

TEMPS DE REAFIRMACIÓ I INTERVENCIÓ: GENT DEL PSUC I PUBLICACIONS DE CRÍTICA I POLÍTICA CULTURAL. DUES REVISTES, *NUESTRO CINE I CAU*

Jordi Mir Garcia
jordi.mir@upf.edu

I

A partir d'una determinada edat hi ha adults que en mirar fotografies d'anys enrera, els alegra veure que el pas del temps els ha fet millorar. Somriuen en veure, i recordar, aquell pentinat que fa anys que han arraconat, aquelles peces de roba que no entenen com podien portar, aquelles ulleres que no afavorien gens... Els hàbits, les tendències, d'avui fan semblar ridícules les d'ahir. En l'àmbit de les idees, especialment les polítiques, acostuma a passar una cosa semblant. Hi ha plantejaments que només pel fet de tenir una edat, vistos des d'avui apareixen passats de moda. No són tendència d'aquesta temporada, com diuen els especialistes en moda. Avui ja no en som partidaris perquè ja no es porten. Va existir un moment de molt bona acollida, per veritable convicció o conveniència, calia apuntar-s'hi. Serveixi d'exemple la rellevància de les propostes nacionalitzadores i autogestionàries entre partits de l'esquerra i el centre de l'arc parlamentari europeu a mitjans dels anys setanta. Partits que en pocs anys arribarien al poder a Espanya o França, per exemple. Darrerament només he sentit parlar d'autogestió en els mitjans de comunicació dominants, també en relació amb França, amb motiu del Mundial de futbol d'Alemanya 2006. Concretament quan es feia referència a les diferències entre el seleccionador francès i els seus jugadors, a la capacitat d'aquests per preparar els partits col·lectivament.

Les idees estan per ser pensades, analitzades, discutides i, si és possible, esdevenir propostes constructives per a les nostres societats. Aquesta comunicació té a veure amb propostes del nostre passat recent, que formen part de la història del PSUC, que ens ajuden a entendre i explicar com érem i que buscàvem. Concretament voldria compartir informacions i

reflexions que ens puguin ajudar a ser més rigorosos en escriure la nostra història i pensar el nostre present. Una història no determinada pel present que volem justificar. Una història que més enllà dels poders atengui les veus dels que van treballar per construir realitats que no es va imposar. Una història de les persones que han treballat per assolir societats més lliures i justes. He triat dues publicacions que formen part de la història del PSUC, militants del partit els hi van donar vida. Revistes que podem considerar essencials per l'elaboració i difusió d'idees, de propostes transformadores; per la feina que es va fer des de les seves pàgines i pels anys en els que van aconseguir fer-ho. Cal pensar en quin era el panorama de les publicacions a l'estat espanyol durant la dècada dels seixanta i els començaments dels setanta; en quines publicacions legals de la seva capacitat crítica i propositiva podien arribar, aproximadament, a les 2.500 persones en el cas de *Nuestro Cine* i les 4.500 en el de *CAU*.

II

Por mis actividades, yo estaba inserto en lo que, en la jerga militante, se podría calificar como «frente cinematográfico», aunque el cine le interesaba al PSUC muy poco y solo de un modo instrumental. Yo era corresponsal en Barcelona de la revista madrileña Nuestro Cine, que era de hecho un portavoz oficioso de la política cultural comunista, aunque ni su director (Ángel Ezcurra) ni su subdirector (José Monleón) fuesen militantes, sino compañeros de viaje. Ricardo Muñoz Suay había puesto este nombre a la revista en referencia a Nuestro Cinema de anteguerra, que dirigió el crítico comunista Juan Piqueras, fusilado por Franco en 1936 y que defendió la causa del «cine proletario», de manera que para los enterados no había equívoco posible.¹

¹ GUBERN, Román, *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 178-9.

Aquest fragment de les memòries de Román Gubern, tot i el suposat desinterès del partit, ens presenta prou arguments per tal que en parlar de la història del PSUC, ho fem també de les diferents activitats que van desenvolupar els seus militants. *Nuestro Cine* no va ser una revista militant, no va ser una revista de partit, però sí que podem considerar-la una publicació des de la que militants van treballar per oferir informacions, crítiques, entrevistes, que permetessin qüestionar la societat espanyola d'aquell moment i pensar en la que es volia construir.

Joaquín Jordá i Román Gubern són dos dels noms vinculats al PSUC que en aquells anys trobem en diferents iniciatives cinematogràfiques. Van passar per l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas on estudiarien cinema. Van freqüentar la productora UNINCI, cooperativa de professionals de l'espectacle integrada per persones vinculades al Partit Comunista, on trobem com a socis Luis Garcia Berlanga, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay (desde 1953 cap del Comitè dels intel·lectuals del PCE), Fernando Rey, Francisco Rabal, Francisco Rabal, Fernán Fernán Gómez... *Nuestro Cine* va sorgir d'una iniciativa del PC. Els impulsors dels projectes presenten com a referent la revista *Objetivo*, nascuda a partir de la secció de cinema de la revista *Indice* el 1953 i tancada el 1956. Hi havia la intenció de que tornessin a portar-la aquells que ja havien estat al capdavant d' *Objetivo* (Eduardo Duca, Bardem, Cobos, Ezcurra, Maesso, Diamante...). Havien passat uns anys i aquestes persones ja estaven incorporades a la professió o en altres projectes i *Nuestro Cine* va passar a nodrir-se de gent més jove que en molts casos estava estudiant cinema. Alguns d'ells venien d'una altra publicació *Cinema Universitario* que continuava la línia d' *Objetivo*. *Cinema Universitario* (1955-1963) era editada pel Cine-Club Universitario de Salamanca, aparegué dos mesos abans de la celebració de las Conversaciones Cinematográficas. Fou una iniciativa de Basilio Martín Patino i Joaquín de Prada amb un

equipo format, básicamente, por Luciano González Egido, José M.^a Gutiérrez, José Francisco Aranda, Eduardo Ducay, Juan G. Atienza, Ricardo Muñoz Suay y Alfonso Vicente Zamora... Les pàgines de *Cinema Universitario*, al desaparèixer *Objetivo* va mantenir el seu suport a les tendències realistes –amb les col·laboracions de Cesare Zavattini, Guido Aristarco, Jean-Paul Sartre, Joris Ivens o Georges Sadoul. El final de la revista arribà amb el número 19 (gener/març 1963).

Jordà i Gubern van col·laborar a les revistes *Cinema Universitario* i *Nuestro Cine*. No eren publicacions amb rígids plantejaments a seguir, no buscaven instrumentalitzar el cinema, no eren un engranatge d'un complex operatiu que portes a la victòria comunista. Els textos publicats per tots dos ho posen de manifest. En el número 13 de *Cinema Universitario* trobem un text de cadascú d'ells. Gubern escriu de *El cochecito* i Jordà de *Los golfos*. Gubern inicia el seu text amb una cita d'Alfonso Sastre, de l'obra *Drama y Sociedad: Cuando la comedia termina y nuestra risa se ha desvanecido, no todo a terminado. Echamos una mirada a la realidad y la vemos de un modo más lúcido. La comedia ha sido una revelación*². Les paraules de Sastre il·lustren, per a Gubern, la manera d'establir la relació entre la comèdia, el riure, i la realitat. Ferreri, el director de la pel·lícula, i Azcona, el guionista, utilitzen l'humor negre, com ja ho havien fet a *El pisito*. La pel·lícula ha tingut bona acollida a Itàlia, a Venècia ha obtingut el premi de la FIPRESCI, i a Gran Bretanya el diari *Evening Standard* amb motiu de la seva projecció havia iniciat una enquesta dedicada als problemes socials de la vellesa. La pel·lícula ens explica la història d'un home gran que vol comprar una cadira de rodes per poder compartir experiències amb els seus companys que en són tots usuaris, però es trobarà amb el refús de la família. Gubern lamenta que Azcona i Ferreri s'hagin deixat portar durant tota la pel·lícula per la recerca d'allò insòlit, de la sorpresa. A diferència del que van fer a *El*

² GUBERN, Román. *El cochecito*. *Cinema Universitario*, n.º. 13, Diciembre de 1960, p. 38.

pisito, entén, que a *El cochecito*, el problema, l'objecte de reflexió que cal exposar de manera clara i honesta als espectadors, acaba desapareixent. El que domina és la voluntat de sorprendre a l'espectador amb recursos enginyosos, l'acudit per l'acudit. Gubern, que valora el desig de construir un nou tipus de cinema còmic d'arrel realista i vinculat amb elements de la pròpia tradició cultural, finalitza el seu comentari recordant la pel·lícula que ha alliçonat en aquesta manera de fer cinema: *“La lección de Bienvenido, Mr. Marshall en donde el humor servía para sacar a la luz un conflicto y subrayar un problema, sigue vigente para nuestros directores y guionistas, señalando el camino a nuestro cine de humor. Un cine vinculado a nuestra realidad social, un cine en el que la caricatura de los tipos no sea tan dislocada como para hacer olvidar el modelo original, un cine que revele a nuestro público la verdadera faz de las cosa. Un cine, en resumen, sincero, valiente y eficaz.”*³.

Jordá està més satisfet en escriure de *Los golfos*, de Carlos Saura. Pel·lícula que tindrà força problemes per ser estrenada. Es troba amb una obra absolutament inesperada pel que és el cinema espanyol; ni els seus propis autors poden comprendre com s'ha realitzat i difícilment tornarà a repetir-se. Saura presenta les vides d'uns xicots dels suburbis de Madrid que lluiten contra una societat que els abandona als seus primers impulsos. Sobreviuen gràcies a petits robatoris i tripijocs. S'uniran al voltant de l'aparent triomf d'un d'ells, aspirant a torero, i hauran de superar el seu posterior fracàs. Jordá, tot i la satisfacció, demana més a Saura. Demana més reflexió sobre els personatges, millor construcció i més treball de guió, entèn que s'ha sacrificat guió en benefici d'espontaneïtat de construcció i de diàleg. Però per sobre de tot és queda amb el que ofereix de novetat en ella mateixa i dels seus autors. Ofereix un Madrid inèdit: *“el Madrid de los suburbios, del chabolismo, de los tristes y desolados amaneceres en la Carretera del Este, de las sucias riberas del Manzanares, magníficamente*

³ Ibídem, p.41.

servido por la fotografía de Juan Julio Baena”.⁴ I ofereix l’esperança de saba nova per al cinema espanyol, els personatges de la pel·lícula poden representar, també, els creadors que lluiten per entrar en un cinema que els tanca les portes. Jordà conclou així: *a partir de ahora, el casi yermo paisaje del cine español se ha enriquecido con unos brotes nuevos. Aunque Los golfos solamente hubiera servido para esto, para decirnos que existe un productor llamado Pedro Portabella, un guionista llamado Mario Camus, un fotógrafo llamado Juan Julio Baena y un realizador llamado Carlos Saura, valdría la pena.*⁵

En aquest mateix exemplar de *Cinema Universitario*, a manera d’editorial, Luciano González Egido planteja la necessitat d’estudiar el cinema vinculat a la societat de la que sorgeix: *Lo que más importa del estudio del hecho cinematográfico es no aislar a éste del humus en donde nace, del ambiente que lo rodea, de la sociedad en la que vive y de la situación de los individuos que lo crean, si queremos comprenderlo y colocarlo en su verdadero lugar de creación colectiva, si estamos de acuerdo en que la creación surge en el momento mismo de la comunión entre la obra y los espectadores, de la misma manera que en la literatura ocurre en el instante de la lectura del poema o del libro.*⁶

González Egido, director de la revista, que també participarà a *Nuestro Cine*, en diferents ocasions remetrà els lectors a Antonio Gramsci per pensar en la relació entre art i política, i en la necessitat d’un cinema nou. Un cinema propi, popular, que expressi la pròpia situació en el món. *Nuestro Cine*, com també *Cinema Universitario*, cerquen un Cinema per reflexionar sobre les societats, sobre els individus, sobre la capacitat de crear.

Nuestro Cine apareix com un fruit de la confluència d’objectius del Partit Comunista d’Espanya i els desitjos de José Angel Ezcurra i José Monleón de treure al carrer una publicació en la línia de *Primer Acto*, dedicada al teatre. A més de Gubern i Jordà, militants

⁴ JORDÀ, Joaquín. Los golfos. *Cinema Universitario*, nº. 13, Diciembre de 1960, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p.45.

⁶ GONZÁLEZ EGIDO, Luciano. *Cinema Universitario*, nº. 13, Diciembre 1960, p.1.

del PSUC, cal destacar la presència de militants del PCE (Antonio Eceiza, José Luis Egea, Víctor Erice i Santiago San Miguel) i companys de viatge (Monleón, Jesús García de Dueñas i César Santos Fontenla). El número 1 de la revista apareixia amb data de juliol de 1961. Començava dedicant la portada i bona part del número a Michelangelo Antonioni. La voluntat d'apropar un director gairebé desconegut pels espectadors espanyols i les diferents opinions generades entre aquells integrants de la revista que havien pogut veure alguna de les seves pel·lícules, pot exemplificar el que va ser la revista *Nuestro Cine*. Alfonso Sastre destaca d'Antonioni la lliure utilització del temps, de la paraula i els silencis. Bardem va quedar captivat per la bellesa plàstica del seu cinema, però li critica que la seva oposició a la burgesia és insuficientment violenta i ardorosa. Juan Cobos el considera el mestre de l'actual cinema italià, lamenta, però, que desaparegui el neorrealisme documental per tractar problemes socials, mentre Antonioni es dedica als problemes anímics...

El propòsit de la revista era aportar informació del cinema que s'estava fent al Món i que arribava amb molta dificultat a Espanya; es volia afavorir un cinema espanyol diferent del majoritari en aquell moment. A l'editorial del número 3 insistien en la seva proposta: *Nuestro Cine quiere referir el cine español a las coordenadas del más importante que se hace hoy en el mundo. Esta si puede ser una acusación cierta, que estamos dispuestos a asumir sin reservas: la de que consideramos críticamente el cine español en función de la cultura cinematográfica internacional. Proclamamos, pues, una conciencia cinematográfica de superación y disidencia. Ojalá que, a lo largo de los números, sepamos acreditarla.*⁷

En el número anterior ja havien deixat clar que és el que trobaven a faltar al cinema espanyol: *Lo primero que se advierte al aproximarse a nuestro cine, es su permanente pobreza ideológica y espiritual. También, y quizá esto nos salve algún día, su clima de pesadumbre.*

⁷ *Nuestro Cine*, nº 3, Septiembre 1961, p. 1

*Un punto esencial y determinante de todo ello, es, sin duda, la desconexión de la realidad, el temor a un cine crítico y polémico donde se muestren y traten verazmente una serie de problemas de nuestra sociedad y nuestro tiempo.*⁸

Pocs treballs han tractat la feina feta desde *Nuestro Cine*, per tant, resulta imprescindible consultar l'obra d'Ivan Tubau, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Tubau en estudiar la revista estableix tres etapes que s'anirien succeint per superposició. Una primera de 1961 a 1965, determinada per la voluntat d'imposar el model del realisme crític, superació dialèctica del realisme socialista de l'era estalinista. L'adscripció als plantejaments de Guido Aristarco, representant de la revista italiana *Cinema Nuovo*, enfront de André Bazin i els seus deixebles de *Cahiers du Cinema*, l'enemic estetitzant. Entén que aquesta opció té com a conseqüència la hipervaloració de determinats cineastes europeus (especialment els italians vinculats d'una manera o una altra al realisme crític: Visconti, Antonioni, Zurlini i Rosi) i una demolició dels directors de Hollywood i el que la seva indústria representa. Gubern realitzarà destacades aportacions en aquest front (*La agonía de Hollywood*, nº. 6-7 o *¿Pasa el manzanares por Hollywood?*, nº. 23). Més encara, Tubau afirmarà: *Esta animadversión contra el reaccionarismo de Hollywoo implica también una atención especial por el cine independiente de Nueva York (los Mekas, Shirley Clarke, Cassavetes) y por ciertos movimientos (Free Cinema británico, Cinéma-Vérité francés, tendencias renovadoras en los países socialistas, nuevo cine argentino) a los que hay que suponer desvinculados del gran capital americano, cuya lógica de mercado le exige fabricar productos y no crear obras de arte.*⁹

⁸ MONLEÓN, José. *Nuestro Cine*, nº 2, Agosto 1961, p. 1

⁹ TUBAU, Iván. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 41.

Pel que fa al cinema espanyol, els presenta enfrontats al folklore i al cuplé, al cinema d'evasió. Busquen un cinema que qualifiquen de realista i possible, en la línia de Bardem, Berlanga, Saura i Ferreri.

La segona etapa, de 1965 a 1967, estaria marcada per la defensa del Nuevo Cine Español, projecte iniciat des de la Dirección general de cine per José María García Escuredo. Aquest posicionament comportaria discussions internes i divisions entre aquells que no volien col·laborar amb l'administració franquista. La darrera etapa (1967-1971), està marcada pel relleu de diferents col·laboradors i la incorporació d'altres provinents de la revista desapareguda *Film Ideal*. Tubau presenta així el resultat d'algun dels canvis produïts: *el antiguo lector inquieto y rojillo provinciano de Nuestro Cine pudo presenciar –se supone que con algún desconcierto- cómo se dedicaban páginas y páginas de encendidos y razonados elogios a los antaño odiados Ford, Minnelli o Lang...*¹⁰ Significativament aquesta etapa la titula *El enemigo en casa*. Dels posicionaments de Tubau sorgeix una clara crítica a *Nuestro Cine* pel fet de donar excessiva importància als continguts i per no contemplar el cinema com a fenomen estètic autònom. Gubern, passats els anys, accepta alguna intervenció excessivament maniquea en contra de les teories de Bazin. En diàleg amb Tubau, arribaran a la conclusió de que s'hagués pogut produir una síntesis entre les posicions bazinistes i aristarquiste, quan des de *Nuestro Cine* es va començar a interessar per qüestions semiòtiques. Ja no hi va haver temps, la revista va desaparèixer.

Per al propòsit que aquí ens ocupa, entenc que no es tan important entrar en la discussió de quina era la “millor” manera de fer crítica cinematogràfica, sinó observar com la feina feta des d'aquesta publicació va poder oferir eines per la formació i el debat. Hauríem de complementar la posició de Tubau. Si entrem en l'anàlisi dels seus continguts, podrem veure

¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

que suposava una gran aportació d'informació lluny de l'abast dels lectors espanyols i diverses maneres de mirar i analitzar el cinema. Però no només cinema, també literatura, societats. Les seves pàgines aportaven una complexitat del discurs molt poc present en altres àmbits. Continguts, que d'una manera o una altra, no sempre des d'un posicionament reduccionista, simple, dogmàtic, podien contribuir a l'enfortiment de tots aquells que entenien que una societat com la que el franquisme volia construir era inacceptable. Cinema per a l'alliberament col·lectiu i individual, cinema com a expressió de l'opressió...

Jordà en el número 3 escriu sobre el festival de Venècia 61, de les 14 pel·lícules seleccionades oficialment i de les 24 exhibides a la secció informativa. El Lleó d'or fou per *L'Anne dernière a Marienbad*, d'Alain Resnais. El considera l'únic film excepcional que ha vist. Escriu que és difícil dir que és aquest film i explica que els autors han volgut fer una obra que ofereixi tantes possibilitats d'interpretació com espectadors tingui, on mai es trobin forçats i gaudeixin de la màxima llibertat. L'ambigüitat és màxima. Aquesta pel·lícula no s'adiu amb els plantejaments d'Aristarco ni molt probablement amb el de moltes persones que descrivien a *Nuestro Cine*, però el tractament que va merèixer la pel·lícula té poc a veure amb el dogmatisme i el maniqueisme. En el número doble 6-7, de desembre 1961-gener 1962, es publica un dossier titulat *Proceso a Resnais*. Inclou una entrevista de Sylvain Roumette a Alain Resnais, el director i guionista, un text de Guido Aristarco, una entrevista a Alain Robbe-Grillet, guionista, una conversa de Ivonne Baby amb Resnais i Robbe-Grillet, i, finalment, el resultat d'una enquesta entre els espectadors realitzada per *Le Monde*. No ens hauríem de quedar amb els posicionaments d'uns i d'altres, allò rellevant és la quantitat de materials que es poden a disposició dels lectors. Tampoc enganyar-nos, *Nuestro Cine*, era un projecte en aquest moment realitzat per persones del PCE, el PSUC i companys de viatge.

Aristarco té una sospita, que es tracti d'un joc, un nou experiment per tornar a la fórmula de l'art per l'art. Aristarco pot ser la veu de la casa, però no és la única.

Una pel·lícula amb millor acollida a la revista serà *Rocco i els seus germans*, el guió el trobarem en els números 4 i 5. Juntament amb la primera part, un text de Monleón destaca alguns punts del film que considera rellevants, entre ells, l'examen de la migració interior. Visconti es septentrional i ens comenta que ha considerat de vital importància trobar una resposta a aquesta situació per assolir la veritable unitat italiana. En aquest punt Monleón fa referència a Gramsci, en paraules de Visconti un testimoni clarivident. Gramsci proposa l'aliança entre els camperols del Sud i els obrers del Nord i Visconti presenta a Ciro, antic camperol del sud, com s'insereix entre els treballadors de la gran fàbrica. En el número 5 és un text d'Aristarco el que acompanya la segona part del guió. Rocco: del neorealismo al realismo crítico. Aristarco veu en Visconti el cineasta que ha permès anar més enllà del neorealisme: *La realidad no es sólo la superficie del mundo externo del cual es inmediatamente percibido, los fenómenos momentáneos; es más decisivo el reflejo de lo que es que el de lo que aparece, la esencia del fenómeno que su exterioridad. La profundización comprensiva de la esencia es uno de los presupuestos indispensables para que surjan auténticas obras realistas.*¹¹

Aristarco destacava de Visconti la capacitat per presentar de manera exacte un dels problemes més complexos de la realitat italiana, l'emigració interior. Es busca un cinema de mostrar, capaç de desvetllar-nos davant determinades realitats. En el número següent serà Marie Dupois qui destacarà aquesta capacitat de director Karel Reisz, clarifica la realitat per tal que els ciutadans aconseguixin ser-ne més conscients. Ho ha fet a partir de tres pel·lícules

¹¹ ARISTARCO, Guido, "Rocco": del neorealismo al realismo crítico. *Nuestro Cine*, nº. 5, Noviembre 1961, p. 23.

que estan en l'inici del anomenat Free Cinema britànic, *Together*, *O Dreamland* i *Momma Don't Allow*.

Nuestro Cine, durant la seva dècada de vida, no es va mantenir immutable. El posicionament inicial de la revista es va anar modulant d'acord amb les persones que entraven i les que sortien, d'acord amb l'evolució del cinema internacional i de l'espanyol. Però mai va ser una revista de grup tancada, amb un discurs rígid. Això sí, era una publicació sorgida d'amants del cinema i d'amants de la contestació, que volien parlar d'un cinema que tenia problemes per fer-se, veure's i discutir-se, no només en aquest país. No obstant, *Nuestro Cine*, en cap moment va voler, o poder, ser una revista de combat, com ho seria durant una època *Cahiers du Cinema* o *Cinethique*. De la mateixa manera que el cinema vist en les sales d'aquest país tampoc ho va poder ser. Aquells que ho van voler, no podien mostrar-lo obertament. Un d'ells, potser el seu màxim representant, Llorenç Soler explica molt bé que estava passant en el cinema de combat internacional i com era rebut aquí: *Dentro de este marco social, político y cultural [el que inclou la Guerra del Vietnam, le lluites racials, els provos holandesos, Potere Operario i Lotta Continua, els moviments d'alliberament de la dona francesos...] se producía el cine de los Estados Generales, los films de combate que tenían en Apollon su paradigma. Florecían las experiencias de Philippe Garrel, Danielle Huillet y Jean-Marie Straub, Jean-Michel Carré, Chris Marker, Jacques Rivette o Marcel Hanoun en Europa y de Jonas Mekas y Markopoulos y todo el coro de los undergrounds americanos en el Nuevo Continente. A pesar de las barreras, ciertos –escasimos cineastas independientes españoles conocieron –conocimos- algunas de sus obras, como también las prácticas filmicas del grupo italiano Dziga Vertov¹², el cine de contrainformación del Newsreel norteamericano, las experiencias libérrimas de la Film-Maker's Cooperative en*

¹² El grup Dziga Vertov és francès, Godard en va formar part. No ho he pogut consultar amb l'autor, però deu ser una errata.

*Nueva York, del colectivo Cinélutte en Francia, etc., y me resisto a aceptar que jamás ninguno de nosotros conociera la revista Cinéthique en algún momento de su vida, o no asistiera en alguna ocasión al Festival de Pesaro. Creo que un subterráneo y misterioso cordón umbilical trasvasaba energía creadora a nuestros cineastas procedentes de todos los movimientos sociales, políticos, culturales, que emergían en el mundo en aquel momento histórico.*¹³

En el número dedicat al Festival de Venècia de 1967, José Monleón titula la crònica on recull tot el que allà s'havia pogut veure "Espejo de una época". El Lleó d'or va ser per *Belle de Jour* de Luis Buñuel i *La chinoise* de Godard va compartir el Premi Especial del Jurat amb *La Cina e vicina* de Marco Bellochio. *Nuestro Cine* va estar molt a prop de ser això, el mirall d'una època. Un mirall no sempre en la mateixa situació ni inclinació, però que pels lectors de la seva època va ser un instrument per gaudir del cinema i pensar críticament sobre la seva pròpia condició i la del seu món. Pels lectors d'avui, es també un accés als plantejaments crítics que es van formular per contribuir a la transformació d'unes societats que en els anys seixanta, tot i les distàncies existents, compartien anhels i repressions.

III

CAU (Construcción, arquitectura, urbanismo) va ser una publicació del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares. Un projecte de la junta que es va imposar en les primeres eleccions que hi va haver, encara durant el franquisme, l'any 1968. Jordi Sabartés fou escollit president. Diferents grups vinculats al PSUC, formats principalment per estudiants provinents de les promocions del 64, 65 i 66 que

¹³ ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim i SOLER DE LOS MARTIRES, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006, pp. 33-34.

havien participat en la lluita universitària, van treballar per aconseguir la possibilitat de celebrar les eleccions i guanyar-les. Gregorio López Raimudo en una intervenció davant de militants del PSUC el 1967, recollida amb el títol de *En el buen camino*, parlava dels intel·lectuals que aconseguien donar vida a grups democràtics de professionals, autònoms o en l'interior de Col·legis, que portaven endavant la tasca de mobilitzar més gent i la lluita per assolir llibertats democràtiques. Una d'aquestes lluites va portar a les eleccions del 68, al triomf de la junta de Sabartes i a tots els canvis que varen realitzar. El Col·legi es va transformar des dels nous departaments creats: Informació, Professional i Cultura. L'activitat va ser molt considerable, a més de l'aparició de *CAU*, hauríem de fixar-nos amb l'atenció que van dedicar a l'activitat professional, a la col·laboració amb altres col·legis i entitats, o a l'activitat cultural. Activisme, que com la revista, anava molt més enllà de les competències d'un col·legi professional i que es va manifestar principalment en conferències, seminaris, publicacions, projeccions cinematogràfiques...

La revista va aparèixer el març de 1970 i el seu darrer número porta data de desembre de 1982. La seva trajectòria va tenir episodis accidentats, conseqüències de la vida interna del Col·legi, les seves tensions, els canvis a la junta... Els successius canvis van repercutir directament en *CAU*. Una evidència de la importància de la publicació és que va ser un dels motius de disputa en els enfrontaments existents i que després de cada canvi de president i junta també hi va haver canvis transcendentals a *CAU*. Francesc Serrahima, subdirector de la publicació, el director era el mateix Sabartés, va presentar el projecte amb un anti-editorial en el número 0. Anomena així el seu text perquè s'ha escrit com a conseqüència del que ja s'ha fet i s'està fent, no de suposats desitjos. Construcció, arquitectura i urbanisme, perquè l'ordenació de la vida col·lectiva i social dins del marc urbà és la finalitat suprema del sector de la construcció, dels aparelladors i arquitectes tècnics. També, però, es manifesta oberta a

les arts plàstiques, al disseny i a tot tipus d'especulació cultural que serveixi directa o indirectament a les disciplines esmentades. La publicació sorgia amb la voluntat de promoure el pes del sector professional, d'oferir una crítica lliure de la construcció i de l'arquitectura, sempre a partir de les necessitats reals del ésser humà actual com a mesura de tota valoració. Serrahima finalitzava la seva exposició amb una declaració que, en complir-se, posa de manifest perquè *CAU* va ser una publicació que va sobrepassar de molt una revista de col·legi, una revista d'aparelladors, arquitectes tècnics, urbanites, dissenyadors... De la mateixa manera que *Nuestro Cine* o *Cinema Universitario* van anar més enllà de les revistes cinematogràfiques coetànies. Serrahima escriurà: *En una palabra, esta revista que nace de un esfuerzo de colegio profesional, no se encierra dentro de la problemática colegial, sino que hace suya la lucha por una sociedad y un paisaje humano más justo.*¹⁴

CAU va pendre forma a partir del treball d'un grup constituït pel mateix Serrahima on hi havia Enric Satué, Manolo Vázquez Montalbán, Jesús Marcós, Fabrizio Caivano i Laura Anzizu. La llista de col·laboradors és llarga, com els temes que es van arribar a tractar. Els números estaven formats per un dossier i un seguit de seccions que tenien els seus directors, hi ha variacions però aquesta podria ser una mostra del planter: Construcció José Miguel Abad, Tècnica de construcció Francesc Serrahima, Disseny Jaume Lores, Urbanisme Fabrizio Caivano, Comunicació Visual Enric Satué i Ferran Cartes, Cultura y subcultura Manuel Vazquez Montalbán, Cinema Román Gubern, Tècnics i professionals Jesús A. Marcos, i Fahrenheit Frederic Pagès. El llistat dels continguts tractats en aquesta publicació, i la manera de fer-ho, ens posa davant d'una publicació que va entendre la diversitat d'àmbits en els que calia exercir el pensament crític i com podien estar relacionats. Només atenent alguns dossiers: desde l'ecologia a l'organització social a la xina, des de la revolució científico-

¹⁴ SERRAHIMA, Francesc. Anti-editorial. *CAU*, nº.0, Marzo 1970.

tècnica a la música progressiva, des del turisme als cementiris, des del Nadal a l'emigració... *CAU* va dedicar força espai a qüestions estrictament relacionades amb la construcció, l'arquitectura, l'urbanisme, però també a tot allò que podia preocupar a un ciutadà que volia transformar la seva societat, el món en el que vivia.

Manuel Vázquez Montalbán, ànima de la revista, destaca que *CAU* va aparèixer en un moment en què Barcelona començava a comptar amb un significatiu associacionisme de resistència veïnal. Els professionals, els intel·lectuals, estan relacionats amb un moviment de base cada cop més combatiu: *Per primera vegada apareix una consciència social, de base, en relació als problemes de la ciutat. Per això hi havia tanta esperança que, quan arribés la democràcia, això donés pas a una ciutat programada i participada.*¹⁵

Josep M. Huertas i Marc Andreu en parlar del moviment urbà, de la reivindicació dels veïns inquiets a Barcelona des dels mitjans dels seixanta, destaquen tres companys en la lluita: col·legis professionals, periodistes, i polítics d'alguns partits d'esquerra. En l'àmbit informatiu apunten el paper de *CAU*, i especialment de tres números dedicats a Barcelona: *La Gran Barcelona* (nº 10 desembre 1971). Serrahimà, a començaments de 1971, demanà a Jordi Borja que prepari un número íntegrament dedicat a l'anàlisi de la realitat urbana de Barcelona. Buscaven descobrir la lògica dels projectes oficials per oposar-hi propostes alternatives. Un projecte molt ambiciós, on hi va participar molta gent i que va tenir repercussions a l'Ajuntament. Tots els que hi treballaven van ser exclosos. *La Barcelona de Porcioles* (nº 21 setembre-octubre 1973) on treballaven economistes (Eugeni Giral), advocats (Josep Maria Alibés), arquitectes (Salvador Tarragó) i periodistes (Rafael Pradas, Manuel J. Campo i Josep Maria Huertas). La resposta de Porcioles i els seus no es va fer esperar. El que feia poc més de mig any que havia deixat de ser alcalde va enunciar l'aparició d'un llibre blanc on es

¹⁵ MORENO, Eduard i VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Barcelona, cap a on vas?* Barcelona: Llibres de l'Índex, 1991, p. 46.

contestaria a totes les crítiques de corrupció i especulació que s'havien formulat a CAU, no va aparèixer. El tercer, *La lucha en los barrios* (n°. 34 novembre-desembre 1975) on s'examinava els principals conflictes urbans entre 1969 i 1975. Realitzat per Rafael Pradas, Josep Maria Alibés, Juli Esteban, Faustino Miguélez, Jordi Joan Santolaria, María José Pardo. Un numero molt vinculat al PSUC, la majoria dels seus autors pertanyien al partit.

La substitució de Sabartés al capdavant del Col·legi va comportar el final de la primera etapa de la revista, va durar fins al número 24 publicat l'abril de 1974. Sabartés va patir els atacs de sectors de dreta i el distanciament de gent que fins aquell moment havia estat propera, representada per Josep Miquel Abad qui seria el nou president i, posteriorment, candidat del PSUC a les primeres municipals el 79. Tot i la traumàtica substitució, el canvi d'equips, els conflictes personals, les lleialtats perdudes, segurament hauríem d'entendre que la transformació més substantiva de la revista es produiria amb la nova direcció de 1979. L'equip que donarà forma a la segona etapa de la revista estarà format per Rafael Prades, Joaquim Sempere, Albert Ferrer i Montserrat Alemany. Els temes tractats entraran en una línia d'intervenció política més directe. Mirant cap a la situació internacional (El Xile d'Allende, el Portugal de la Revolució d'abril, la Itàlia de les mobilitzacions entorn de la vivenda i l'urbanisme...), els fets de casa nostra (El moviment d'associacions de veïns, l'especulació immobiliària, el patrimoni artístic...) i la situació de la professió (Aparelladors assalariats, la formació professional, col·legis, sindicats...). A partir de gener de 1975, la revista va perdre les seccions (laboral, barris, cine, teatre, cultura i vida quotidiana, internacional...) i es va quedar en números monogràfics, ho van justificar per qüestions publicitàries i polítiques. Pel que fa a les polítiques, entenien que en aquell moment les possibilitats d'expressió lliure augmentaven en la premsa corrent. Sembla estrany aquest

posicionament quan les publicacions vinculades a actituds reivindicatives tenien molts problemes, fins i tot, per ser legalitzades.

La tercera etapa té a veure amb un canvi de direcció en el col·legi i un replantejament estratègic de la publicació. Josep Mas Sala, que havia participat en la fundació de Convergència Democràtica el 1974, va presidir el Col·legi a partir de 1979, moment final de moltes efervescències... La nova redacció faria una revista centrada en el col·lectiu professional, oferint elements de reflexió i crítica sobre l'arquitectura, la construcció i la ciutat. A més de deixar de banda la crítica de la cultura i la vida quotidiana, i la reflexió sobre la situació sociopolítica, la nova tecnicitat dominant va fer que fins i tot els temes a tractar tinguessin un nou enfocament que volia superar un suposat caràcter sociològic que es refusava. Maria Eugènia Ibáñez, periodista, que va participar en el número 21, *La Barcelona de Porcioles*, ens ofereix una reflexió molt adient. Entén que amb aquest número es va iniciar una guerra de guerrilles plantejada per la coalició "col·legi d'aparelladors-periodistes d'informació municipal". Un període de cinc anys iniciat amb el número de setembre-octubre de 1973. Cap al final de 1978 els responsables de CAU van comunicar que les primeres eleccions municipals democràtiques ja eren pròximes i que la missió del Col·legi d'Aparelladors es "normalitzaria", la revista es dedicaria als problemes professionals. La tercera etapa de la revista estaria marcada per uns continguts d'acord amb aquest propòsit: *A partir d'aquest comiat, CAU va iniciar la publicació de números tan atractius per a mí com aquells que portaven per títol Azulejos y dependencia tecnológica, El pandeo de acero, Control higrométrico, Génesis del cálculo de estructuras i La placa de cartón-yesó. Títols poc suggerents per continuar la batalla empresa...*¹⁶

¹⁶ *Mig segle del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes tècnics de Barcelona*, Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes tècnics de Barcelona, 1990, p. 298.

CAU des dels seus inicis va ser una revista que pels seus crítics era considerada massa culturalista i poc professional, desvinculada dels problemes del col·legi. A determinats sectors no va agradar un element intel·lectual actiu present en els fronts de lluita. Josep Mas Sala es força explícit en fer la seva valoració de la revista: *A mi em va semblar en un moment donat que la revista CAU queia en una publicació exclusivament política, però en el sentit més tècnic de la paraula. Jo sempre vaig ser conscient que la revista CAU era una eina política a les nostres mans, i que calia utilitzar-la com a tal, però crec que havia de semblar també una altra cosa. Gent com en Romà Gubern o en Vázquez Montalbán tenien tanta personalitat com a redactors que impregnaven la revista de la seva lluita política. D'aquesta manera, CAU acabava sent un òrgan del PSUC i s'escapava totalment dels objectius del Col·legi. En aquesta situació, era realment incòmode haver d'anar donant justificacions a l'assemblea de per què aquesta revista costava tants milions de pessetes. Va haver-hi un moment que ells anaven a totes i jo tenia la impressió que hauríem acabat cremant-ho tot, tot i que érem conscients que feia falta i que era una eina molt positiva de la resistència. En aquell moment la meva posició no va ser prou compromesa i reconec, amb el temps, que va ser una posició una mica conservadora. Després de la crisi, la revista va tornar a tenir una empena molt gran a l'època de l'Abad. Per mi, l'època de més esplendor de la revista va ser amb el mandat de l'Abad, quan es va saber situar en el seu lloc. Quan la va dirigir en Jaume Rosell va ser una revista molt útil, amb molt de prestigi entre els professionals del món de la construcció.*¹⁷

La gent que va fer possible *CAU* en força moments va anar a totes, com diu Mas. Hi va haver problemes, per exemple, amb l'Ajuntament, motivats especialment per *La Barcelona de Porcioles* i *La Gran Barcelona*, acomiadaments, malestar amb el grup d'aparelladors

¹⁷ Ibidem, p. 208.

municipals... Però, amb tot, van poder fer molta feina. Aquest és un element essencial per entendre la repercussió que va tenir *CAU*, va treballar amb prou llibertat, en un panorama de mitjans de comunicació on no hi havia gaire espai per aquest tipus de plantejaments... *CAU*, com d'una altra manera *Nuestro Cine*, va reflexar la contestació existent i amb la seva tasca contribuï a augmentar-la. Hauríem de pensar, més enllà de salvadors de pàtries, en la feina feta des d'aquests espais, dels que *Nuestro Cine* i *CAU* són una mostra, en uns anys on qualsevol tipus d'activitat de contestació de la realitat existent i proposta de noves possibilitats estava molt restringida.

IV

Hi va haver molta gent darrera d' iniciatives de resistència, reafirmació i intervenció durant els anys del franquisme. Pensant en la del PSUC i en atendre totes aquelles persones que es van preocupar de generar pensament i difondre'l, caldrà fixar-se en altres capçaleres i en editorials. És imprescindible treballar *Nous Horitzons* i l'editorial Ariel, s'han iniciat projectes que confiem donin fruits aviat. En tots aquest espais ens trobarem noms que van coincidint (Josep Fontana, Román Gubern, Manuel Sacristán, Joaquím Sempere...). Cal fer la història d'aquestes persones, però m' atreveixo a fer una proposta. No fer-ho seguint la línia de les històries dels intel·lectuals que es preocupa, essencialment, de la seva vida, miracles i conflictes. Entenc que la seva feina té sentit en la mesura que és l'expressió d'un substrat del que ells participen, que els nodreix. Ells col·laboren a fer-lo present. La feina dels anomenats intel·lectuals no té sentit si no podem saber de què es expressió i com repercuteix. La seva tasca adquireix tota la seva significació en el moment en que pot ser llegida, pensada i discutida.

