

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Puzzle de doblajes autonómicos. Joglars, suma y sigue. Rodaje en Euskadi. El conflicto de la sociedad de autores. El PSOE propone. Morir atormentada.

Autor/es:

Batlle, Joan; Font, Domènec; Company, Juan M.; Sala, Ramón

Citar como:

Batlle, J.; Font, D.; Company, JM.; Sala, R. (1978). Puzzle de doblajes autonómicos. Joglars, suma y sigue. Rodaje en Euskadi. El conflicto de la

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41555>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Puzzle

de doblajes autonómicos

Tal vez llegara tarde y en mal momento, pero el caso es que el estreno legal a trece años vista de su realización de *Los desesperados*, el film que diera a conocer en Europa occidental el nombre de Miklos Jancsó, pasó con mucha pena y poca gloria. El asunto en sí tiene poco de extraño, pero resulta tanto más indicativo en cuanto que se trataba del primer film presentado en versión subtitulada al catalán (como lo fuera al euskera para su distribución en el País Vasco) según un pulcro trabajo del novelista Victor Mora.

En buena ley no caben lamentaciones chauvinistas, pero no podemos menos de resaltar el hecho por su excepcionalidad. El primer film subtulado en catalán (y no "en español"), con una problemática por otro lado no tan lejana (la represión ejercida por el Imperio Austro-Húngaro sobre una pequeña comunidad campesina), no ha merecido crédito alguno por parte del espectador catalán que desde años viene reclamando justamente la normalización cultural y lingüística en el marco de una autonomía política. Independientemente del interés del film de Jancsó, considerable de otra parte, y del hecho que fuera exhibido en repetidas ocasiones por la Federación española de Cine clubs, lo cual puede restarle clientela en el estreno comercial, lo cierto es que la operación del subtulado no ha actuado como reclamo. Y EFEPE Films como empresa distribuidora y el "Círculo A" como exhibidores parecen haber quedado un tanto escaldados, tanto más a la vista de la soberana ignorancia que ha mostrado la Conselleria de Cultura de la Generalitat ucedera ante empeños de este tipo.

El tema va más allá del simple anecdótico. Desde un planteamiento diferente, tampoco un producto como *Vámonos Bárbara* de Cecilia Bartolomé (presentado como el primer film "feminista" del cine español) ha tenido repercusión alguna en su versión doblada al catalán y presentada en el mismo local cinerámico que un año antes había cobijado por espacio de once meses La ciutat creamada de Antoni Ribas. En este interregno se anunciaba que La verdad sobre el caso Savolta el último film de Antonio Drove actualmente en rodaje en Barcelona, tendría su equivalente versión catalana. Pero si tenemos en cuenta que la producción de este film arrastra problemas económicos y financieros de tal magnitud que han obligado a suspender por el momento el rodaje, cuesta poco pensar que al final va a ser sacrificada la versión catalana (la película no tiene sonido directo y los actores, muchos de ellos italianos y franceses, ruedan en su propia lengua) en aras a la repercusión económica referida tanto al abaratamiento de la producción (el doblaje cuesta aproximadamente medio millón de Ptas.), cuanto al examen de posibles beneficios, a la vista de las poco gratificantes experiencias anteriormente citadas.



Els desesperats de Miklos Jancsó.



Anemno's-en Barbara de Cecilia Bartolomé.

En cambio, hay que constar en esta nota la iniciativa de José Frade PC y Pedro Olea de doblar al catalán el film *Flor de Otoño*, historia de un abogado obrerista, anárquico y travestí de principios de siglo, según la obra teatral de José M.^a Rodríguez Méndez. El empeño, aunque más aplaudido que los anteriores (entre otras razones por la presencia de un valor cotizado en el mercado patrio: José Sacristán), no acaba de arrancar con buen pie.

He ahí una serie de puntos emblemáticos para una reflexión de orden política que arranque del pasado para reunir un estado de cuentas sobre el conflictivo presente y algunas de las instituciones, veneradas o envenenadas, que lo conforman. Ahí queda eso para próximos números.

joglars: suma y sigue

El caso Joglars sigue sin resolverse. En estas últimas semanas —concretamente desde que escribiéramos el editorial del primer número de LA MIRADA haciendo referencia a su condena tras juicio militar— han aumentado las manifestaciones nacionales e internacionales en torno al tema, piedra de toque de la libertad de expresión y, a su vez, serio aldabonazo para toda constitución democrática. En el Senado y el Parlamento se han sucedido interpelaciones públicas a los militares y al ministro de ese fantasma llamado "Departamento de Cultura de UCD", Pio Cabanillas, sin que unos y otros aclararan demasiadas cosas. En realidad, lo único que el pueblo ha recibido son evasivas, explicaciones dilatorias, simples palos de ciego. En este país, el tema de la unidad de jurisdicciones sigue siendo una tarea de conquistadores.

Algo se ha avanzado por lo menos. El Consejo Supremo de Justicia Militar ha admitido la denuncia criminal presentada por los abogados del grupo "Els Joglars" contra Coloma Gallegos ex-capitán general de la región militar bajo cuya batuta se dictó auto de procesamiento y sentencia contra cuatro de los componentes de "Els Joglars". A pesar de que el mismo Consejo no estimó procedente la denuncia interpuesta por los abogados en relación a supuestas irregularidades procesales en el Consejo de Guerra, ha terminado por aceptar la denuncia criminal contra el militar en situación de retiro.

En la actualidad, sin embargo, parece mucho más percutente la solidaridad internacional en torno a "Els Joglars", tal vez porque Albert Boadella en situación de huido trabaja constantemente estas relaciones desde París. Por un lado, preciso es constatar que una serie de personalidades francesas han solicitado del gobierno Giscard que cancele todo tipo de relaciones e intercambios culturales con España hasta en tanto no se decrete la nulidad del Consejo de Guerra del pasado mes de marzo y los dos actores del grupo —Albert Boadella y Ferran Rañé— actualmente en el exilio puedan regresar al país. Aunque es poco probable que el pedido cunda entre los sacerdotes de monsieur Giscard, la solicitud ha sido entregada a la Embajada Española en París por dos miembros del Comité de Solidaridad con "Els Joglars": Arianne Mouchkine y Costa Gavras. Acompañaban al documento un conjunto de firmas entre las que se destacan las de Jean Louis Barrault, Peter Brook, Jean Paul Sartre, Alain Krivine, Yves Montand, Roger Planchon, Jorge Semprun, Fernando Arrabal y Simone Signoret. El documento expresa indignación, lo que en estos casos, y por encima de la tenue eficacia que pueda tener, es de agradecer.

Paralelamente a todo ello se anuncia —se habrá celebrado ya cuando aparezca este número— una conferencia de prensa en el "International Press Center" de Bruselas con la proyección en video de "La Torna" y el Noticiari Catalá sobre "Els Joglars" retirado en su momento de las pantallas barcelonesas por indicación de Coloma Gallegos. En la misma Bélgica, el grupo "Kollectief Internationale Mieowe Scene" realizará una gira con el montaje teatral de "La Torna" (versión reducida) preparado y dirigido por Albert Boadella. Y como complemento de programa, unas explosivas declaraciones de Paloma Picasso (la de los "Cuentos

Inmorales" de Borowzcyck) en el sentido de bloquear toda devolución del cuadro paterno "Guernica" a España si previamente no se liberan a todos los miembros de "Els Joglars" y se regula sin cortapisas una normativa adecuada para la libertad de expresión. Así pues, en el extranjero se mueven.

La prensa española, y la catalana en particular, han dado gacetillas sobre esta solidaridad internacional y han informado, en plan reportaje con coloretos, del primer largometraje del valenciano Carlos Mira en el que participa Albert Boadella en plan santón milagrero (San Vicente Ferrer, el santo nacional valenciano). Realizado antes del procesamiento de "Els Joglars", **El Santo Inquisidor** ha caído en plan oportuno para Mira (se recuerdan, con un evidente desencanto, sus cortos "Biotopo" y "Viure sense Viure") y la productora Ascle Films. De momento tienen el largo seleccionado para el Festival de Cannes y a punto de estreno en tierras hispánicas adornado con el valor de cambio en el exilio, Albert Boadella, y los nombres de Angela Molina, Ovidi Montllor, Carmen Platero, Quico Carbonell y otros. Hete aquí como, sin comerlo ni beberlo, un anecdotario del siglo XIV con sus moros, judíos y cristianos, va a tener a militares de la segunda mitad del XX como convidados de piedra.

rodaje en euskadi

En casi su totalidad la infraestructura que garantizaba la industria de películas se ha concentrado durante los últimos cuarenta años en Madrid. Las dificultades para levantar una industria con rasgos propios en las distintas nacionalidades del Estado Español son, a la par que dificultosas, considerables en la actualidad.

Recientemente, en Euzkadi parecen detectarse movimientos favorables a la edificación de un cine autóctono. Sin embargo, los proyectos que allí surgen no están a salvo de contradicciones. Citemos un caso sintomático. Una productora euzkera —"Emergencia"— de tintes abertzales parece querer introducirse en el Aparato cinematográfico español aceptando las reglas habituales de la competencia comercial. En su primer proyecto —actualmente en punto muerto, pese a su anuncio en prensa— cuenta con la dirección de tres cineastas de origen vasco: Pedro Olea, Antonio Eceiza e Iñaki Núñez. La película constaría de tres sketches rodados en Euzkadi sobre la represión franquista, centrados respectivamente en 1938 tras la ocupación de Bilbao, en la postguerra y en los años sesenta.

Sin embargo, parece ser que el idioma utilizado para el rodaje sería el castellano (con posibilidad de una doble versión, por el momento sin garantías) y los actores invitados no pertenecen precisamente a la cantera abertzale (Carmen Maura, Veronica Forqué...). Por el momento el tema se queda en simple noticia gacetillera. Habrá que conocer exactamente los detalles y objetivos del proyecto para despejar esta serie de incógnitas.

el conflicto de la sociedad de autores

En el momento de redactar estas líneas parece que se encuentra en vías de solución el conflicto planteado en la Sociedad General de Autores de España. El problema, que perdura desde hace siete años, se ha constituido como un toma y daca entre la SGAE y la rama de exhibición cinematográfica.

En líneas generales e historiendo un poco, el asunto es el siguiente: la SGAE percibe de los exhibidores un 1,55 % del taquillaje bruto en concepto de derechos de autor. Pero como resulta que la falta de control de taquilla es moneda corriente en estos pagos, dicho taquillaje se hace bajo los criterios de maricastaña. Existen "cosas" tan sorprendentes como que este 1,55 % se calcule a partir de un porcentaje fijo de taquilla. Es decir, da lo mismo que en una sesión de una película determinada haya veinte espectadores o esté la sala a rebosar. Se cobra SIEMPRE a aforo lleno y por sesión. Con lo cual, parece colegirse que los autores consiguen hacer su agosto.

Pero las cosas no son ni están tan claras. Por de pronto, la SGAE desglosa el 1,55 % de la siguiente manera: por la gestión realizada (?) la sociedad como tal se embolsa un 28,5 % en el caso de que se trate de películas españolas, y el 1,09 % en las extranjeras. El resto se reparte entre el director, el guionista y el músico, a razón de un 25 %, un 50 % y un 25 %, respectivamente. Esto ocurre teóricamente en los films españoles, porque en los extranjeros la liquidez resultante debería engrosar los fondos de distribución. Como era de esperar, los exhibidores pretenden no pagar los derechos correspondientes a las películas extranjeras, alegando que tales derechos ya se pagan al distribuidor, que es quien ha comprado el film y al cual se le han traspasado todos los derechos inherentes al mismo, incluida lógicamente, y más bajo auspicios comerciales, la supuesta autoría.

Hete aquí que la SGAE, con una pataleta ciertamente interesada, rechazó esta discriminación entre films españoles y extranjeros, aduciendo que la sociedad española y ellos no veían ningún tipo de diferencia y por tanto se creían en el deber de exigir el pago de ambos. Exhibición, ni corta ni perezosa, se lió la manta a la cabeza y decidió no pagar al susodicho canon, mientras que la SGAE tampoco quería cobrar los derechos por las películas españolas entre tanto no se satisficieran sus exigencias globales.

De tal guisa, la SGAE adeuda aproximadamente a director, guionistas y músicos la barbaridad de 550 millones de pesetas (de los cuales corresponden a Barcelona alrededor de 175). Por si ello no fuera suficiente y a lo largo de estos tempestuosos siete años, la SGAE ha ganado veintisiete pleitos contra la exhibición, pero, curiosamente, ninguna de las sentencias ha llegado a hacerse efectiva. Desde luego, cabe preguntarse, cómo Juan Marsé: tot això és molt misteriós. Y en Fotogramas, Marcos Ordoñez se interrogaba muy certamente: ¿Por qué razón la SGAE ha puesto pleitos a la exhibición por cantidades no superiores a 350.000 ptas., cuando de "facto" aquélla debe 550 millones? ¿Acaso

interesa que dichos pleitos, dada su cuantía real, no lleguen a las puertas del Supremo? ¿Y si la SGAE ha ganado todos estos pleitos, encontrándose con veintisiete sentencias favorables, por qué regla de tres sigue sin pagar lo estipulado?

El conflicto recrudescido en la actualidad cuando cineastas como Ribas, Aranda, Saura, Camino u Olea, guionistas del calibre de Azcona, Miguel Sanz, o Carmen Martín Gaité y músicos como Bernaola o Santisteban, deciden tomar activamente cartas en el tinglado, tiene una resolución —por llamarla de alguna manera— más surreal que toda la trayectoria mantenida hasta este momento.

Cuando los exhibidores, por boca de su presidente señor Tarazón, han declarado su predisposición a pagar estos atrasos, previo diálogo con la SGAE, el Ministerio del Interior entra a capa y espada en el contencioso (¿y qué pinta el Ministerio del Interior en un asunto mercantil?), indicando que si la deuda (550 millones) no se abona en el plazo de dos semanas, ordenará a los respectivos gobernadores civiles de cada provincia que incauten los taquillajes de los cines. ¿Cuál es la respuesta de exhibición ante semejante arbitrariedad? Poner el tema en manos de abogados para su componenda judicial y de paso presentar ya el oportuno recurso de alzada. Para no acabar aquí el director general de la SGAE, Emilio Martínez, se descuelga anunciando que "si las empresas no abonan la deuda en el plazo citado, no nos quedará otra alternativa que tirar por la calle del medio". La solución de todo este meollo, como se dice corrientemente, en la próxima mirada.

J. B.



LIBRERIA R.SERIÑA

Aribau, 114 - Barcelona - 11

PRIMERA LIBRERIA EN ESPAÑA
ESPECIALIZADA EN CINEMA

R. SERIÑA

LES OFRECE LAS ULTIMAS NOVEDADES
EN TEMAS CINEMATOGRAFICOS

ARCHIVO CINEMATOGRAFICO
PARA TODO AFICIONADO Y PROFESIONAL
DEL SEPTIMO ARTE



el p.s.o.e. propone...

Hace pocos días nos llegaba, vía agencia, la alternativa del PSOE en política cinematográfica. En una rueda de prensa convocada por una serie de profesionales directa o indirectamente vinculados a este partido; Miguel Angel Rivas, Jaime Fernández Cid, Vicente Aranda (independiente), Pilar Miró (del PSP), José López Moreno, Francisco Melero, Miguel Rubio, Juan Miguel Lamet y el miembro de la ejecutiva federal del PSOE, Rafael Ballesteros; se lanzaron una serie de medidas correctoras que, a juicio de los citados, configuraban la alternativa de los socialistas a la gravísima crisis que aqueja la industria cinematográfica española.

En los prolegómenos de su propuesta, una serie de consideraciones críticas: el Decreto-ley de diciembre pasado, por el que se pretende regular toda la actividad cinematográfica hasta en tanto no se promulgue la nueva Ley de Cine, no sirve para otra cosa que para indicar con claridad la inexistencia de una política sobre cine por parte del Ministerio de Cultura de D. Pío. A guisa de ejemplo, los profesionales citados señalaban que la Administración "suarecista" no ha cumplido todavía un requisito fundamental establecido en este Decreto-Ley, como es el implantar el control automático de taquilla en el plazo de cuatro meses (en abril pasado, por tanto). Y no lo ha hecho debido a las presiones ejercidas sobre la UCD —y aceptadas por el partido gubernamental— del capital exhibidor, indudablemente el más reacio a la implantación mecanizada ya que en la actualidad se lleva aproximadamente el 75 % de los beneficios brutos de las localidades (12.000 millones de los 18.000 anuales que comporta la producción). La posible pérdida de un 35 %, que los profesionales del PSOE califican como fraude, con el control automático, lleva al capital exhibidor a practicar toda suerte de chantajes y añagazas. Entre ellos, no ceder los locales para las municipales, en el caso de que la UCD cumpla con lo pactado y decretado.

De otra parte, está la liberalización importadora de películas extranjeras, bloqueando la producción nacional (paradójicamente, en momento alcístico) con los consiguientes problemas de colapso y paro en un sector en el que el 85 % del censo de técnicos está actualmente mano sobre mano.

Tras el breve análisis de la situación actual, una serie de propuestas. Por de pronto, la creación de un "Centro Federal Autónomo de la Cinematografía" en el que quedaría separado el sector de la producción del de la comercialización. Los problemas financieros serían resueltos mediante la creación de un "Banco cinematográfico" controlado por el centro federal. Finalmente, se proponía una serie de medidas encaminadas a que todas las centrales sindicales establecieran el censo real de los trabajadores del sector, y proceder a la elección del consejo rector del citado centro, que tendría también una representación de la patronal y del público.

De momento, el PSOE ha lanzado su propuesta. No parece casual que haya sido explícitamente el primero, si conectamos esta noticia con la preparación entre bastidores de un programa político de gobierno por parte del Partido Socialista Obrero español. Veremos en que queda todo eso.

D.F.

fertur de revistam nostram

Parece que con el epígrafe **Revistam habemus** "Nuevo Forogramas" acaba de inaugurar en su número 1.544 una nueva sección fija de noticias sobre otras revistas de la competencia. Lo decimos —sin ánimo didascálico— porque bajo un titular en singular se unen "por partida doble" dos revistas que nada tienen que ver entre sí: "Cinema 2002" y **LA MIRADA**. De no ser así, seguramente se trata de paliar la aparición de una revista nueva con la referencia a otra ya existente, de cuyo tema y contenido no parece necesario hablar, ya que no hay más que dirigirse al kiosko a pedir el del mes siguiente, sobre todo dirigiéndose de una revista que cuenta ya tres años de existencia.

Pero si ya la unión en una misma gacetilla de dos revistas tan dispares resulta falaz, no lo es menos lo que en concreto se dice de **LA MIRADA**, para que el lector sepa a qué atenerse. Mucha retórica han aprendido últimamente los gacetilleros cuando logran concentrar en tan poco espacio tal cúmulo de falsas pistas, como no sea que la retórica se la haya aprendido con un afán de supervivencia que tiene que ver bastante con la lucha por la vida, pero en el terreno donde más le duele: el de una identidad que en nada afecta la comida. ¿Qué le parecería a "N. Fotogramas" si, cambiados los papeles, y bajo el epígrafe **Nostálgicas atragantamur**, calificáramos a su revista de nostálgico-borde-chismoso-hortera. Sin duda acertaríamos en gran parte, pero estaríamos ocultando otra muy importante, como es que, en cine, el chisme, el detalle hortera, la nostalgia de las estrellas y los estrellitos, y un cierto aire de decadencia son necesarios hasta para los más furibundos "martahernándece y epigonos de Metz".

Sólo que da la casualidad que ni todos los que en **LA MIRADA** escriben son "estructuraloide-cinematocriptico-materialístico-discurseante-contextualizados", ni es ese el aire de la revista. Ni aunque lo fuera, el tono peyorativo, perfectamente orientado a un público que puede asumir y asume esa peyoración, tendría "N. Fotogramas" derecho a calificar de tal a una revista— ni siquiera escudándose en el tono frivólón y descocado que se da como aura. Y no solamente porque "Fotogramas" no elimina del todo los aspectos teóricos en los que hasta el más frívolo enfoque — que nunca lo es del todo— resulta contaminado de contextos, connotaciones, significantes y demás mandangas. Sino, sobre todo, por lo que supone de desprecio hacia su mismo público, al que otorga solamente capacitado para leer chismes y noticias telegráficas, al parecer.

No obstante todo lo cual, hay que agradecer a "Fotogramas" que haya hecho mención de **LA MIRADA** en una época en que la mayor sabiduría del gacetillero no consiste en la retórica de que antes hablábamos, sino en el más puro y nitido silencio, obstrucción ideal, aunque paradójica, de los canales de los media. Aunque falseada por la gacetilla, los lectores de "N. Fotogramas" habrán visto al menos la portada, los nombres de algunos de los colaboradores, y hasta tal vez habrán conseguido excitar su perversión para ir a comprobar que clase de ogros son esos materialisto-metzianos-contextuales-bla-bla-blá. Thanks very much y hasta ¡chapeau!

A.C.

morir atormentada

Cuando aparezcan estas líneas, un film largamente perseguido durante la noche franquista habrá podido ser exhibido en nuestros lares. Nos referimos a *Mourir à Madrid*, película realizada en 1962 por el francés *Frédéric Rossif* perteneciente al extenso sintagma de títulos que recogen aspectos de la guerra civil española.

Un análisis pormenorizado de este producto mítico figurará en nuestro próximo número dentro de un dossier sobre "Cine e Historia". En esta primera entrega nos interesa solamente resaltar algunos aspectos realmente conflictivos que rodearon el film con ocasión de su estreno europeo. Precisamente porque, a nuestro juicio, existen pocos proyectos culturales tan denostados como el que emprendió *Rossif* por encargo de la productora *Nicole Stéphané*, y, al mismo tiempo, que puedan exhibir un curriculum tan repleto de chantajes, presiones y otras cuitas.

Tras la firma de los primeros acuerdos hispano-norteamericanos y la puesta en funcionamiento de un plan de estabilización económica (1959) que intentara regularizar una situación económica realmente caótica, al tiempo que diera paso a una supuesta "liberalización" tecnocrática, el gobierno de Franco debía eliminar, en la medida de lo posible, todo vestigio del pasado fascista. En esa operación, no podía permitirse, por ejemplo, que se asociara el nombre del "gerifalte liberador", caudillo de todos los españoles, con la caterva del nazismo. Era un desprestigio evidente para un estado que deseaba iniciar un ajuste de cuentas con aquellos a los cuales debía su propia existencia.



Los que murieron en Madrid durante la guerra debían ser olvidados. Que mejor para materializar dicho olvido que intentar impedir el libre rodaje de una película que recordaba su muerte histórica. Desde esta óptica que rememoraba su muerte histórica. Desde esta óptica que causa extrañeza el que el ministro de Asuntos Exteriores español de la época, *Fernando María de Castiella*, montara toda una extensa red de interferencias y gestiones, encaminadas a la detención de la producción. Al no lograrlo, tras marear al ministro gaullista *Maurice Couve de Murville*, emprendería la táctica del comerciante que necesita comprar una mercancía a cualquier precio, a sabiendas de que si no lo hace su tienda puede sufrir algún que otro descalabro. Cuenta *Nicole Stéphané* que Franco llegó a ofrecer cincuenta millones de pesetas por el negativo de la película. Una película cuyo

presupuesto global no llegaba a los diez millones. Para iniciar una época de austeridad económica, el gobierno español se descolgaba con un despilfarro ciertamente notorio.

Pese a estas intromisiones sumamente descaradas, *Castiella* y sus acólitos siguieron adelante. El paso posterior era exigir que la censura estatal francesa mostrara sus fauces. Para ello presionarían al gobierno galo de que podara la película lo suficiente como para enmascarar así el colaboracionismo fascista de los militares españoles. Veinticinco cortes más o menos, que dejarían el producto irreconocible y reducido casi a la mitad de su duración real. Menos mal, y sin que sirva de precedente, que semejantes barbaridades no fueron aceptadas por el gobierno galo aunque al final *Mourir à Madrid* sufriera seis cortes, entre ellos, la entrevista *Franco-Hitler* de *Hendaya* y el telegrama que el cabecilla del nazismo envió a Franco anunciándole la próxima llegada de la Legión Cóndor.

Pero el rosario de dificultades no termina aquí. Todo el mundo está más o menos al corriente de la polémica y el tira y afloja subsiguiente de la televisión en color. El asunto recubre un mar de millones e intereses contrapuestos que, como se ha demostrado oportunamente, pueden cebarse en el empleo sistemático de prácticas coercitivas. La película de *Rossif* es un claro ejemplo de lo que hablamos. El gobierno anterior al famoso 15-J vetó el pase de la película en la televisión francesa con el chantaje de que si se autorizaba, España podría no adquirir el sistema francés de televisión en color (SECAM). No importaba ni importó nunca el valor específico de dicho sistema o el alemán (PAL); de lo que se trataba era de agarrarse a un asidero que permitiera "negociar" con alguna fuerza una postura de verdadero gangsterismo. Si tuvo que esperar dieciséis años el telespectador francés para ver *Mourir à Madrid*, nosotros nos preguntamos cuántos tardará el español. Hay que tener presente que la cinta se estrena en España acogida a la cadena restrictiva del arte y ensayo con lo que su audiencia natural se ve sensiblemente disminuida.

Con todo, las vicisitudes de *Mourir à Madrid* no acabarían aquí. Como se recordará la película se conforma a partir del material filmado por los documentalistas que acompañaban a las Brigadas Internacionales. Pues bien, en el pase efectuado en el Festival de Moscú, se recortó toda referencia a brigadistas que no fueran los soviéticos; cuando se sabe con certeza de la presencia de gente como *Brandt*, *Nenni*, *Togliatti*, *Longo*, *Malraux*, etc., amén de un potencial de antifascistas anónimos incluso superior en número a la contribución soviética. Detalle que no podían aceptar los rusos para quienes las Brigadas terminaron siendo sólo soviéticas.

Los avatares cuando son provocados por una exhibición en el país afectado, pueden tener alguna razón de ser, pero *Mourir à Madrid* es una película que ha sufrido vejámenes y censuras en estados tan dispares como Francia y la URSS. Para darle un contenido político a estas triquiñuelas y por encima de idiomas diferentes, no podemos dejar de referirnos a esta maniatada libertad de expresión, tan íntimamente ligada a los devaneos de la democracia burguesa o a las nuevas castas burguesas de la sociedad soviética. Y es que como muy bien dice *Straub*, la burguesía tiene un lenguaje artificial para su comunicación represora: el esperanto.

roman karmen, un testimonio

En pasado 28 de abril fallecía en Moscú Roman Karmen, cineasta que tiene para nosotros una especial importancia ya que fue, junto a otros realizadores y operadores cinematográficos como Joris Ivens, Ivor Montagu, Paul Strand o escritores como Hemingway o Malraux, etc., uno de los elementos más decisivos en la organización de lo que podríamos llamar la "solidaridad cinematográfica internacional" en apoyo del pueblo republicano español y contra la agresión fascista.

En agosto de 1936, junto a otro operador de noticiarios, ya se encontraba en España impresionando las primeras imágenes de la guerra civil española, imágenes que después serán integradas en multitud de films relacionados con el conflicto español. Uno de ellos, "Ispanija", film de montaje realizado por Esther Shub sobre el material recogido por Karmen y Makaseiev en España, pasará a integrar la lista de los escasos títulos interesantes que la guerra civil inspiró. El propio Karmen que no pudo participar en la realización de "Ispanija" (únicamente llegó a colaborar en una inicial selección de material) por tener que trasladarse a China en donde con su cámara sería testigo de la agresión del Japón fascista, realizará en 1967, a partir de material fundamentalmente rodado por él y Makaseiev en 1936 y material recogido durante su visita turística ese mismo año, el film "Granada, Granada, Granada mía", documental que revive la guerra española y su significación como banco de pruebas nazi de la segunda guerra mundial a través de testimonios directos de algunos componentes de las Brigadas Internacionales, todo ello encabalgado con las imágenes de una España (a punto de cumplir su veinte aniversario bajo la dictadura franquista) para la que Karmen no quiere aceptar el calificativo de vencida.

Roman Karmen nació en Odessa el 16 de noviembre de 1906. Su padre, escritor autodidacta y militante de la Armada Roja, morirá durante la guerra civil rusa después de sufrir tortura. A partir de 1923 trabaja como reportero para el periódico "Ogonek" y otras publicaciones de Moscú. De 1928 a 1932 realiza los estudios de operador en el Instituto Estatal de Cinematografía y comienza a trabajar en el sector del cine documental. Su primer film propiamente dicho (aunque ya había realizado pequeños cortos integrados en los noticiarios oficiales) será en colaboración con Edouard Tissé y Gomorov (ambos operadores en los films de Eisenstein) y recogerá la travesía del desierto de Kara-Koum por una columna de automóviles. En 1936 rueda gran cantidad de material en España parte del cual nutrirá más de 20 noticiarios dedicados a la guerra civil española ("Los hechos de España, 1936-37"). En 1938 participa en la realización de un film dedicado a la lucha del pueblo chino por su independencia nacional. En este país recorrerá más de 25.000 kilómetros acompañando a la columna de Mao Tsé-tung y desde allí enviará multitud de reportajes que serán incluidos en noticiarios soviéticos. Cuatro años más tarde, en 1942, compondrá el film "En China" en el que por primera vez Roman Karmen se encargará de la fotografía, el guión y la realización. Durante la segunda guerra mundial desarrollará una amplia actividad cinematográfica en colaboración con otros cineastas soviéticos con los que recorrerá casi todos los frentes de lucha contra los nazis. Responsable de un equipo de rodaje,

Karmen hará reportajes en el asedio de Leningrado (que después incorporará a "Granada..."), la batalla de Estalingrado, la toma de Reichstag y la firma de la capitulación alemana. El juicio de Nuremberg dará lugar, en 1946, al film "El juicio de los pueblos" en el que se utiliza por primera vez los noticiarios nazis contra los propios nazis. En los años siguientes Karmen será testigo privilegiado de la liberación de Vietnam frente al colonialismo francés, ("Vietnam"), de la revolución cubana ("La isla ardiente..."), de la efervescencia latinoamericana ("Continente en llamas")...

Ganador del premio Lenin en 1960 por su película sobre los pozos petrolíferos del Caspio, galardonado como "Héroe del trabajo socialista" y "Artista del pueblo de la URSS", Roman Karmen había llegado a convertirse en un personaje mítico en los medios cinematográficos rusos.



De izquierda a derecha: Roman Karmen, Ernest Hemingway y Joris Ivens durante el rodaje de Tierra de España.

- 1933: "Moscú-KaraKoum-Moscú" en colaboración con Edouard Tissé y Gomorov
- 1936-37: "K sobjtijan v Ispanii" (Los hechos de España) (fotografía)
- 1938: "Kitaj v bor'be" (China en lucha) (fotografía)
- 1939: "Ispanija" con realización de Esther Shub y fotografía de Karmen y otros).
- 1942: "V. Kitae" (En China) (realización, guión y fotografía)
- 1942: "Razgrom nemeckich vojsk pod Moskvovj" (La derrota del ejército alemán por Moscú) (fotografía)
- 1942: "Leningrad v bor'be" (Leningrado en lucha) (fotografía)
- 1945: "Berlin" (fotografía)
- (1946): "Sud Nadorov" (La justicia de los pueblos) (realización, guión y fotografía)
- 1953: "Povest' o neftjanikach Kaspija" (Crónica de los trabajadores de los pozos petrolíferos del Caspio) (realización, guión y fotografía)
- 1954: "Vietnam"
- 1958: "Siroka strana moja" (Mi gran país)
- 1959: "Utro Indii" (El amanecer de la India)
- 1961: "Pylajuscij ostrov" (La isla ardiente)
- 1965: "Velikaja Otecestvennaja" (La gran guerra patriótica)
- 1967: "Grenada, Grenada, Grenada moja" (Granada, Granada, Granada mía)
- 1969: "Camarada Berlin"
- 1971-73: "Continente en llamas"
- 1974: "Camaradas"

Ramón SALA

el cadáver del tiempo

(EL COLLAGE COMO TRANSMISION NARRATIVA/ IDEOLOGICA)

Francesc Llinás/Javier Maqua
Introducción de Julio Pérez Perucha
Ed. Fernando Torres, Valencia-1976
Colección Textos Cinematográficos

1. Dos son los objetivos y/o propuestas de trabajo que Llinás y Maqua plantean en su libro: una lectura de textos no por divulgados entre nosotros menos superficialmente conocidos (Metz y su Gran sintagmática del film narrativo sobre todo) y una utilización operativa de los mismos en orden a la descripción de un mecanismo significativo concreto: el collage en el cine de géneros. Todo ello aplicado —con detalle— a un film-tipo: Duelo en el Atlántico (The enemy below, 1957-Dick Powell) del que se analiza, muy ejemplarmente, un collage que sirve del modelo reducido del film en su totalidad. Dos, también, son las conclusiones que sacamos de la lectura del libro:



Kuhle Wampe ("Vientres helados" o a quién pertenece el mundo), de Slatan Dudow y Bertold Brecht.

A) Que si bien es útil la lectura de los textos anteriormente mencionados (en especial la aclaración de la resbaladiza terminología hjelmsleviana de la forma la sustancia de la expresión y el contenido), se echa de menos una lectura crítica de los mismos a la luz de las aportaciones teóricas de otros autores (Garroni, Rossi-Landi, Cegarra...) Lectura crítica que tampoco constituye el objetivo primordial de la obra cuyo material bibliográfico certifica (por un sistema de ausencias y presencias) la fecha de su redacción hacia 1973-74.

B) Que los objetivos del análisis emprendido por Maqua/Llinás van mucho más allá de lo que podía esperarse del instrumento empleado (estructuras lingüístico-antropológicas y semiológicas) cuya fetichización y uso atrabiliario por parte de amplios sectores de la crítica ha desviado precisamente de su carácter instrumental en provecho de una concepción aséptica y tecnocrática, fuera de la historia y de la ideología. Los autores recuerdan, a cada momento de su texto, que "las pertinencias lingüísticas y las pertinencias ideológicas se presentan perfectamente entrelazadas" (pg. 86), remitiéndose así a su práctica anterior en el colectivo Marta Hernández cuando intentaban "...buscar las distintas articulaciones entre la estructura significativa y la estructura ideológica para poder clasificar, después, estas articulaciones en una tipología fácilmente inteligible." (Comunicación XXI, n.º 16).

2. Una lectura apresurada del texto podría deducir que el mecanismo analizado sólo tiene su campo de acción en films de abierta práctica idealista, siendo así que el collage se ha revelado especialmente útil en films militantes (los autores citan películas de Santiago Alvarez y del colectivo Dziga Vertov) o de carácter progresista (como el de La vida alrededor que se describe en el libro). En ese sentido el texto de Llinás/Maqua está exento de cualquier maniqueísmo o simplificación. Cabría añadir que, si existen ejemplos de collages progresistas dentro del cine norteamericano (el muy notable que describe sintéticamente el doloroso itinerario de la familia Joad en Las uvas de la ira, pongo por caso), también puede darse el caso de un collage rigurosamente materialista/dialéctico: el que desmonta toda la manipulación capitalista de la mercancía-niño en Vientres helados (Khule Wampe, 1932-Slatan Dudow/Bertolt Brecht).

3. Los autores, al final del libro, llegan a la conclusión de que "el collage-como todo sintagma— es una entidad de lenguaje que se estructura al servicio de una ideología" y que el papel de una crítica sedicentemente "progresista" sería el de establecer los isomorfismos entre las estructuras ideológicas y las estructuras comunicativas. La inserción de este libro en la coyuntura actual no puede por menos que resultar oportuna. A una progresiva y acelerada agudización de la lucha de clases en el seno del Estado español, se corresponde una igualmente notable radicalización de las prácticas críticas insertadas —sin remisión ni subterfugio alguno— en el campo de la lucha ideológica. En un combate contra la desmovilización a todos los niveles, textos como el de Llinás/Maqua intentan agitar las heladas aguas de la colonización significativa que practica el cine de Hollywood bajo todas sus máscaras, adoptando —como dice Pérez Perucha en una introducción de obligada lectura— "como eje programático las necesidades del espectador (de clase) y del asalariado que, con su fuerza de trabajo, hace posible el film."

Juan M. COMPANY

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA MIRADA (textos sobre Cine), de acuerdo con sus tarifas:

- | | |
|--|-------------|
| <input type="checkbox"/> Por UN SEMESTRE (6 números) | 850 ptas. |
| <input type="checkbox"/> Por UN AÑO (11 números) | 1.500 ptas. |
| <input type="checkbox"/> Suscripción de APOYO | 2.000 ptas. |

- talón adjunto
 cheque cruzado
 giro postal n.º _____

NOMBRE

APELLIDOS

DOMICILIO

POBLACION

Fecha:

Firma:

excepción para IÑAKI

La libertad de expresión vuelve a ser caballo de batalla en este país. Día a día se van perfilando los caracteres de una reivindicación fundamental a la cual no podemos renunciar, incluso a riesgo de convertirnos en machacones lamentosos. Pero no somos nosotros quienes zancadilleamos, ordenamos secuestros o abrimos juicios. El dogal de la censura y la arbitrariedad sigue campando por sus fueros en un país apenas salido de la ley del pistolón.

Según noticias llegadas a esta redacción en el momento de cerrar el número, el realizador Iñaki Núñez (del cual hablamos en otras páginas de esta misma sección como impulsor de una productora abertzale) y todos los componentes del mediometraje **Estado de excepción** han sido procesados por el Juzgado n.º 17 de Madrid, a petición del Ministerio Fiscal. Asimismo se ha ordenado el secuestro de todas las copias del film, ampliamente exhibido en Euskadi y el resto del país en sesiones fundamentalmente populares, ante los indicios de que con él puede haberse producido delito. Según el Ministerio Fiscal, **Estado de excepción**, película que recoge la lucha del pueblo vasco durante los cuarenta años de dictadura franquista, presenta injurias

contra el Cuerpo General de Policía (en el sentido de relacionar el Cuerpo con las torturas a detenidos, cosa que el film no afirma en ningún momento) y un supuesto delito de apología del terrorismo. Para este último caso, la acusación se basa en el contenido de una carta que el protagonista del film entrega a su madre, carta que Iñaki extrae de un poema de Bertold Brecht. Manera, como puede apreciarse, un tanto lacónica de colocar al dramaturgo alemán el sambenito de terrorista.

Iñaki Núñez ha prestado declaración en el Juzgado, refutando todas las acusaciones. El tema está para juicio en el momento de redactar estas líneas. En todo caso, y a la luz de las noticias difundidas, parece evidente que en este país seguimos bailando en la cuerda floja. Los delitos tipificados en el Código Penal son una de tantas herencias del pasado-presente franquista y ya va siendo hora de que aclaremos — en la calle, desde la prensa, en el Parlamento — qué lugar corresponde a los residuos históricos. De no ser así, la exigencia de libertad de expresión va a convertirse en letanía nacional.