL, Stuart. 1997. «The spectacle of the "Other"». A: Stuart HALL (ed.). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage.
- HANEGRAAFF, Wouter J. 2013. «The notion of "occult sciences" in the wake of the Enlightenment». A: Monika NEUGEBAUER WÖLK, Renko GEFFARTH i Markus MEUMANN (eds.). *Aufklärung und Esoterik: Wege in die Moderne*. Berlín: De Gruyter, pàgs. 73-95.
- HEIBERG, Morten. 2003. *Emperadores del Mediterráneo: Franco, Mussolini y la Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica.
- HEREDERO, Carlos F. 2003. «La Escuela de Barcelona». A: Carlos F. HEREDERO i José Enrique MONTERDE (eds.). *Los «nuevos cines» en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. València: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- HERNÁNDEZ, Rubén. 2008. *Pere Portabella: Hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata Naturae.
- HERNÁNDEZ, Sira. 2004. *La historia contada en televisión, el documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.
- HOFMANN, Anna C. 2023. *Una modernidad autoritaria. El desarrollismo en la España de Franco (1956-1973)*. València: Publicacions de la Universitat de València (PUV).
- HUNT, Lynn. 2022. *La escritura de la historia en la era global*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- JIMÉNEZ, Miguel. 2024. «Biden fracasa en el debate con Trump en su intento de despejar la preocupación por su edad». *El País*, 28 de juny. <https://elpais.com/internacional/elecciones-usa/2024-06-28/biden-fracasa-en-el-debate-con-trump-en-su-intento-de-despejar-la-preocupacion-por-su-edad.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].

- JÓDAR MENA, Manuel. 2018. «NO-DO, 75 años después: imágenes proyectadas». *Antropología Experimental*, 18, pàgs. 1-4.
- JURADO, Jesús. 2015. «GOB 40 anys». *Es Busqueret: Revista de Divulgació Ornitològica*, 40, pàgs. 13-17.
- JUTGLAR, Antoni et al. 1968. *La inmigración en Cataluña*. Barcelona: Edició de Materials.
- KARMEN, Roman. 1976. *No pasarán*. Moscou: Progreso.
- KENEZ, Peter. 2009. *The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENEZ, Peter. 2019. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the death of Stalin*. Londres: IB Tauris & Co. Ltd.
- KOWALSKY, Daniel. 2009. «La ofensiva cinematogràfica de la URSS durante la Guerra Civil Española». *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 60-61, pàgs. 50-77.
- KRACAUER, Siegfried. 1995. *De Caligari a Hitler. Una historia psicològica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- L'immigrazione a Torino dal dopoguerra agli anni Settanta*. Torí: Museo di Torino. www.museotorino.it/view/s/bdd983aocb2e4c06912b6539eod1cee7.
- LA HUERTA MELERO, Roberto. 2016. *Barcelona: Sus cines de estreno, repertorio y arte y ensayo*. Llinars del Vallès: Quarentena.
- LASSWELL, Harold D. 1971. *Propaganda technique in World War I*. Cambridge (MA): MIT Press.
- LATORRE IZQUIERDO, Jorge, MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio, i LLANO SÁNCHEZ, Rafael. 2010. «Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas». *Anagramas* [Medellín, Colòmbia], 9(17), pàgs. 93-106.
- LAURA, Ernesto G. 2004. *Le stagioni dell'aquila: Storia dell'Istituto Luce*. Roma: Istituto Luce.
- LECOURT, Dominique. 1996. *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fonaments imaginaires de l'éthique*. París: Institut Synthélabo.
- LO CASCIO, Paola. 2013. *La guerra civile spagnola: Una storia del Novecento*. Roma: Carocci.
- LÖFGREN, Orvar. 1999. *On holiday: A history of vacationing*. Berkeley: University of California Press.
- Lorenzo Soler. *Cinema independent i social*. [pàgina web] <https://lorenzosoler.com>.
- LOW, Mary. 2001. *Cuaderno rojo de Barcelona: Agosto-diciembre 1936*. Barcelona: Ali-kornio.
- MACCANNELL, Dean. 2013. *The tourist: A new theory of the leisure class*. Berkeley: University of California Press.
- MAFFESOLI, M. 1988. *El tiempo de las tribus: El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- MAICHIN, Chris. 2024. «A guide to the republican national convention. Day 2». *The Alliance for Civic Engagement (ACE)*. 17 de juliol. <https://ace-usa.org/blog/research/research-votingrights/a-guide-to-the-republican-national-convention-day-2/> [dar-
rera consulta: 10 de gener de 2025].

- MALUQUER DE MOTES, Jordi. 2014. *La economía española en perspectiva histórica*. Barcelona: Pasado & Presente.
- MANERA, Carles. 2001. *Història del creixement econòmic a Mallorca (1700-2000)*. Palma: Leonard Muntaner.
- MANETTI, Daniela. 2012. «Un'arma poderosíssima»: *Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922-1943*. Milà: Franco Angeli.
- MARIMON, Silvia, i SOLÉ, Queralt. 2019. *La dictadura de Pedra: El Valle de los Caídos, entre un passat negre i un futur incert*. Barcelona: Ara Llibres.
- MARÍN, Martí. 2009. «Fluxos, “stocks”, periodicitat i orígens». A: Martí MARÍN (dir.). *Memòries del viatge, 1940-1975*. Sant Adrià de Besòs: Ajuntament de Sant Adrià de Besòs / Museu d'Història de la Immigració de Catalunya.
- MARTÍ BLANCH, Josep. 2024. «La invasió dels ultracossos». *La Vanguardia*, 28 de març. www.lavanguardia.com/encatala/20240328/9583692/invasio-dels-ultracossos.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- MARTIN, V. 2014. «Tourisme et mémoire: el Valle de los Caídos». A: Monique HÉRITIER (dir.). *Le tourisme espagnol: Entre activité économique incontournable et préservation identitaire*. París: L'Harmattan, pàgs. 189-202.
- MARTÍNEZ, Pau. 2008. *La cinematografia anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra.
- MAYAYO ARTAL, Andreu. 1989. *La destrucció del món agrari català 1880-1980: de pagesos a obrers i ciutadans*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MAYOL, Joan. 2014. *El naixement del GOB: Un record personal*. Palma: Leonard Muntaner.
- MCCLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial leather: Race, gender, and sexuality in the colonial contest*. Nova York: Routledge.
- MCCUSKER, Maeve, i SOARES, Anthony (eds.). 2011. *Islanded identities: Constructions of postcolonial cultural insularity*. Amsterdam: Rodopi.
- MCWHIR, Anne. 1990. «Teaching the monster to read: Mary Shelley, education and Frankenstein». A: John WILLINKSY (ed.). *The educational legacy of Romanticism*. Waterloo: WLU Press, pàgs. 73-92.
- MÉNDEZ, Diego. 1982. *El Valle de los Caídos: Idea, proyecto, construcción*. Madrid: Fundación Francisco Franco.
- MESSINGER, Gary S. 2011. *The battle for the mind: War and peace in the era of mass communication*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- MILNER, Sarah. 2018. *The composite Frankenstein: the man, the monster, the myth*. Tesi doctoral. Peterborough, Ontario, Canadà: Trent University.
- MIR, Carlos. 2023. *Los cines de mi vida: Barcelona 1950-1970*. Barcelona: Comanegra / Ajuntament de Barcelona.
- MIRAVITLLES, Jaume. 1980. *Gent que he conegut*. Barcelona: Destino.
- MIRAVITLLES, Jaume. 1981. *Més gent que he conegut*. Barcelona: Destino.
- MOLINA, Margot. 2003. «Canal Sur presenta “La Mari”, una miniserie sobre la emigración andaluza». *El País*, 29 d'abril. https://elpais.com/diario/2003/04/30/andalucia/1051654942_850215.html.

- MONTAGUT, Albert. 2024. «Trump i Civil War». *La Vanguardia*, 6 de maig. www.lavanguardia.com/encatala/20240506/9613419/trump-i-civil-war.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- MONTERDE, J. et al. 2001. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- MONTERDE, José Enrique, SELVA, Marta, i SOLÀ, Anna. 1982. «El cinema històric a Catalunya». *L'Avenç*, 45, pàgs. 23-27.
- MONTES IBARS, Samuel. 2016. «El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República». *Revista de Arte y Patrimonio*, 1, pàgs. 33-50.
- MORENO GARRIDO, Belén. 2016. *Medios, imágenes y memoria: el Valle de los Caídos*. Tesi doctoral inèdita. Universidad Complutense de Madrid.
- MORENO GARRIDO, Belén, i RUEDA LAFFOND, José Carlos. 2012. «Televisión y memorias sobre la violencia». *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 10, pàgs. 1-20. <http://hispanianova.rediris.es>.
- MORENO GARRIDO, Belén, i RUEDA LAFFOND, José Carlos. 2013. «Viejos espacios de memoria y nuevos discursos televisivos: El Valle de los Caídos». *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea*, 33, pàgs. 235-260.
- MORIENTE, Daniel. 2013. «La espada y la cruz: el Valle de los Caídos en imágenes». *Iberic@l*, 3, pàgs. 108-119.
- MOULD, David H. 2014. *American Newsfilm 1914-1919: The Underexposed War*. Londres: Routledge.
- MOUSSINAC, Léon. 1931. *El cinema soviético*. Madrid: Atheia.
- MUÑOZ, Josep M. 2023. «La incerta memòria de la ciutat rebel». *L'Avenç*, 503, pàgs. 36-45.
- MUNSÓ CABÚS, Joan. 1995. *Els cinemes a Barcelona*. Barcelona: Proa / Ajuntament de Barcelona.
- MURIÀ, Josep Maria. 2001. *Vivències d'un separatista*. Lleida: Pagès.
- NARANJO MORAGA, D., i SÚAREZ-ÁLVAREZ, R. 2021. «Tratamiento cinematográfico del Valle de los Caídos en NO-DO desde una perspectiva de análisis basada en su tratamiento simbólico». *Hispania*, 81(269), pàgs. 743-766. <https://doi.org/10.3989/hispania.2021.019>.
- NICHOLS, Bill. 1997. *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- NICOLÁS MESSEGUER, Manuel. 2013. «Criaturas de la guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine contemporáneo». *Aletria*, 2, pàgs. 58-60.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1984. *La gaia ciència*. Barcelona: Laia.
- NOLLA, Santi. 2024. «Tom Cruise salva el adió». *Mundo Deportivo*, 12 d'agost. www.mundodeportivo.com/opinion/20240812/1002297239/tom-cruise-salva-adios.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- NORA, Pierre (dir.). 1997. *Les lieux de mémoire*. [París]: Gallimard, 3 vols.
- O'BRIEN, Harvey. 2022. «Creation myth: The imagining of the gothic imagination in the Diodati Triptych: Gothic (1986), Haunted Summer (1988), and Remando al viento (1988)». *Gothic Studies*, 24(2), pàgs. 118-136.

- OLMEDA, Fernando. 2009. *El Valle de los Caídos: Una memoria de España*. Barcelona: Península.
- O'ROURKE, James. 1999. «The 1831 introduction and revisions to “Frankenstein”: Mary Shelley dictates her legacy». *Studies in Romanticism*, 38, pàgs. 365-385.
- ORTIZ-VILLAJOS, José M. 2010. «Aproximación a la historia de la industria de equipos y componentes de automoción en España». *Investigaciones de Historia Económica*, 6(16), pàgs. 135-172.
- OSACAR, Eugeni. 2018. «Barcelona: la ciudad de los Erasmus». *La Rambla*. www.la-ramblabarcelona.com/barcelona-una-casa-de-locos/.
- OYÓN, José Luis et al. 2021. «El franquismo y el triunfo de la vivienda en propiedad: las periferias obreras de Barcelona (1939-1975)». *QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme*, 11, pàg. 167.
- PALAU, Josep. 1932. *El cinema soviètic: Cinema i revolució*. Barcelona: Catalonia.
- PALLÀS, Joan Josep. 2024. «Martina Terré: “De acuerdo, llamadme ‘Martineter’”». *La Vanguardia*, 10 d'agost. www.lavanguardia.com/deportes/20240810/9864343/acuerdo-llamadme-martineter-vosotros-gusta.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- PÀMIÉS, Sergi. 2024a. «El miracle de Donald Trump». *La Vanguardia*, 16 de juliol. www.lavanguardia.com/encatala/20240716/9807079/miracle-donald-trump.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- PÀMIÉS, Sergi. 2024b. «La rialla de Kamala». *La Vanguardia*, 24 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240824/9887610/rialla-kamala.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- PÀMIÉS, Sergi. 2024c. «Tom Cruise és un mirall». *La Vanguardia*, 13 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240813/9867571/tom-cruise-es-mirall.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- PARRAMON, Clara Carme. 2015. «El debat català sobre la immigració durant el franquisme. Integració social i adaptació cultural». *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 18, pàgs. 43-60.
- PASCUET, Rafael, i PUJOL, Enric (dirs.). 2006. *La revolució del bon gust: Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona / Figueres: Viena / Arxiu Nacional de Catalunya / Ajuntament de Figueres.
- PAYERAS, M. 1999. *Les utopies esvaïdes: Crònica política de la transició democràtica a les illes Balears, 1974 · 1978*. Palma: Cort.
- PAZ REBOLLO, María Antonia, i MONTERO DÍAZ, Julio. 2010. «Las películas censuradas durante la Segunda República: valores y temores de la sociedad republicana española (1931-1936)». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 16, pàgs. 369-393.
- PEDRET, Gerard. 2008. «Grups llibertaris i cinema a Barcelona. El paper de Mateo Santos (1930-1936)». *Cercles: Revista d'Història Cultural*, 11, pàgs. 168-182.
- PEDRET, Gerard. 2015. *La quimera a la gran pantalla. Periodisme, grups llibertaris i cinema a Catalunya (1926-1937)*. Tesi doctoral dirigida per Jordi Casassas i Susanna Tavera. Universitat de Barcelona.

- PEDRET, Gerard. 2020. «Formació i professió: dels ateneus obrers al cinema militant». *Barcelona Quaderns d'Història*, 26, pàgs. 165-178.
- PÉREZ, Julio (ed.). 2016. *Faros y torres vigía: El cine español durante la II República (1931-1939)*. Madrid: Vía Láctea / Asociación Española de Historiadores de Cine.
- PÉREZ BURDIEL, Justo. 1959. *El monumento de la Santa Cruz del Valle de los Caídos*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- PINYOL, Joan. 2019. *Avi, et trauré d'aquí!: La lluita per desterrar la memòria republicana del Valle de los Caídos*. Barcelona: Saldonar.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. 1990. «La propaganda cinematográfica italiana y la Guerra Civil Española». A: Fernando GARCÍA SANZ (ed.). *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo: I Coloquio Hispano-italiano de Historiografía Contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PLANELLAS, Mark. 2008. *El somriure de Catalunya: Un retrat biogràfic de Jaume Miravittles*. Barcelona: Duxelm.
- PORTABELLA, Pere. 2024. *Impugnar les normes: Intervencions sobre art, cinema i política*. Edició i pròleg d'Esteve Riambau. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PORTABELLA, Pere et al. 2022. *Doctor Honoris Causa. Pere Portabella*. Girona: Servei de Publicacions, Universitat de Girona.
- PORTER, Miquel. 1992. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- PRESTON, Paul. 2017. *Franco: Caudillo de España*. Barcelona: DeBolsillo.
- PUCHE-RUIZ, María C., i ROMERO-TERNERO, María José. 2023. «El Valle de los Caídos como espacio de memoria durante la represión franquista. Análisis cualitativo de su representación en el NO-DO a través de NVivo (1946-1976)». *FILMHISTORIA Online*, 33(2).
- PUIG, Angelina, i ORTEGA LÓPEZ, Teresa Maria. 2019. *Andalucía y Catalunya: Dictadura y emigración*. Manresa: Bellaterra.
- PUIG, Margarida. 2024. «Sobredosi a la francesa». *La Vanguardia*, 22 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240822/9882141/sobredosi-francesa.html [darrera consulta: 30 de novembre de 2024].
- RAMONEDA, Josep. 2018. *Pere Portabella. Cinema, art i política*. Catàleg de l'exposició de Can Framis. Barcelona: Fundació Vila Casas.
- RAUCH, Alan. 1995. «The monstrous body of knowledge in Mary Shelley's "Frankenstein"». *Studies in Romanticism*, 34(2), pàgs. 227-253.
- RAYÓ, Miquel. 2004. *L'ecologisme a les Balears*. Palma: Documenta.
- REDSHAW, Sarah. 2004. «Roads for change: changing the car and its expressions». A: L. BUYS, C. BAILEY i D. CABRERA (eds.). *Social change in the 21st Century: Conference proceedings*. Brisbane: Queensland University of Technology, 13 pàgs.
- RENTSCHLER, Eric. 2018. *The Ministry of Illusion: Nazi cinema and its afterlife*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- RENZI, Renzo, FARINELLI, Gian Luca, i MAZZANTI, Nicola. 1993. *Il cinematografo al campo: L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*. Ancona: Transeuropa.

- RIAMBAU, Esteve. 1994. *El paisatge abans de la batalla: El cinema a Catalunya (1896-1939)*. Barcelona: Llibres de l'Índex.
- RIAMBAU, Esteve. 2007a. *Jaime Camino: La Guerra Civil i altres històries*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals / Pòrtic.
- RIAMBAU, Esteve. 2007b. *Ricardo Muñoz Suay: Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets.
- RIAMBAU, Esteve. 2018. *Laya Films i el cinema a Catalunya durant la Guerra Civil*. Barcelona: L'Avenç.
- RIAMBAU, Esteve, i TORREIRO, Casimiro. 1999. *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama.
- RIQUER, Borja de. 1997. «Francesc Cambó: un regeneracionista desbordado por la política de masas». *Ayer*, 28, pàg. 96.
- RIQUER, Borja de. 2010. *La dictadura de Franco*. Barcelona: Crítica / Marcial Pons.
- RISQUES, Manel. 2015. «La dictadura franquista». *Reflexão e Ação*, 23(2), pàgs. 170-197.
- RIVERO FRANCO, Marta. 2014. *El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia*. Treball de màster inèdit. Universidad de Córdoba, pàgs. 57-72.
- ROACH, Katherine. 2011. *Between magic and reason science in 19th-century popular fiction*. Tesi doctoral. Nottingham University.
- ROBERTSON, R. 1995. «Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity». A: M. FEATHERSTONE, S. LASH i R. ROBERTSON (eds.). *Global modernities*. Londres: Sage, pàgs. 25-44.
- RODRIGO, Javier. 2016. *La Guerra fascista: Italia en la Guerra Civil Española, 1936-1939*. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ, Araceli. 2008. *Un franquismo de cine: La imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp.
- RODRÍGUEZ, Saturnino. 1999. *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Complutense.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Miguel. 1978. *El último preso del Valle de los Caídos*. Madrid: Miguel Rodríguez Gutiérrez.
- ROJEK, Chris. 1993. *Ways of escape: Modern transformations in leisure and travel*. Londres: Macmillan.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.). 2005. *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Filmoteca de Catalunya.
- ROSICH ARGELICH, Ricard. 2022a. *Franquisme sobre rodes. Discurs, imaginari i cultura de l'automòbil a l'Espanya del desenvolupisme (1950-1975)*. Madrid: Faber and Sapiens / Ápeiron.
- ROSICH ARGELICH, Ricard. 2022b. «Las relaciones entre la historia y el cine y sus condicionantes para la visión del pasado». *FILMHISTORIA Online*, 32(2), pàgs. 286-310. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/41381/38778> [data de consulta: 10 de gener de 2025].
- RUBIO, Tàrio. 2007. *Per les presons de Franco: Memòries d'un pres de la postguerra*. Valls: Cossetània.
- RUBIO, Tàrio. 2011. *El Valle de los Caídos y la represión franquista*. Barcelona: Arola.

- RUIZ CASERO, A. 2023. «Con la cruz (de los Caídos) a cuestras. Los destacamentos penales de Cuelgamuros (1943-1950)». *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 45, pàgs. 251-275.
- RUSIÑOL, Santiago. 2004. *L'illa de la calma*. Palma: Ensiola.
- SAGUAR, Quer. 2005. «Carlos La Cruz sonada concepción y construcción del Valle de los Caídos». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45, pàgs. 757-796.
- SAID, Edward W. 1991. *Orientalisme*. Vic: Eumo.
- SALA, Ramón. 1993. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao: Mensajero.
- SÁNCHEZ, Vicente. 2006. *Cine y Guerra Civil: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás. 2012. *Cárceles y exilios*. Madrid: Anagrama.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2006. «Los lugares de memoria franquistas en el NO-DO». A: Santos JULIÀ (ed.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus / Fundación Pablo Iglesias, pàgs. 197- 218.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2009. «NO-DO y las celadas del documento audiovisual». *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine* [en línia], 4. URL: <http://journals.openedition.org/cccec/2703>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cccec.2703> [darrera consulta: 19 de gener de 2024].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2022. «El valor político de la palabra / Testimonio en documentales de Pere Portabella». A: Carmen PEÑA ARDID i Juan Carlos ARA TORRALBA (eds.). *La Transición española: Memorias públicas / memorias privadas (1975-2021)*. *Historia, literatura, cine, teatro y televisión*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pàgs. 197-215.
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia. 2022. «El informe del comité sobre el asalto al Capitolio concluye que Trump conspiró para revertir el resultado electoral». *El País*, 23 de desembre. <https://elpais.com/internacional/2022-12-23/el-informe-del-comite-sobre-el-asalto-al-capitolio-concluye-que-trump-conspiro-para-revertir-el-resultado-electoral.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2024].
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia. 2024a. «El jurado declara a Donald Trump culpable de todos los cargos en el “caso Stormy Daniels”». *El País*, 30 de maig. <https://elpais.com/internacional/elecciones-usa/2024-05-30/el-jurado-declara-a-donald-trump-culpable-en-el-juicio-por-comprar-el-silencio-de-una-actriz-de-cine-porno.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia. 2024b. «La selección de los 12 miembros del jurado: el gran “càsting” del caso “El pueblo contra Trump”». *El País*, 20 d'abril. <https://elpais.com/internacional/2024-04-20/la-seleccion-de-los-12-miembros-del-jurado-el-gran-casting-del-caso-el-pueblo-contra-trump.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SAND, George. 2009. *Un hivern a Mallorca*. Barcelona: Edicions 62.
- SANTACANA TORRES, Carles. 1992. *Postguerra a Catalunya. Trencaments i continuïtats en una àrea urbana: l'Hospitalet (1939-1951)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- SANTACANA TORRES, Carles. 2021. «Imágenes sobre Cataluña en el franquismo: el regionalismo bien entendido en las pantallas. El NO-DO (1960-1975)». *Ayer*, 3(123), pàgs. 107-134.
- SCHOFIELD, Philip. 2018. «Jeremy Bentham, the French Revolution and political radicalism». A: Tom CAMPBELL i Frederick ROSEN (eds.). *Jeremy Bentham*. Londres: Routledge, pàgs. 536-558.
- SCHOUTEN DE JEL, Joshua. 2019. «Fathers, sons, and monsters: Rousseau, Blake, and Mary Shelley». *Palgrave Communications*, 5, s.p.
- SCHULTE-SASSE, Linda. 1996. *Entertaining the Third Reich: Illusions of wholeness in nazi cinema*. Durham: Duke University Press.
- SEGÚI, Juana M. 2005. *Robert Graves y Mallorca: su narrativa breve mallorquina*. Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears.
- SERRA, Sebastià, i SANTANA, Manel. 2002. «Mallorca després de la calma». *L'Avenç: Revista d'Història i Cultura*, 267, pàgs. 19-35.
- SHALES, Tom. 1985. «Speakes' Rambo Reaction». *The Washington Post*, 3 de juliol. www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1985/07/04/speakes-rambo-reaction/e6f843ad-8889-473b-830f-a736a45a769e/ [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SHEEAN, Jacqueline. 2019. «Monument and memory: The Valley of the Fallen and its Cultural Archive». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* [University of Arizona], 23.
- SHELLEY, Mary. 1996. *Frankenstein, o El moderno Prometeo*. Edició a cura d'Isabel Burdiel. Madrid: Cátedra.
- SIERRA, Enric. 2024a. «Ara em veus i el repte d'Illa». *La Vanguardia*, 9 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240809/9861266/ara-em-veus-i-repte-d-illa.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SIERRA, Enric. 2024b. «El fugitiu, Parlon i Trapero». *La Vanguardia*, 10 d'agost. www.lavanguardia.com/encatala/20240810/9863323/fugitiu-parlon-i-trapero.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SIERRA, Enric. 2024c. «Pacteu, pacteu, maleïts». *La Vanguardia*, 6 de maig. www.lavanguardia.com/encatala/20240506/9614512/pacteu-pacteu-maleits.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SIMÓN, Juan Antonio. 2019. «El deporte en el NO-DO durante el primer franquismo, 1943-1951». *Hispania Nova*, 17, pàgs. 341-371.
- SOLÉ, Queralt. 2008. *Els morts clandestins: Les fosses comunes a Catalunya de la Guerra Civil (1936-1939)*. Catarroja: Afers.
- SOLÉ, Queralt. 2009. «Inhumados en el Valle de los Caídos. Los primeros traslados desde la provincia de Madrid». *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 9.
- SOLÉ, Queralt. 2017. «The valley of the fallen: a new El Escorial». *Human Remains and Violence*, 3(1), pàgs. 3-21.
- SOLÉ, Queralt, i LÓPEZ, Xavi. 2019. «El Valle de los Caídos como estrategia pétrea para la pervivencia del franquismo». *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, 13, pàgs. 299-317.

- SOLÉ I SABATÉ, Josep Maria, i VILLARROYA, Joan. 2006. *Guerra i propaganda: Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona / Sant Cugat del Vallès: Viena / Arxiu Nacional de Catalunya.
- SOLER, Llorenç. 1997. *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: Cims.
- SOTILLA, Javier de la. 2025. «Trump rep una sentència simbòlica pel cas Stormy Daniels». *La Vanguardia*, 10 de gener. www.lavanguardia.com/encatala/20250111/10273887/trump-rep-sentencia-simbolica-pel-cas-stormy-daniels.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- STEFANUTTO ROSA, Stefano. 2011. «Se permette parliamo di Scuola». *Cinecittà News*, 10 de maig. Consultat a: <https://cinecittanews.it/se-permettete-parliamo-di-scuola/>.
- SUÁREZ, Orfeo. 2024. «Ledecky descubre su condición humana ante “Terminator” Titmus». *El Mundo*, 27 de juliol. www.elmundo.es/deportes/juegos-olimpicos/2024/07/27/66a55403e9cf4a99588b4577.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- SUEIRO, Daniel. 1976. *El Valle de los Caídos: Los secretos de la cripta franquista*. Madrid: Sedmay.
- SURI, Jeremy. 2009. «The rise and fall of an international counterculture, 1960-1975». *American Historical Review*, 114(1), pàgs. 45-68.
- SUST, Toni. 2021. «Barcelona quiere recuperar a sus estudiantes Erasmus». *El Periódico*. www.elperiodico.com/es/barcelona/20210805/barcelona-quiere-recuperar-estudiantes-erasmus-11970441.
- TARQUINI, Alessandra. 2020. *Storia della cultura fascista*. Bolonya: Il Mulino.
- TÉBAR, Javier. 2009. «Immigració i treball a Catalunya, 1939-1975». A: Martí MARÍN (dir.). *Memòries del viatge, 1940-1975*. Sant Adrià de Besòs: Ajuntament de Sant Adrià de Besòs / Museu d'Història de la Immigració de Catalunya, pàgs. 104-105.
- TERMES, Josep. 1984. *La immigració a Catalunya i altres estudis d'història del nacionalisme català*. Barcelona: Empúries.
- TERMES, Josep. 1987. «De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil, 1868-1939». A: Pierre VILAR. *Història de Catalunya*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, pàg. 184.
- TERRADAS, Ignasi. 2000. «La contradicción entre identidad cultural e identificación política». *Demófilo: Revista Cultural Tradicional de Andalucía*, 33/34.
- TODOROV, Tzvetan. 2022. *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TORREGROSA CARNÉ, Maria Dolors. 2012. «Entre les posades de Maurois i Malraux». *Blog Espai de Llibertat*. <https://blog.ferrerguardia.org/2012/03/entre-les-posades-de-maurois-i-malraux/>.
- TRANCHE, Rafael R., i SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2000. *NO-DO, el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- TRANCHE, Rafael R., i SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 2011. *El pasado es el destino: Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- TUBAU COMAMALA, Ivan. 1992. «Llengua de ficció i versemblança: “La ciutat cremada”, anàlisi d'un cas emblemàtic». *Cinematògraf* [Barcelona: Institut d'Estudis

- Catalans], 1, 2a època, *La historiografia cinematogràfica a Catalunya: Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques*, pàg. 312.
- TUERO, José Américo. 2015. *Mi desquite*. L'Havana: La Memoria.
- UNESCO (1997). *Declaració Universal sobre el Genoma Humà i els Drets Humans*. A: *Sostenible?* (abril 2000), 2, pàgs. 123-130.
- URRY, John. 2002. *The tourist Gaze 2.0*. Londres: Sage.
- VANDAELE, Jeroen. 2015. *Estados de Gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)*. Leiden: Brill Academic Publishers.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. 2006. «Los monumentos a los caídos: ¿un patrimonio para la memoria o para el olvido?». *Anales de Historia del Arte*, 16, pàgs. 285-314.
- VÉRAY, Laurent. 2010. «1914-1918, the first media war of the twentieth century: The example of French newsreels». *Film History: An International Journal*, 22(4), pàgs. 408-425.
- VICENS, Francesc. 2012. *Paradise of Love o l'illa imaginada: Música i turisme a la Mallorca dels anys seixanta*. Palma: Documenta.
- VILLARROYA, Joan. 1999. *Els bombardeigs de Barcelona durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VIVES-RIERA, Antoni. 2023. «Mirada turística, espacio natural y democratización: Los inicios del ecologismo en Mallorca (1964-80)». *Historia Social*, 107, pàgs. 163-179.
- WEINBERG, Mark. 2017. *Movie nights with the Reagans: A memoir*. Nova York: Simon & Schuster.
- WHEELER, Duncan, ESTRADA, Isabel, i GONZALEZ, Melissa M. 2014. «Victimhood in contemporary Spanish documentary: The politics of agency in Jaime Camino's *La vieja memoria* and *Los niños de Rusia*». A: Duncan WHEELER i Fernando CANET (eds.). *(Re)viewing creative, critical and commercial practices in contemporary Spanish cinema*. Bristol: Intellect.
- WILLIAMS, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Pablo. 2020. «Donald Trump se niega a reconocer la derrota ante Joe Biden». *El País*, 7 de novembre. <https://elpais.com/internacional/elecciones-usa/2020-11-07/donald-trump-se-niega-a-reconocer-la-derrota-ante-biden.html> [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2012. «Woody Allen's themes through his films, and his films through their translations». A: Delia CHIARO (ed.). *Translation, humor and the media*. Londres / Nova York: Continuum, pàgs. 153-174.
- ZANÓN, Carlos. 2024. «El gran "Puigdemontini"». *La Vanguardia*, 8 d'agost. www.lavanguardia.com/politica/20240808/9860077/gran-puigdemontini.html [darrera consulta: 10 de gener de 2025].
- ZÚÑIGA, Ángel. 1983. *Mi futuro es ayer*. Planeta: Barcelona.

Filmografia

- ABRAMS, J. J. 2006. *M:I-III / M:I-III* [film de ficció].
- ALEKSÀNDROV, Grigori. 1934. *Rusia, revista 1940*. URSS: Mosfilm [film de ficció].
- ALLEN, Woody. 1971. *Bananas*. Estats Units: Jack Rollins & Charles H. Joffe Production [film de ficció].
- ALLEN, Woody. 1972. *Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar*. Estats Units: United Artists [film de ficció].
- ALLEN, Woody. 1973. *El dormilón*. Estats Units: Jack Rollins & Charles H. Joffe Production [film de ficció].
- ALLEN, Woody. 1975. *La última noche de Boris Grushenko*. Estats Units: Jack Rollins & Charles H. Joffe Production [film de ficció].
- ARMENGOU, Montse, i BELIS, Ricard. 2002. *Els nens perduts del franquisme*. Catalunya: Televisió de Catalunya [documental].
- ARMENGOU, Montse, i BELIS, Ricard. 2003. *Les fosses del silenci*. Catalunya: Televisió de Catalunya [documental].
- ARMENGOU, Montse, i BELIS, Ricard. 2004. *El comboi dels 927*. Catalunya: Televisió de Catalunya [documental].
- ARMENGOU, Montse, i BELIS, Ricard. 2013. *Avi, et trauré d'aquí*. Catalunya: Televisió de Catalunya [documental].
- ARNSHTAM, Lev. 1936. *Las tres amigas*. URSS: Lenfilm [film de ficció].
- ¡Arriba España! 1937-1938*. Roma: Istituto Nazionale Luce, D045201 [documental].
- BALDA, Kyle, i COFFIN, Pierre. 2015. *Minions / Los Minions* [film de ficció].
- BALDI, Ferdinando. 1969. *Il pistolero dell'Ave Maria / Tierra de gigantes* [film de ficció].
- BALLI, Marcello. 1963. *Giacobbe, l'uomo che lottò con Dio / Jacob, el hombre que luchó con Dios* [film de ficció].
- BARRERA, Marcel. 1976. *El 47* [film de ficció].
- BARTOLOMÉ, Cecilia, i BARTOLOMÉ, José Juan. 1981. *Después de...* España: Producciones Cinematográficas Ales SA [documental].
- BEK-NAZARIAN, Amo. 1930. *Igdenbu*. URSS: Vostokkino [film de ficció].
- BERENGUER, Manuel. 1938. *Jornadas de victoria. Teruel*. Barcelona: Laya Films [documental].
- BERNARD, Raymond. 1930. *Tarakanova*. França: Gaumont-Franco Film-Aubert [film de ficció].
- BIADIU, Ramon. 1937. *Delta de l'Ebre*. Barcelona: Laya Films [documental].
- BIADIU, Ramon. 1937. *El Priorat*. Barcelona: Laya Films [documental].

- BIADIU, Ramon. 1937. *Els tapers de la costa*. Barcelona: Laya Films [documental].
- BIADIU, Ramon. 1937. *Ollaires de Breda*. Barcelona: Laya Films [documental].
- BIANCHI MONTERO, Roberto. 1972. *I senza Dio / Yo los mato, tú cobras la recompensa* [film de ficció].
- BIRD, Brad. 2007. *Mission: Impossible. Ghost protocol / Misión: imposible. Protocolo fantasma* [film de ficció].
- BIRD, Brad. 2007. *Ratatouille* [film de ficció].
- Bombardeig de Lleida*. 1938. Barcelona: Laya Films [documental].
- Bombardeig de Tarragona i Falset*. 1938. Barcelona: Laya Films [documental].
- BRANAGH, Kenneth. 1994. *Mary Shelley's Frankenstein / Frankenstein de Mary Shelley*. Estats Units i Japó: TriStar Pictures / Japan Satellite Broadcasting / IndieProd Company Productions [film de ficció].
- BURGER, Neil. 2006. *El ilusionista. Nada es lo que parece* [film de ficció].
- BURTON, Tim, i JOHNSON, Mike. 2005. *Corpse bride / La novia cadáver* [film de ficció].
- CAMERON, James. 1984. *The Terminator / Terminator* [film de ficció].
- CAMERON, James. 1991. *Terminator 2: judgment day / Terminator 2: el juicio final* [film de ficció].
- CAMERON, James. 2019. *Terminator: dark fate / Terminator: destino oscuro* [film de ficció].
- CAMINO, Jaime. 1968. *España otra vez* [film de ficció].
- CAMINO, Jaime. 1976. *Las largas vacaciones del 36* [film de ficció].
- CAMINO, Jaime. 1977. *La vieja memoria* [documental].
- CAMINO, Jaime. 1986. *Dragon rapide* [film de ficció].
- CAMINO, Jaime. 1992. *El largo invierno / El llarg hivern* [film de ficció].
- CAMINO, Jaime. 2001. *Los niños de Rusia / Els nens de Rússia* [documental].
- CAMUS, Mario. 1984. *Los santos inocentes* [film de ficció].
- CARDONE, Alberto. 1968. *L'ira di Dio / Hasta la última gota de sangre* [film de ficció].
- CARION, Christian. 2005. *Joyeux Noel (Merry Christmas) / Feliz Navidad* [film de ficció].
- CARNIMEO, Giuliano. 1972. *Uomo avvisato mezzo ammazzato... Parola di Spirito Santo / ...y le llamaban El Halcón* [film de ficció].
- Catalunya màrtir* (1938). Barcelona: Laya Films [documental].
- CEACERO, Carlos, i CARNERO, Guillermo. 2005. *Una inmensa prisión*. España: Insularia, SL / 14 Pies Audiovisual [documental].
- COFFIN, Pierre, i RENAUD, Chris. 2010. *Despicable me / Gru: mi villano favorito* [film de ficció].
- COIXET, Isabel. 2017. *The Bookshop / La librería* [film de ficció].
- COLIZZI, Giuseppe. 1967. *Dio perdona... io no / Tú perdonas, pero yo no* [film de ficció].
- COLIZZI, Giuseppe. 1968. *I quattro dell'Ave Maria / Los 4 truhanes* [film de ficció].
- COLOMO, Fernando. 1988. *Los años bárbaros*. España – França: Sogetel / Fernando Colomo PC / Mainstream / Warner Sogefilms / Canal+ España / Canal+ [film de ficció].

- COPPOLA, Francis F. 1992. *Bram Stoker's Dracula / Dràcula de Bram Stoker*. Regne Unit i Estats Units: American Zoetrope / Columbia Pictures [film de ficció].
- COSMATOS, George P. 1985. *Rambo. First blood part II / Rambo. Acorralado – parte II* [film de ficció].
- CRANE, Robin. 1968 *The world about us: Majorca Observed*. Regne Unit: BBC [documental]
- CRESPO, María, i ROMERA, Moisés. 2023. *Tú no eres yo* [film de ficció].
- DAVIS, Andrew. 1993. *The Fugitive / El fugitivo* [film de ficció].
- DAVISON, Tito. 1947. *Que Dios me perdone* [film de ficció].
- DE PALMA, Brian. 1996. *Mission: Impossible / Misión: Imposible* [film de ficció].
- DMYTRYK, Edward. 1955. *The left hand of God / La mano izquierda de Dios* [film de ficció].
- DOMINGO, Alfonso. 2006. *La memoria recobrada*. España: Televisió Espanyola [documental].
- DOMINGO, Alfonso, i BERNAOLA, Itziar. 2004. *Las fosas del olvido*. España: Argonauta Producciones [documental].
- DOVJENKO, Alekxandr. 1930. *Tierra*. URSS: Vufku [film de ficció].
- DZIGAN, Efim. 1936. *Los marinos de Cronstadt*. URSS: Mosfilm [film de ficció].
- DZIGAN, Efim. 1936. *Mi iz Kronstadta / Los marinos de Cronstadt* [film de ficció].
- EISENSTEIN, Serguéi. 1925. *El acorazado Potemkin*. URSS: Goskino [film de ficció].
- EISENSTEIN, Serguéi. 1928. *Octubre*. URSS: Sovkino-Mosfilm [film de ficció].
- EISENSTEIN, Serguéi. 1929. *La línea general*. URSS: Sovkino [film de ficció].
- EISENSTEIN, Serguéi. 1932. *Que viva Méjico!* Ciutat de Mèxic: Mexican Film Trust [film de ficció inacabat].
- EISENSTEIN, Serguéi, i ALEKSÀNDROV, Grigori. 1930. *Romanza sentimental*. França: Sequana-Film [film de ficció].
- EKK, Nikolai. 1931. *El camino de la vida*. URSS: Mezhrabpom Film [film de ficció].
- El president d'Euzkadi, hoste d'honor a Catalunya*. 1937. Barcelona: Laya Films [documental].
- España al día / Espanya al dia*. 1937. Barcelona: Laya Films / Film Popular [noticiari].
- Espanya al dia*. 1937-1939. Barcelona: Laya Films [noticiari].
- FARRELL, Peter, i FARRELL, Bobby. 1994. *Dumb and Dumber / Dos tontos muy tontos* [film de ficció].
- FARRELL, Peter, i FARRELL, Bobby. 2004. *Dumb and Dumber To / Dos tontos todavía más tontos* [film de ficció].
- FERRARA, Abel. 1993. *Body snatchers / Secuestradores de cuerpos* [film de ficció].
- FERRERI, Marco. 1973. *La grande bouffe / La gran comilona* [film de ficció].
- FERRONI, Giorgio. 1939. *España una, grande, libre!* «Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista». Roma: Istituto Nazionale Luce, Do64708 [documental].
- FERRONI, Giorgio. 1968. *Il pistolero segnato da Dio / El pistolero que odiaba la muerte* [film de ficció].
- FISHER, Terence. 1957. *La maledicció de Frankenstein*. Regne Unit: Hammer Film Productions [film de ficció].

- FLEISCHER, Richard. 1973. *Soylent green / Cuando el destino nos alcance* [film de ficció].
- FLOYD, Calvin. 1977. *Victor Frankenstein*. Suècia i Irlanda: Aspekt Film [film de ficció].
- FORN, Josep Maria. 1967. *La piel quemada*. Barcelona: P.C. Teide [film de ficció].
- FREARS, Stephen. 1996. *Mary Reilly*. Estats Units: TriStar Pictures [film de ficció].
- GARAY, Jesús. 2002. *La Mari*. In Vitro Films / Canal Sur / TV3 [sèrie de televisió de ficció].
- GARLAND, Alan. 2024. *Civil war / Civil war* [film de ficció].
- GICCA PALLI, Lorenzo. 1971. *Il venditore di morte (La mano nascosta di Dio) / Persecución mortal* [film de ficció].
- GIL, Rafael. 1954. *Murió hace quince años* [film de ficció].
- GIL, Rafael. 1980. *...y al tercer año resucitó*. España: Cinco Films [film de ficció].
- GRANOWSKY, Alexis. 1934. *Noches moscovitas*. GG Films [film de ficció].
- GRUNBERG, Adrian. 2019. *Rambo. Last blood / Rambo. Last blood* [film de ficció].
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Ángel, NAVARRO, Antonio, RAMOS, Fernando, i FREIRE, Francisco. 2005. *La columna de los ocho mil*. España: Asociación Cultural Mórrimer [documental].
- HIRSCHBIEGEL, Oliver. 2007. *The Invasion / Invasión* [film de ficció].
- HJORTHÉN, Pontus, i JÖNSSON, Martin. 2008. *Mari Carmen España. The end of silence*. Suècia: Svenska Filmstudion / Tussilago [documental].
- HUERGA, Manuel. 2006. *Salvador (Puig Antic)* [film de ficció].
- HUSTON, John. 1953. *Beat the devil / La burla del diablo* [film de ficció].
- HUSTON, John. 1957. *Heaven knows, Mr. Allison / Solo Dios lo sabe* [film de ficció].
- IGLESIA, Álex de la. 2010. *Balada triste de trompeta*. Espanya – França: Canal+ España / Castafiore Films / La Fabrique de Films / RTVE / Tornasol Films [film de ficció].
- IGLESIAS, Carlos. 2011. *Ispansi ¡Españoles!* [film de ficció].
- JIMÉNEZ, Francisco. 2009. *Franco, operación Caídos*. España: Antena 3 Televisión [documental].
- JIMÉNEZ, Francisco. 2015. *El Valle de los Caídos, la obsesión de Franco*. España: Antena 3 Televisión [documental].
- KAUFMAN, Philip. 1978. *Invasion of the body snatchers / La invasión de los ultracuerpos* [film de ficció].
- KLAPISCH, Cédric. 2002. *L'auberge espagnole / Una casa de locos*. França: StudioCanal [film de ficció].
- KOTCHEFF, Ted. 1982. *First blood / Acorralado (First blood)* [film de ficció].
- KUBRICK, Stanley. 1957. *Paths of glory / Senderos de gloria* [film de ficció].
- L'enterrament de Durruti*. 1936. Barcelona: Laya Films [documental].
- La battaglia dell'Ebro*. 1938. Roma: Istituto Nazionale Luce, D039002 [documental].
- La liberazione di Malaga*. 1938. Roma: Istituto Nazionale Luce, D045202 [documental].
- La tierra del Cid*. 1938. Roma: Istituto Nazionale Luce, D029204 [documental].
- La toma de Belchite*. 1937. Barcelona: Laya Films [documental].
- LANTHIMOS, Yorgos. 2023. *Poor things*. Irlanda i Regne Unit: Element Pictures / Film4 Productions / Fox Searchlight / TSG Entertainment [film de ficció].

- Le organizzazioni falangiste a Palma di Maiorca*. 1936. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do64004 [documental].
- LETERRIER, Louis. 2013. *Now you see me / Ahora me ves...* [film de ficció].
- LUCAS, George. 1977. *Star wars / La guerra de las galaxias* [film de ficció].
- Luce* (1936-1939). Roma: Istituto Nazionale Luce [noticiari].
- LUMET, Sidney. 1957. *12 angry men / Doce hombres sin piedad* [film de ficció].
- MACDONALD, Peter. 1988. *Rambo III / Rambo III* [film de ficció].
- MALRAUX, André, i PESKINE, Boris. 1940. *L'Espoir. Sierra de Teruel*. Francia-Espanya: Les Productions André Malraux / Productions Corniglion-Molinier / Subsecretaria de Propaganda del Ministerio de Estado [film de ficció].
- MAMBLONA, Ricard. 2018. *Triomfarem! José María Caparrós Lera (1943-2018)* [documental].
- MARSHALL, George. 1953. *Houdini / El gran Houdini* [film de ficció].
- MARTON, Andrew. 1963. *The Valley of the Fallen*. Espanya: Samuel Bronston [documental i ficció].
- MASÓ, Pedro. 1979. *La familia, bien, gracias* [film de ficció].
- MASÓ, Pedro. 1999. *La gran familia... treinta años después* [film de ficció].
- MCGINTY NICHOL, Joseph McG. 2009. *Terminator salvation / Terminator salvation* [film de ficció].
- MCQUARRIE, Christopher. 2015. *Mission: Impossible. Rogue nation / Misión imposible: nación secreta* [film de ficció].
- MCQUARRIE, Christopher. 2018. *Mission: Impossible. Fallout / Misión: imposible. Repercusión* [film de ficció].
- MCQUARRIE, Christopher. 2023. *Mission: Impossible. Dead reckoning. Part one / Misión: Imposible. Sentencia mortal. Parte I* [film de ficció].
- MOSTOW, Jonathan. 2003. *Terminator 3: Rise of the machines / Terminator 3: la rebelión de las máquinas* [film de ficció].
- MURNAU, Friedrich W. 1925. *Tartufo*. Alemanya: Universum Film AG [film de ficció].
- MUSCHIETT, Andy. 2017. *It / It* [film de ficció].
- MUSCHIETT, Andy. 2019. *It. Chapter 2 / It. Capítulo 2* [film de ficció].
- NIHCOLS, Mike. 1994. *Llop*. Estats Units: Columbia Pictures [film de ficció].
- No pasaran!* 1939. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do63901 [documental].
- NO-DO*. 1960-1972. Madrid: Noticiarios y Documentales Cinematográficos [noticiari].
- Noticiero Laya Films / Noticiari Laya Films*. 1936-1937. Barcelona: Laya Films [noticiari].
- OCHOA, José. 1959. *In memoriam: el Valle de los Caídos*. Espanya: Jesús Sáiz P.C. [documental].
- Orfani spagnoli in Italia*. 1938-1939. Roma: Istituto Nazionale Luce, Do65401 [documental].
- PALACIOS, Fernando. 1962. *La gran familia* [film de ficció].
- PALACIOS, Fernando. 1965. *La familia y uno más* [film de ficció].

- PASSER, Ivan. 1988. *Estiu màgic / Haunted Summer*. Estats Units: Cannon Films [film de ficció].
- PATUELLI, Raffaello. 1938. *La liberazione di Bilbao. Spezzata la resistenza della «cintura di ferro» la capitale basca è occupata dalle colonne nazionali*. Roma: Istituto Nazionale Luce, DO42907 [documental].
- PECK, Raoul. 2017. *Le jeunne Karl Marx*. França: Agat Films / Velvet Films / Rohfilm [film de ficció].
- PETROV, Vladímir. 1934. *Groza (La tempestad)*. URSS: Soyuzfilm [film de ficció].
- PETROV-BYTOV, Pavel. 1929. *Artemio, cargador del Volga*. URSS: Sovkino [film de ficció].
- PHILLIPS, Todd. 2019. *Joker* [film de ficció].
- PHILLIPS, Todd. 2024. *Joker 2: Folie à deux* [film de ficció].
- PINTOFF, Ernest. 1979. *Jaguar lives (El felino)*. Estados Unidos-España: Jaguar Productions / Films Internacionales (FISA) [film de ficció].
- POLLACK, Sydney. 1969. *They shoot horses, don't they? / Danzad, dandaz, malditos*. Estats Units: Palomar Pictures, ABC [film de ficció].
- PORTABELLA, Pere. 1967. *No compteu amb els dits*. Espanya: Films 59 [film de ficció].
- PORTABELLA, Pere. 1969. *Aidez l'Espagne (Miró 37)*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona [documental].
- PORTABELLA, Pere. 1969. *Miró l'altre*. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona [documental].
- PORTABELLA, Pere. 1969. Premios nacionales. Espanya: Films 59 [documental].
- PORTABELLA, Pere. 1970. *Poetes catalans*. Espanya: Films 59 [documental].
- PORTABELLA, Pere. 1974. *El sopar*. Espanya: Pere Portabella [documental].
- PORTABELLA, Pere. 1976. *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*. Espanya: Pere Portabella [documental].
- PORTABELLA, Pere. 1977. *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*. España: Films 59 [documental].
- PORTABELLA, Pere. 2015. *Informe general II. El nou rapte d'Europa*. Espanya: Films 59 [documental].
- PORTABELLA, Pere et al. 1971. *París, 20 de junio de 1971. Mitin en Montreuil (El míting de París)*. Espanya: Pere Fages [documental].
- PORTABELLA, Pere, i PALLISA, Octavi. 1971. *Muntanya / Montserrat*. Espanya: Comissió de Cinema de Catalunya [documental].
- POSELSKI, Iàkov M. 1934. *Los titanes del Polo*. URSS: Mosfilm / Soyuzkinokhronika [documental].
- PREOBRAJÉNSKAIA, Olga, i PRAVOV, Ivan. 1927. *El pueblo del pecado*. URSS: Sovkino [film de ficció].
- PTUÍXKÓ, Aleksandr. 1935. *El nuevo Gulliver*. URSS: Mosfilm [film de ficció].
- PUDOVKIN, Vsévolod. 1928. *Tempestad sobre Asia*. URSS: Mezhrabpomfilm [film de ficció].
- PUGNO, Alessandro. 2012. *A la sombra de la cruz*. Itàlia: Zebra Producciones / Invisible Film / Papaverofilms / Babydoc Film [documental].

- RAY, Man. 1928. *La estrella de mar*. París: Studio-Films [film de ficció].
- REDFORD, Robert. 1988. *The Milagro beanfield war / Un lugar llamado Milagro* [film de ficció].
- Refugiados de guerra en Cataluña*. 1938. Barcelona: Laya Films [documental].
- REY, Florián. 1930. *La aldea maldita*. Espanya: Pedro Larrañaga y Florián Rey [film de ficció].
- RIBAS, Antoni. 1976. *La ciutat cremada*. Barcelona: Leo Films-P.C.Teide. [film de ficció].
- ROMM, Mikhaïl, i VASSÍLIEV, Dmitri. 1937. *Lenin, el genio de la Revolución*. URSS: Mosfilm.
- ROSSELLINI, Roberto. 1950. *Francesco giullare di Dio / Francisco, juglar de Dios* [film de ficció].
- RUSSELL, Ken. 1986. *Gothic*. Regne Unit: Virgin Films [film de ficció].
- SANTOS, Mateo. 1936. *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Oficina de Información y Propaganda de la CNT-FAI [documental].
- SCOLA, Ettore. 1972. *Trevico-Torino (Viaggio nel Fiaet-Nam)*. Itàlia: Unitelefilm [film de ficció].
- SCORSESE, Martin. 1976. *Taxi driver* [film de ficció].
- SCOTT, Ridley. 1982. *Blade runner* [film de ficció].
- SCOTT, Ridley. 1997. *G. I. Jane / La teniente O'Neil*.
- SERRA, Josep. 2021. *Uno de los proyectos más ambiciosos de Franco: el Valle de los Caídos*. España: DMAX [documental].
- SERRA, Juan. 1936. *Un día de guerra al front d'Aragó*. Barcelona: Laya Films [documental].
- SHADYAC, Tom. 1997. *Liar, liar / Mentiroso compulsivo* [film de ficció].
- SICILIANO, Mario. 1972. *Alleluja e Sartana figli di... Dio / Les llamaban Aleluya y Sartana* [film de ficció].
- SIEGEL, Don. 1956. *Invasion of the body snatchers / La invasión de los ladrones de cuerpos* [film de ficció].
- SOLER, Llorenç. 1965. *Será tu tierra*. Barcelona: Filmagen [documental].
- SOLER, Llorenç. 1966. *52 domingos*. Barcelona: Filmagen [documental].
- SOLER, Llorenç. 1969. *El largo viaje hacia la ira*. Catalunya: Llorenç Soler [documental].
- SOLER, Llorenç. 1992. *Ciudadanos bajo sospecha*. Espanya: Llorenç Soler / Área de Televisión SL [documental].
- SOLER, Llorenç. 1998. *Said*. Barcelona: Centre Promotor de la Imatge [film de ficció].
- STALLONE, Sylvester. 2008. *Rambo / John Rambo. Vuelta al infierno* [film de ficció].
- STONE, Oliver. 1991. *JFK / JFK. Caso abierto* [film de ficció].
- STRIJEWSKI, Vladímir. 1930. *Troika*. Alemanya: Hisa-Film GmbH Berlin [film de ficció].
- SUÁREZ, Gonzalo. 1987. *Remando al viento*. Espanya: Ditirambo Films / Viking Films [film de ficció].
- Sulla soglia di Madrid «La dolorosa»*. 1939. Roma: Istituto Nazionale Luce, DO35401 [documental].

- TARICH, Iuri. 1926. *Iván el Terrible*. URSS: Sovkino [film de ficció].
- TAYLOR, Alan. 2015. *Terminator Genisys / Terminator Génesis* [film de ficció].
- TORNATORE, Giuseppe. 1988. *Nuovo Cinema Paradiso / Cinema Paradiso* [film de ficció].
- TOURJANSKY, Víktor. 1934. *Volga en llamas*. França-Txecoslovàquia: AB / Films Charles Philipp / Omnia Paris [film de ficció].
- TRAUBERG, Ilya. 1929. *El expreso azul*. URSS: Sovkino [film de ficció].
- VASSÍLIEV, Gueorgui, i VASSÍLIEV, Serguéi. 1934. *Chapaiev, el guerrillero rojo*. URSS: Lenfilm [film de ficció].
- VERBINSKI, Gore. 2003. *Pirates of the Caribbean: The curse of the Black Pearl / Piratas del Caribe. La maldición de la Perla Negra* [film de ficció].
- VIDOR, Charles. 1947. *Gilda* [film de ficció].
- VISCONTI, Luchino. 1948. *La terra trema*. Itàlia: Universal Film [film de ficció].
- VISCONTI, Luchino. 1960. *Rocco e i suoi fratelli*. Itàlia: Titanus / Les Films Marceau [film de ficció].
- Volontari*. 1938. Roma: Istituto Nazionale Luce, D030605 [documental].
- VON STERNBERG, Josef. 1928. *La última orden*. EUA: Paramount Famous Lasky Corp. [film de ficció].
- WEIR, Peter. 1998. *The Truman Show / El show de Truman* [film de ficció].
- WELLS, Carveth. 1933. *La Rusia de ayer y hoy*. EUA [documental].
- WHALE, James. 1931. *Frankenstein*. Estats Units: Universal Studios [film de ficció].
- WHALE, James. 1935. *La núvia de Frankenstein*. Estats Units: Universal Studios [film de ficció].
- WILDER, Billy. 1950. *Sunset Boulevard / El crepúsculo de los dioses* [film de ficció].
- WISE, Robert, i ROBBINS, Jerome. 1961. *West side story / West side story (Amor sin barreras)* [film de ficció].
- WOO, John. 2000. *M:I-2 / Misión: Imposible 2* [film de ficció].
- ZEMECKIS, Robert. 1985. *Back to the future / Regreso al futuro* [film de ficció].
- ZEMECKIS, Robert. 1989. *Back to the future II / Regreso al futuro II* [film de ficció].
- ZEMECKIS, Robert. 1990. *Back to the future III / Regreso al futuro III* [film de ficció].
- ZINNEMANN, Fred. 1952. *High noon / Solo ante el peligro* [film de ficció].
- ZUCKER, David. 2003. *Scary movie 3* [film de ficció].
- ZUCKER, David. 2006. *Scary movie 4* [film de ficció].

Des de les darreres dècades del segle xx, el cinema ha esdevingut una eina fonamental en la docència per facilitar la comprensió del passat, del present i fins i tot del futur. Josep M. Caparrós, crític i historiador, fou un dels pioners en la introducció dels estudis cinematogràfics en l'àmbit universitari. Gràcies al seu impuls es va crear l'assignatura Cinema i Història Contemporània a la Universitat de Barcelona, i van néixer projectes que amb el temps s'han convertit en referents, com el Centre d'Investigacions Film-Història i la revista *Film-història*. Aquest llibre vol retre homenatge a la seva trajectòria i, alhora, contribuir a la difusió dels aspectes essencials del setè art com a recurs per a l'aprenentatge, la didàctica i la recerca en la historiografia. Perquè, tal com afirmava Pierre Vilar, avui ja no és possible pensar històricament sense el cinema.