



NOTES SUR
L'ÉMIGRATION—
ESPAGNE 1960
APUNTS PER A
UNA PEL·LÍCULA
INVISIBLE

004

NOTES SUR
L'ÉMIGRATION—
ESPAGNE 1960
APUNTES PARA
UNA PELÍCULA
INVISIBLE

060

NOTES SUR
L'ÉMIGRATION—
ESPAGNE 1960
APUNTS PER A
UNA PEL·LÍCULA
INVISIBLE
LUIS E. PARÉS

A Daria.

«No creo en un realismo estricto, sino en un realismo subjetivo.
Al rodar un documental, detrás está el director y su punto
de vista particular.»

Jacinto Esteva

«Amo molto il cinema fatto qualsiasi forma, ma il modello di
cinema que preferischo è il documentario, il documentario breve.»
(M'agrada molt el cinema de qualsevol tipus, però el model de
cinema que prefereixo és el documental, el documental breu.)

Paolo Brunatto

Amb motiu d'una projecció per a la premsa i els amics de *Lejos de los árboles* el 1970, la majoria de revistes cinematogràfiques i de crítics en premsa diària es van volcar amb la pel·lícula, que va aixecar molts elogis i alguna animositat entre la premsa més partidària del règim. Aquests elogis no es van repetir el 1972, quan la pel·lícula va aconseguir estrenar-se finalment, en una versió vint-i-cinc minuts més curta per la censura. Molts crítics, com Jos Oliver o Enric Ripoll Freixes, van comparar la pel·lícula amb *Las Hurdes* de Buñuel, fins el punt que relacionar *Lejos de los árboles* amb *Las Hurdes* es va convertir en una espècie de lloc comú. Però la comparació entre les dos pel·lícules no era vana, ja que ambdues bevien de la mateixa idea, crua, tràgica i sàdica de l'Espanya negra, intentant il·lustrar amb imatges un arquetip molt real, del qual només es podria escapar a través d'una cultura que ambdós directors simbolitzaven.

Molts crítics van celebrar la tornada de Jacinto Esteva al documental, molts cops contraposant-ne l'obra documental als llargmetratges de ficció, que molts crítics veien com indulgents capricis esnobs. I rescatar aquesta faceta documental a l'obra d'Esteva significava rescatar també els seus inicis cinematogràfics, encara que això suposés mencionar un títol que nou anys abans havia estat subjecte de molta polèmica, un títol que molts pocs havien vist. *Notes sur l'émigration* va aparèixer en diversos mitjans, ocultant, això sí, què havia estat de la pel·lícula.

Així per exemple, al diari *Nuevo Diario*, el 2 d'agost del 1970, Miguel Rubio i Juan Jose Oliver, en un article titulat "La Magia en España" van escriure: "No olvidemos que Jacinto Esteva inició su carrera de cineasta con un documental sobre la inmigración con el que éste [*Lejos de los árboles*] mantiene algunos puntos de contacto".

Però el que més lluny va portar aquest rescat va ser Miquel Porter Moix, un dels seus majors fustigadors, que va escriure a *Serra d'Or* que les seves pel·lícules eren "obres obtuses, antipopulars per definició". Aquest crític en un article publicat a la revista *Destino*, el 25 de juliol del 1970, eloqüentment titulat "Por fin vemos el bosque o los aciertos de Jacinto" va escriure "Esteva se ha dejado de cómodas y euromiméticas bromas para volver a su origen, a sus clases de *Notes sur l'émigration*".

Allò que no sabien els que citaven la seva primera pel·lícula era que per aquella mateixa pel·lícula molts crítics ja havien emparentat a Esteva amb *Las Hurdes* de Luis Buñuel. I segurament no ho sabien perquè no l'havien vista, ja que era una pel·lícula desapareguda.

§

A *Histoire du cinéma suisse*, de Freddy Buache (Lausanne, L'Age d'Homme, 1998) a la pàgina 197 podem trobar el següent:

Δ1 «En 1960, un italien, Paolo Brunatto et un espagnol, Jacinto Esteva-Grewe (on ne le leur pardonna pas, Brunatto fut expulsé rapidement!), tous deux étudiants à Genève, avaient tourné un court-métrage intitulé: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*. Ils interviewaient des ouvriers espagnols arrivant en gare de Genève et qui donnaient les raisons de leur émigration (sous-développement de leur pays). Les deux cinéastes étaient allés en Espagne filmer ce sous-développement et les images qu'ils en avaient rapportées (fidèles aux paroles des ouvriers interviewés) étaient montées dans le film sur le discours du délégué

Δ1 «L'any 1960 un italià, Paolo Brunatto, i un espanyol, Jacinto Esteva-Grewe (no li van perdonar, Brunatto va ser expulsat ràpidament), ambdós estudiants a Ginebra, van rodar un curtmetratge titulat: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* en què entrevistaven obrers espanyols que arribaven a l'estació de Ginebra i que explicaven els motius de la seva emigració (subdesenvolupament del país). Els dos cineastes s'havien traslladat a Espanya per filmar aquest subdesenvolupament i les imatges que van captar (fidels a les paraules dels obrers entrevistats) es van mostrar al film amb el discurs del delegat de la B.I.T.! Aquest film impertinent i punyent va ser probablement el primer que va captar l'atenció, a Suïssa, sobre els immigrants i el seu estat.»

du B.I.T.! Ce film impertinent et poignant fut probablement le premier qui, en Suisse, attira l'attention sur les émigrés et leur condition.»

Aquí a Espanya no només era impossible veure la pel·lícula, sinó també saber-ne quelcom. En la historiografia sobre cinema espanyol, la pel·lícula només és mencionada als llibres d'Esteve Riambau i Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la Gauche Divine* (Barcelona: Anagrama, 1999) i en Carlos F. Heredero, *Cine español, 1951-1961: las huellas del tiempo*, (València, IVAC, 1993). En aquest últim hi sortien cites d'un llibre anterior, de Román Gubern, (*La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Edicions 62, 1981) en què es mencionava el segrest i la posterior projecció per televisió. És difícil seguir-li la pista a un film fantasma.

§

Del 1960 al 1973, un milió d'espanyols va emigrar als principals països europeus, en busca de feina, fet que va suposar per una part una vàlvula d'escapament per a la taxa d'atur a Espanya, que d'una altra forma hauria creat més problemes socials. A més, la conjuntura econòmica espanyola, amb el Pla d'Estabilització de 1959 que va abandonar l'autarquia i va permetre l'entrada a Espanya de capital estranger, va fer que l'emigració (i les remeses econòmiques que els emigrants enviaven des dels països on treballaven) es convertís en un dels motors econòmics del país.

«- Lo primero que haces es, en 1959, *Notes sur l'émigration*, ¿qué era más o menos?

- Es un cortometraje sobre el problema de la vivienda de los emigrados españoles e italianos en Suiza que realicé junto a Paolo Brunatto.

- Cuéntame el desarrollo de la película.

- Era el momento del plan de estabilización de la moneda en España, que provocó la primera gran afluencia de emigrantes. Estaba yo entonces estudiando Arquitectura en Suiza. Realicé en la escuela un trabajo comparativo de las necesidades de habitación entre los países nórdicos y los meridionales, lo que me condujo a tomar contacto con los obreros emigrados en Ginebra, y su consecuente conflicto de alojamiento. Decidí entonces ilustrar mi trabajo con un pequeño film. El problema de la vivienda de los españoles en Suiza me llevó a mí (y a

mí cámara) –siguiendo el mismo camino en sentido inverso– a España. En consecuencia, la película se compone de dos partes: una rodada en España, buscando las causas intrínsecas de la emigración y otra, como efecto consecutivo, en Suiza.

Terminado el trabajo, consideré que el film poseía un valor, al menos informativo, suficiente para funcionar a un nivel más amplio que el de adecuación a un trabajo de escuela; y así fue.»

“Contra las convenciones narrativas”, entrevista d’Augusto Martínez Torres, *Nuestro Cine* núm. 95.

§

Δ2 «Jacinto Esteva et Paolo Brunatto, l’un espagnol et l’autre italien, se sont connus à l’Université de notre ville où ils suivaient les cours d’Architecture. L’été dernier, ils sont partis passer leurs vacances en Espagne emportant avec eux caméras et bobines, dans l’intention de réaliser un court-métrage sur l’émigration espagnole, intérieure et extérieure.

Au hasard de leurs randonnées, les deux jeunes amis ont pris des images d’une réalité espagnole que la propagande franquiste avait décidé, une fois pour toute, non seulement d’ignorer, mais de supprimer. Appart leur désir ardent de devenir tous deux cinéastes, les deux étudiants en architecture avaient été préparés par leurs expériences personnelles à découvrir la réalité, à prendre contact avec l’homme, directement et sans

Δ2

«Jacinto Esteva i Paolo Brunatto, un espanyol i l’altre italià, es van conèixer a la universitat de la nostra ciutat on realitzaven estudis d’Arquitectura. L’estiu passat van marxar a Espanya de vacances i es van endur càmeres i bobines, amb l’objectiu de realitzar un curtmetratge sobre l’emigració espanyola, interior i exterior.

Durant els seus passeigs fortuits, els dos joves amics van captar fotos d’una realitat espanyola que la propaganda franquista va decidir, d’una vegada per totes, no només ignorar, sinó també suprimir. A part del seu gran desig de convertir-se en cineastes, els dos estudiants d’Arquitectura a través de les seves experiències personals estaven disposats a revelar la realitat, establir contacte amb l’home, directament i sense hipocresia. Esteva va néixer a Espanya on ha treballat com a arquitecte. Coneix i estima la seva pàtria i pateix per la situació que s’hi viu. Brunatto ha col·laborat a Sicília amb Danilo Dolci i ha viscut el període heroic de la lluita contra la fam, la misèria, la ignorància. Dos esdeveniments clau els han impulsat a dur a terme aquest estudi: per un costat, l’arribada massiva de treballadors espanyols a l’estació de Cornavin i els publicats a la premsa local; i per l’altre, un discurs durant la sessió de la B.I.T. d’un delegat franquista que va mostrar una imatge poètica d’Espanya i de l’obrer ibèric.»

hypocrisie. Esteva est né en Espagne et il y a travaillé comme architecte. Il connaît et aime sa patrie et souffre des conditions que lui sont faites. Brunatto a collaboré en Sicile avec Danilo Dolci et a vécu la période héroïque de la lutte contre la faim, la misère, l’ignorance. Deux faits sont, en outre, à l’origine du choix de leur étude: d’une part, l’arrivée en masse de travailleurs espagnols à Cornavin et les échos qu’ils en lurent dans la presse locale; d’autre part, un discours à la session du B.I.T. d’un délégué franquiste traçant une image poétique de l’Espagne et du travailleur ibérique.»

R. Tuscher, “Notes sur l’émigration. Espagne 1960”, *Voix Ouvrière*, dijous 16 de març del 1961.

§

Δ3 «Nous sommes à la gare de Genève-Cornavin. Des émigrants espagnols débarquent du train. Devant la caméra, deux d’entre eux disent pourquoi ils ont quitté leur famille. L’un est d’un village pauvre d’Andalousie, l’autre habitait un bidonville à Barcelone. Ces scènes furent tournées au printemps 1960. L’été de cette année-là, Brunatto et Esteva se rendirent en Espagne, pour vérifier en quelque sorte et illustrer les interviews. Dans le village andalou comme dans la zone barcelonaise, ils découvrirent les mêmes images d’une misère sans nom. C’est la deuxième partie du film, poignante, irréfutable. Le cinéma a rempli son rôle de témoin. Il a enregistré.

Ni Brunatto ni Esteva ne sont pas des professionnels. Ils achèvent leurs études d’architectes. D’autres, à leur place, auraient filmé le soleil couchant sur la Costa Brava, comme ces

Δ3

«Ens trobem a l’estació Cornavin de Ginebra. Uns emigrants espanyols baixen del tren. Davant la càmera, dos d’ells expliquen per què han deixat enrere a la seva família. Un prové d’un poble pobre d’Andalusia, l’altre vivia en un barri de barraques a Barcelona.

Aquestes escenes van ser rodades a la primavera del 1960. L’estiu d’aquell any, Brunatto i Esteva es van apropar a Espanya per comprovar la realitat del país i il·lustrar les entrevistes. Al poble andalusí com a la zona barcelonina van descobrir les mateixes imatges d’una misèria sense nom. És la segona part del film: punyenta i irrefutable. El cinema ha aconseguit ser testimoni de la situació viscuda al país i l’ha gravada en imatges.

Ni Brunatto ni Esteva són professionals. Estan acabant els estudis d’Arquitectura. D’altres haurien rodat la posta de sol a la Costa Brava, com aquells turistes francesos imbècils que només coneixen l’Espanya de la guia Michelin. El curtmetratge espanyol *Notes sur l’émigration. Espagne 1960* s’ha rodat amb mitjans propis del cinema amateur, però aquí almenys aquesta tècnica està justificada.»

braves imbéciles de touristes français qui ne connaissent que l'Espagne du guide Michelin. *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* espagnole a été tourné avec les moyens du cinéma amateur, mais là au moins cette technique.»

Raymond Borde, *Positif*, núm. 43, gener del 1961.

§

Δ4 «Nous avons simplement voulu apporter un document sociologique sur l'émigration espagnole, qui est un fait. Nos sources sont exclusivement des nouvelles prises dans le journal *Diario de Barcelona* du mois de février 1957 et nous nous sommes basés sur des extraits de l'étude du R.P. Jose María Pérez Lozano, publiée dans le quotidien *Incunabile* de Salamanca de septembre 1960.»

Declaracions dels directors realitzades
a *La Suisse* el 27 de març del 1961.

§

En dos documents que conserva Daria Esteva al seu arxiu, documents que semblen dos dossiers de premsa, hi trobem unes dades que podrien aportar molta llum sobre la pel·lícula. Al primer d'ells, que inclou la transcripció del text, la sinopsis i una còpia de l'article aparegut a *Combat* el 31 de març del 61, apareix una fitxa tècnica, en què se cita com productor la companyia Production Muller.

A l'altre document, que inclou una extensa sinopsis (cinc pàgines) en què es descriu detalladament la pel·lícula, apareix el següent: "Distribution Mondiale: Filmbureau Hellstern, Schanzeneggstr. 4, Zurich".

En aquest document Jacinto Esteva i Paolo Brunatto apareixen com a "productors i realitzadors".

No obstant això, no hem trobat cap rastre de cap d'aquestes companyies.

§

Δ4

«Simplement hem volgut aportar un document sociològic sobre l'emigració espanyola, que es tracta d'un fet real. Les nostres fonts són exclusivament notícies extretes del diari *Diario de Barcelona* de febrer del 1957 i ens hem basat en extractes de l'estudi del R.P. José María Pérez Lozano, publicat al diari *Incunabile* de Salamanca de setembre del 1960.»

No se sap molt bé el paper que va exercir Paolo Brunatto a la pel·lícula, tot i que està ben clar que n'és el coautor. Un text a *El Requeté de Catalunya* diu que era coguionista i Freddy Buache al seu *Histoire du Cinema Suisse* diu que va ser ràpidament expulsat del rodatge. La versió del diari espanyol es recolza en el fet que a qui veiem en imatge és a un jove Brunatto, gravadora en mà, fumant i fent preguntes.

Paolo Brunatto havia nascut el 1935 a París, de pare italià i mare francesa. Va estudiar un any de Belles Arts a Florència abans de marxar a Ginebra per estudiar Arquitectura, carrera que no va acabar.

Després de l'experiència de *Notes sur l'émigration*, va rodar el 1961, amb Christian Mottier el migmetratge en 16 mm *Nous irons a Tabiti*, del qual Jacinto Esteva és guionista. Aquesta pel·lícula de 60 minuts es va estrenar al Festival del Cinema Nuovo de Pesaro el 1962.

Després d'això, entra a treballar com a *freelance* per a la RAI, realitzant múltiples reportatges i documentals. No obstant això, el 1967 la seva vida va fer un gir brusc. Després de veure al Festival de Pesaro una retrospectiva del New American Cinema, abraça la pràctica del cinema *underground*. Deixa la seva feina i viatja a la Índia amb la seva dona, en una furgoneta amb 3 càmeres de 16 mm i 8.000 metres de pel·lícula. D'aquell viatge per Turquia, Pakistan, Afganistan, Nepal i la Índia va néixer *Vieni Dolce Morte*, la seva pel·lícula més important, l'obra fundacional del potent *underground* italià. Als crèdits, aquesta pel·lícula apareix com "non ideato, inconsciamente filmato, non montato, non diretto da Paolo Brunatto" (no pensada, inconscientment filmada, no muntada, no dirigida per Paolo Brunatto). I Brunatto va esdevenir així un dels *popes* del cinema experimental a Itàlia, juntament amb Alfredo Leonardi o Massimo Bacigalupo.

Aquesta pel·lícula, lisèrgica, la va estar muntant i desmuntant tota la seva vida, afegint i traient música (la banda sonora del film és muda i era Brunatto que a cada projecció la acompanyava de discos, sempre diferents).

Després de *Vieni Dolce Morte*, el 1971 Brunatto va tornar a la RAI, on va fer centenars de treballs sobre Carmelo Bene (amb qui va fer dos de les seves pel·lícules més celebrades, *Una ora prima di Amleto* i *Pinocchio*), Pasolini, Roberto Benigni, Bertolucci, Michel Platini, Eugenio Montale. I així fins el mateix any de la seva mort, el 2010, sumant més de 500 obres.

Però Brunatto no va abandonar mai l'experimentació, ni una militància fèrria dins els postulats del cinema *underground*. Després de l'experiència de *Vieni, dolce morte* va començar a filmar en Super 8, format en què va fer molts curts i migmetratges: *Task*, *Osero turbare*

l'universo, La voce di Esta Joy, Tasbi Jong, Les enfants de la terre, Merry Mario, Non si sa mai, La strada per Taos...

Tot i així, tot sembla indicar que Brunatto no va oblidar mai aquella primera experiència de *Notes sur l'émigration* que li va obrir un nou camí i li va mostrar la seva vocació de cineasta humanista, rupturista i nòmada. Així, en un text publicat als setanta a la revista *Bianco e Nero*, parlant de les seves pel·lícules favorites comenta:

Δ5 «Ci sono, per esempio, dei documentari che ho realizzato per la TV, come quello su Montale, o quello su Pasolini, oppure un "A come Agricoltura", sempre per la TV, che si chiama *Una piccola grande famiglia*, oppure il mio primo documentario con Jacinto Esteva Grewe, *Appunti sull'emigrazione. Spagna 1960.*»

“Una lettera del 1974 de Paolo Brunatto a Massimo Bacigalupo”, a *Bianco e Nero*, núm. 17.

§

No obstant això, d'una forma estranya i rocambolesca, com treta d'una novel·la de quiosc, allò que va néixer com a documental amateur va esdevenir el causant d'un conflicte diplomàtic.

«El onze de febrero de 1961 estava en Roma y, tras unos días de promoción editorial y encuentros con escritores amigos, me trasladé a Milán, donde Feltrinelli organizaba una velada cultural en el Teatrino del Corso. Su asesor literario Valerio Riva había aprobado mi sugerencia de ilustrar el tema expuesto en *La resaca* –con una trama ambientada en los barrios de barracas barceloneses habitados por gitanos y andaluces– con un documental sobre la emigración, filmado sin permiso con una cámara de dieciséis mm, por dos conocidos míos que cursaban estudios con Ricardo Bofill en la escuela de Arquitectura de Ginebra. Siguiendo mis indicaciones, sus autores, Paolo Brunatto y Jacinto Esteva Grewe, habían recorrido numerosos pueblos y comarcas de Múrcia, Almería y Granada, fotografiando zonas rurales medio despobladas y

Δ5

«Hi ha, per exemple, els documentals que vaig fer per a la televisió, com el de Montale o el de Pasolini, o un *A come Agricoltura*, també per a la televisió, que es diu *Una piccola grande famiglia*, o el meu primer documental amb Jacinto Esteva Grewe, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960.*»

entrevistando a continuación en Suiza a algunos inmigrantes oriundos de ellas, otras secuencias mostraban las chabolas y cuevas que entonces componían en buena parte el cinturón industrial barcelonés. El film, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, pecaba sin duda de amateurismo e incurría en simplificaciones histórico-sociales pero Riva estimó como yo que contenía escenas e imágenes de interés y merecía ser divulgado. Para completar la velada, la editorial había programado un recital de canciones españolas de contenido más o menos político, populares en Italia en los medios antifascistas, desde la época de la guerra civil.

El dieciocho de febrero, después de una breve introducción de Riva y unas palabras mías sobre la novela, se proyectó el film en la pequeña sala atestada de público. Pero apenas había comenzado, cuando se oyeron dos explosiones sordas y la sala, bruscamente, se llenó de humo. Hubo momentos de pánico, los asistentes corrieron hacia la salida y alguien se desgañitó. ‘Un herido, hay un herido’. Al punto –todo sucedió con una rapidez extraordinaria–, dos enfermeros milagrosamente surgidos nadie sabía de dónde con su equipo de socorro y camilla, transportaron a la presunta víctima afuera, cubierto con una manta. Aunque la escena era absurda, ninguno de los presentes tuvo la idea de detenerles ni de seguir sus pasos hasta la ambulancia. Mientras nos reponíamos de la sorpresa y los espectadores regresaban a las butacas convencidos de que se trataba de una provocación fascista, Brunatto y Esteva Grewe salieron acalorados de la cabina de proyección: aprovechando la confusión, alguien había sustraído la película y había puesto tierra de por medio. El estallido de los petardos e irrupción de los camilleros resultaron entonces perfectamente claros: los ejecutores materiales del latrocinio acababan de cumplir su misión con eficiencia y maestría profesionales. El día siguiente, la prensa italiana daba cuenta de lo ocurrido con grandes titulares e imputaba la fechoría a los grupos fascistas milaneses, estrechamente vinculados a sus correligionarios de España: una investigación policial de los mismos conduciría el tres de marzo a la detención de cuatro individuos, un ex camisa negra y tres paracaidistas conocidos por su militancia en los círculos de extrema derecha de la ciudad, sospechosos de robo y perturbación de acto público. Pero la identidad real de los inductores –sugerida no obstante por el hecho de que la copia sustraída del film se exhibiera

poco más tarde en España— no la pude establecer sino años más tarde. Cuidadosas de evitar un roce diplomático, las autoridades locales se apresuraron a enterrar el asunto: el interrogatorio de los aprehendidos no dio resultado alguno y, poco después, fueron puestos en libertad.»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Madrid, 1999. Pàg. 57-59.

§

Tots els diaris italians van donar la notícia el diumenge 19 de febrer. Tots van ser unànimes en la seva condemna. “Grave provocazione fascista al termino della proiezione di un film sulla Spagna” (Greu provocació feixista al final de la projecció d’una pel·lícula sobre Espanya), deia el diari *Cronaca di Milano*. El diari *Il Giorno* donava la notícia: “Hanno robato la ‘pizza’ del film” (Han robat les ‘llaunes’ de la pel·lícula), si bé, al text es trobava alguna fantasia: “La polizia è súbito intervenuta. I provocatori, certamente missini, hanno anche sostratto la ‘pizza’ del documentario. Tuttavia, gli organizzatori della riunione ne avenano una copia e il film è stato súbito proiettato un’altra volta per quella parte degli invitati che non aveva potuto accedere alla sala” (La policia hi ha intervingut ràpidament. Els provocadors, certament neofeixistes, també han sostret les ‘llaunes’ del documental. No obstant això, els organitzadors de la reunió en tenien una còpia i la pel·lícula s’ha projectat ràpidament una altra vegada per a aquella part dels convidats que no havia pogut accedir a la sala).

L’Unità, el mític diari comunista fundat per Gramsci titulava: “La teppa fascista disturba una manifestazione antifranquista” (Grups feixistes alteren una manifestació antifranquista). Unes pàgines més endavant, no obstant això, a la secció *Gli Spettacoli*, apareixia sense firmar una crítica de la pel·lícula, amb l’eloqüent títol de “I fratelli di Rocco esistono anche in Spagna” (Els germans de Rocco també existeixen a Espanya):

Δ6 «[...] Il numerosissimo pubblico intervenuto ha assistito alla proiezione di un documentario girato clandestinamente da alcuni giovani italiani e spagnoli. Il film *Notes sur l’émigration-espagne 1960* coglie con efficace crudezza alcuni aspetti dell’emigrazione interna in atto da anni nella Spagna di Franco, dalle brulle regioni del Sud alle meno felici regioni del Nord, dove esistono alcune delle poche industrie spagnole. E questo un fenomeno ben conosciuto anche in Italia, ma che in Spagna assume le caratteristiche della calamità.

Gli emigranti si fermano alla periferia dei grossi agglomerati nella vana ricerca di un lavoro, creando nuovi quartieri di baracche dove la fame e la miseria dominano incontrastate. Molti spagnoli, poi, sono costretti a varcare il confine francese assistendo così al loro malinconico espatrio e a qualche intervista. Il documentario, semplice e sincero, non manca di ispirazione artistica, ma risente della clandestinità nella quale è stato girato.»

§

La notícia del segrest va fer la volta al món, si bé, amb una mica de retard. A Argentina, dos diaris van donar la notícia gairebé un mes després, el 20 de març. “Roban en Milán una película y luego la exhiben mutilada en la TV de Madrid”, i “Repercusión de un hecho curioso. Reclamación de un escritor ante el gobierno peninsular” n’eren els títols. Al *Weekly Tribune*, de Boston, la notícia va aparèixer quatre dies després amb el títol “Student Film Stolen” (Robatori d’una pel·lícula estudiantil). També es conserven notícies procedents de diaris alemanys.

§

«El episodio, y sobre todo, las reacciones de la prensa italiana al mismo, me habían hecho temer de inmediato su posible repercusión en España. Mis inquietudes, expresadas por teléfono a Monique y a un par de amigos barceloneses al producirse los hechos, no tardaron en verse confirmadas. El 22 de febrero, la totalidad de los medios informativos de la península publicaban un despacho de la agencia Efe referente al suceso que lo ligaba insidiosamente a un atentado terrorista de la FAI contra el consulado español en Ginebra y la celebración de un ‘acto de propaganda antiespañola’ presidido por Waldo Franck y

Δ6

«[...] El nombrosísim públic present ha assistit a la projecció d’un documental filmat clandestinament per alguns joves italians i espanyols. La pel·lícula *Notes sur l’émigration. Espagne 1960* recull amb eficaç cruesa alguns aspectes de l’emigració interna que es produeix fa anys a l’Espanya de Franco, des de les pobres regions del Sud fins a les menys felices regions del Nord, on existeixen algunes de les poques indústries espanyoles. Aquest és un fenomen també molt conegut a Itàlia, però que a Espanya té la dimensió de calamitat.

Els emigrants s’instal·len a la perifèria de les grans aglomeracions urbanes a la vana recerca d’un treball, tot creant nous barris de barraques on dominen la fam i la misèria. Després, molts espanyols es veuen obligats a travessar la frontera francesa: assistim així a la seva malenconica expatriació i a algunes entrevistes. El documental, senzill i sincer, i no mancat d’inspiració artística, es ressenteix de la clandestinitat en què es va rodar.»

Álvarez del Vayo en el Teatro Barbizón Plaza de Nueva York. Mientras algunos periódicos exponían esa triple agresión de forma más o menos discreta, el titular de *Pueblo* rezaba en tres columnas: ‘J.G. intenta proyectar un documental falso e injurioso sobre España y un grupo de espectadores protesta y lanzó bombas de humo’.»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Madrid, 1999. Pàg. 59.

§

El dimecres 22 de febrer, un dia després del segrest de la pel·lícula, es publica a la majoria de diaris espanyols una nota de l'Agència Efe que deia així:

«Milán 21.

En un acto organizado en un pequeño teatro de esta ciudad por el editor comunista Feltrinelli para presentar la novela de Juan Goytisolo *La resaca*, este escritor español hizo uso de la palabra para anunciar la proyección de un documental cinematográfico que aseguró estaba completamente rodado en España, pese a los peligros que, según dijo, amenaza a los que tienen esta clase de iniciativas en dicho país. La película quería ser una demostración de la miseria en la que se desenvuelve la vida española y recoge escenas en los barrios y escenas más pobres.

Durante la proyección se produjo la protesta de un grupo de espectadores, quienes lanzaron dos bombas de humo que interrumpieron el acto y obligaron a evacuar la sala a gran parte del público. Un diputado comunista que estaba presente señaló a la policía a dos presuntos culpables que fueron detenidos y puestos en libertad después de robarse que no tenían relación con el asunto.

La prensa comunista se muestra indignada con el incidente y denuncia la desaparición de la película durante la refriega llegando a afirmar que todo ello fue provocado por agentes del Consulado de España. La policía, sin embargo, sabe que dicho consulado es completamente ajeno a la cuestión.»

Aquesta nota anava inserida a la notícia més àmplia d'una sèrie d'atemptats contra Espanya que havien tingut lloc el dia anterior, com l'atemptat amb un cóctel Molotov contra el Consolat d'Espanya a Ginebra o el míting que Álvarez del Vayo va donar a Nova York contra el franquisme.

L'ABC va titular a la notícia “Acto terrorista contra el Consulado General de España en Ginebra”, i la nota sobre el segrest de la pel·lícula, “Sesión ‘cultural’ interrumpida”. Al diari *Ya*, la nota va ser “Intentan proyectar en Milán un documental falso contra España”. I a *La Vanguardia Española*, en un rampell de moralisme, “En Milán también un acto contra España, con mal fin”.

El diari *Arriba* va ser més eloqüent i en portada escriu: “C.N.T.-F.A.I., Álvarez del Vayo, Waldo Frank y Goytisolo: Nueva fórmula del Cóctel Molotov contra España”. No obstant això, l'*Arriba*, a la segona pàgina, a la secció d'opinió, junt amb un article d'Azorín sobre Luca de Tena, i un altre amb el títol “Vigencia de Jose Antonio”, apareix un article sense firma anomenat “Cóctel Molotov” on hi diu:

«Cine y palabras en Milán. Y la *premiere* italiana de Juan Goytisolo, eslabón oportunamente hallado para apuntalar la decadente y frágil sociedad Gallimard. Cine documental, cuyo pretendido realismo es fácil hallarlo, con mejor fortuna técnica en más de una película rodada y exhibida en España por la más reciente promoción de nuestros directores. Las palabras y las imágenes consabidas en Milán. La novedad en la ciudad italiana no estuvo, lo lamentamos, en la estrella Goytisolo, sino en la réplica de un sector del público, que liquidó el espectáculo con argumentos de contundencia. Es un dato del que debe quedar constancia: en Italia, al parecer, hay quienes conocen que frente a la dialéctica comunista no hay más arma eficaz que esa misma dialéctica. Una lección que les convendría aprender, antes de que sea demasiado tarde para ellos, a los contumaces de la pasividad democrática.»

Molts diaris també es van fer ressò que hi havia preparat un recital de “cançons antipatriòtiques”. En algun article diu que es va arribar a cantar una cançó anomenada *Asturias*. La cantant que va cantar es deia María Monti i acabaria essent una presència constant a les pel·lícules de Sergio Leone.

§

«Pero aquel insólito aluvión de improperios y denuncias impresos era sólo un comienzo. El 28 de febrero, José Agustín [Goytisolo] me informó por teléfono de que la película robada en Milán había sido proyectada la víspera por Televisión Española, acompañada de una respuesta contundente de José

Antonio Torreblanca en la que me calificaba de impostor mercenario y otras lindezas. En realidad, según pude averiguar en seguida, se trataba de una versión trucada y amañada de aquella, con una banda sonora y comentarios que a trechos divergían del original. Como la copia exhibida deformaba gravemente el contenido e intenciones del film, envié cartas certificadas a Efe y a los responsables del ente televisivo, invocando el derecho de rectificación que me asistía. Pero mis protestas, esta vez, permanecieron inéditas. La divulgación por TVE de la película de Esteva Grewe y Brunatto iba a levantar la veda de una jauría voraz de cazadores en torno a una presa muda [...].»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Madrid, 1999. Pàg. 60-62.

§

«Una emisión maravillosa en la sobremesa del lunes 27. Aunque no se anunciase como tal. El film inmundo del señor Goytisolo –o como se escriba–, justísimo e impecablemente comentado en la voz de Matías Prats tuvo después dos réplicas maravillosas: el otro film con el sólo defecto de su sobriedad expresiva y la deliciosa charla de Torreblanca. Ya se vio que el rigor y la eficacia dialécticos no necesitan para nada de las frases gruesas o las voces alteradas: Torreblanca dijo las palabras justas, con la entonación adecuada y la intención precisa. Daban ganas de aplaudirle. Después hemos oído otras dos intervenciones sobre el mismo tema. Me quedo con la de Jesús Suevos, en su tono expresivo y convincente. De la otra casi no me acuerdo ya.»

Ramírez Pastor, “Ante mi receptor”, a *Tele-Radio* núm. 167.

§

«Pues como justamente comentó el colaborador de TV, señor Torreblanca, los correligionarios de Lenin, que emplean la infamia como medio más usual, pierden su nacionalidad para tomar la de la ‘Patria Mentira’.

Ese film, en el que el sentido artístico y cinematográfico no aparece por ningún lado, es una mezcla en dosis iguales de datos erróneos, aspectos falsos y malicia.

Tiene un carácter tan apreciablemente infamatorio, tan falto de sutileza, que más que el propio de una inteligencia

compensada, parece el producto de una ridícula rabieta infantil en la que se esgrime la mentira como única arma de ataque.

El ‘film-réplica’ que presentó TV se quedó un poco corto en expresividad, ya que la cinematografía no es suficiente medio para exponer con toda integridad el avance asombroso de España, en el campo de la economía y la cultura.

Todas las manifestaciones antiespañolas no vienen, en fin, sino el dicho histórico: ‘¿Ladran? Luego cabalgamos’.»

Fernando C. Scarpa, “Una voz de protesta”,
Carta al director, a *Tele-Radio* núm. 167.

§

«La indignación se la dejamos a ese grupo de italianos íntegros que armó el escándalo en la proyección de la película, harto ya de tanta estupidez. ¡Gracias a Dios que todavía queda gente que sale por los fueros de la verdad!

Pero nosotros, después de ver la película de marras, no podemos indignarnos. Imagínense ustedes –y lo contamos para quienes no hayan visto el ‘documento’– una carretera, unas cuevas, una vieja escarbando en un estercolero; niños en cuero y descalzos, mismamente como el de la Petenera; gitanos y más gitanos, montados en mulos y cantando por cante grande, como debe ser (por cierto, que se le ha escapado un detalle al realizador y salen unos mulos lustrosos que da gloria verlos). Luego se ve ‘Barcelona’. Bueno, si esa Villalatas es Barcelona, desde luego tiene mérito la industria catalana, más que tocar la quinta de Beethoven con una zambomba.

Luego salen emigrantes y una corrida de toros que no tiene desperdicio, con la particularidad de que casi todos los espectadores son Guardias Civiles. Sale el toro y se lían a ponerle banderillas, montones de banderillas, más barrera, más estocadas, hasta que por fin, el toro, degollado y sangrante, se echa.

¿Para qué seguir? Desde luego, amigo, que si aquello es Barcelona, toda posibilidad de indignación se convierte en el más absoluto desprecio.»

“No indignación, sino desprecio”, a Nuestra carta
para usted (Editorial), *Tele-Radio* núm. 168.

§

Quan ens vam assabentar d'aquesta emissió, vam voler trobar la còpia robada i adulterada, juntament amb el 'film-rèplica' del senyor Torreblanca, amb l'objectiu de reconstruir l'emissió televisiva. Ens vam posar en contacte amb l'arxiu de RTVE, on ens van dir que no tenien documentada cap de les peces ni el documental esmentat; que havien aconseguit esbrinar que el conjunt es va emetre el dilluns 27 de febrer del 1961 al telenotícies de les 15 h, durant el qual es va emetre un documental de Juan Goytisolo, el títol del qual no es detalla però que molt probablement fos el referenciat *Notes sur l'émigration*; i que a continuació es va emetre un altre documental amb un comentari de Torreblanca, i finalment una secció fixa al telenotícies dels dilluns a càrrec de Jesús Suevos, anomenada "Comentarios de Política Internacional".

També ens van dir, i això és realment l'important, que aquell tipus d'intervencions (xerrades, comentaris...) s'emetien en rigorós directe i per aquest motiu no van quedar enregistrades en cap suport, ja que els primers equips de vídeo van arribar a TVE a finals del 1961. No obstant això, sí que es conserven documents en cinema des del 1959. Però lamentablement no es conserva cinema produït pels Serveis informatius anterior al 1962.

Després van venir les promeses correctíssimes que si en cap moment atzarós, durant les feines de recuperació i digitalització dels fons històrics, la pel·lícula era trobada a l'arxiu de TVE, es posarien en contacte amb nosaltres ràpidament. Fins ara, encara no hem tingut aquesta sort.

§

«Mientras la prensa franquista se hacía lenguas de la probidad informativa de televisión española al ofrecer a la curiosidad de mis paisanos un documento cinematográfico 'preparado para engañar a incautos' –pero guardándose muy bien de explicar cómo el supuesto engendro había llegado a sus manos–, las preguntas formuladas por los periódicos italianos quedaron sin respuesta. La intervención de las autoridades hispanas en el hecho no ofrecía duda; con todo, el enigma habría permanecido envuelto en la bruma si la jactanciosa indiscreción de uno de sus protagonistas no me hubiera suministrado la clave tardía e involuntariamente la clave. En otoño de 1965, durante mi primera estadía en Tánger, Eduardo Haro Tecglen –que había mudado su residencia a esta ciudad, al ser nombrado director del desaparecido diario *España*– me reveló que en el curso de

una cena a la que asistió el Cónsul General en Tetuán, éste se había vanagloriado ante los demás comensales de su bizarra actuación en el asunto; conforme a su testimonio, los autores de la agresión al acto del Teatrino Corso le habrían confiado la copia del film y, de acuerdo a las instrucciones recibidas de Madrid, él se encargó de hacerla llegar a buen puerto por medio de la valija diplomática. Tan meritorio comportamiento le había valido una calurosa felicitación de sus superiores, y el vicecónsul español en Milán vibraba todavía de entusiasmo al recordar las divertidas y emocionantes secuencias de su folletín jamesbondesco.»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Madrid, 1999. Pàg. 62-63.

§

El 10 de març del 1961, el diari *Le Monde* va donar la notícia de l'arrest de quatre sospitosos.

Δ7 «Après vingt jours d'enquête, la police italienne est parvenue à arrêter les individus qui avaient troublé une séance culturelle organisée le 18 février dernier, au théâtre de Corso de Milan, par l'éditeur Feltrinelli. Il s'agit de quatre hommes de nationalité italienne appartenant à un club de parachutisme sportif. Ceux-ci ont en partie reconnu les faits. Ils ont été écroués et seront accusés de perturbation d'une manifestation culturelle et de vol.»

Els causants del disturbi al Teatrino del Corso i autors del robatori de la pel·lícula es deien: Enzo Stichi, paracaigudista nascut a Barcelona; Francesco Cantelli, paracaigudista; Paolo Carminati, paracaigudista i Coriolano La Patria, aquest darrer exmembre de les Brigades Negres fascistes.

§

Δ7

«Després de vint dies d'investigacions, la policia italiana ha aconseguit detenir als individus que havien pertorbat una sessió cultural organitzada el passat 18 de febrer al Teatrino del Corso de Milà per l'editor Feltrinelli. Es tracta de quatre homes de nacionalitat italiana membres d'un club de paracaigudisme esportiu. Aquests individus han reconegut en part els fets, han estat empresonats i seran acusats de pertorbació d'una manifestació cultural i de robatori.»

Al número 8 del setmanari *El Requeté de Catalunya*, a la seva segona època, corresponent al 16 d'abril del 1961, trobem un article, que ocupa tota la pàgina, titulat "Puntualizaciones necesarias sobre un asunto lamentablemente desenfocado", on es puntualitzen moltes de les informacions sobre el segrest. És un article estrany, però aporta molta llum sobre moltes coses. L'article comença amb un text anomenat "Nuestros motivos" on es diu que l'allau d'insults i menyspreus que van patir Feltrinelli i Goytisolo es deuen al desconeixement i a la manca d'informació, i que així no es pot combatre el comunisme, amb la falsedat, la tergiversació i la calúmnia, ja que aquestes són les armes pròpies de Rússia. Per aquest motiu:

«Siguen la vía legal que señala el Decreto de 13 de marzo de 1953, sobre el Derecho a la rectificación, los recursos presentados por el editor Feltrinelli y el autor Goytisolo, además de los presentados por Paolo Brunatto, guionista italiano del film *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* y el arquitecto español Jacinto Esteva Grewe, realizador de la mayor parte de dicho documental.

- El escritor Juan Goytisolo nada tuvo que ver con la realización del film *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* que se pasó durante la reunión. Ni en las palabras que pronunció en aquel acto se deslizó la más ligera referencia política antiespañola.
- Diez días después del incidente, la película fue pasada por Televisión Española, después de haber sido cortada y deformada, para presentarla como prueba acusadora, y de haber insonorizado su banda sonora, añadiendo unos comentarios de los Sres. Torreblanca y Matías Prats.
- El tono empleado en el original de la película era simplemente explicativo de un hecho social y se iniciaba con las propias palabras del delegado español en la BIT al referirse al problema de la emigración. Todos los datos aducidos fueron entresacados de *El Diario de Barcelona* en su número de 26 de febrero de 1957 y de los extractos del estudio que sobre tal tema hizo el R.P. José María Pérez Lozano, publicados en el periódico *El Incunable de Salamanca* en el mes de septiembre de 1960.
- Los propios autores de la película han manifestado su disgusto al ver que sus intenciones eran tergiversadas por la prensa comunista como por la prensa española.
- El acto del Teatrino Corso de Milán ninguna concomitancia tuvo con el atentado anarquista contra el Consulado en

Ginebra, ni con el mitin comunista organizado por Álvarez del Vayo en Nueva York.

- Prueba de que en contra de lo dicho por la prensa, radio y TV españolas, el film no atentaba contra el régimen político español, la constituye el hecho de que ha sido aceptado por el Cineclub de la UNESCO. Cualquier injerencia o referencia política contra uno de sus miembros es rechazada por la organización.
- Todo lo dicho creemos que basta para demostrar el mucho daño que se está haciendo al prestigio de nuestro país a causa de la falta de responsabilidad de sus órganos informativos. Merece que recapaciten seriamente todos aquellos que han sido responsables de tan lamentables hechos.»

Cap altre mitjà es va fer ressò d'aquest altre article rectificador. A més, *El Requeté de Catalunya* era un diari de tirada minúscula. És bastant possible que aquests aclariments no arribessin a ningú.

§

El leitmotiv del fals culpable, inculpat per ser al lloc dels fets però sense haver-hi participat, és un argument clàssic de la història del cinema. Hom podem trobar un exemple a *Con la muerte en los talones*, d'Alfred Hitchcock. En l'assumpte de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, el paper de Cary Grant li correspon a Juan Goytisolo. Ell era l'enemic a batre, no Esteva ni Brunatto, dels quals ningú no va dir res, segurament perquè en desconeixien els noms. Però Goytisolo sí era conegut i sí va ser identificat. Ell era l'objectiu de les ires. Així, Manuel Aznar, director de *La Vanguardia Española*, en un article del dijous 16 de març del 1961, publicat en portada i amb el títol "Feltrinelli o el festival de los agravios", deia:

«¡Qué abominación de película, señor escritor! ¡Y qué repulsiva malicia hay en ella, señor novelista! No fue obra suya, ni tampoco del señor Feltrinelli. Lo sabemos.

Se trata de una de esas clásicas verdades a medias, o medias verdades, que desembocan en la abominación de las peores mentiras. Usted, catalán, conoce muy bien su Barcelona. Decimos 'su' Barcelona porque no podemos imaginar que haya renunciado a la hermosura de ser hijo enamorado de la más bella ciudad mediterránea. 'Su' ciudad. Y usted ha podido advertir las desalmadas indignidades que la película de la fiesta de Feltrinelli

contiene contra diversas ciudades y diversos pueblos de España; y, concretamente contra esta Barcelona ejemplarísima en muchos órdenes de la belleza, del progreso, de la cortesía de la fe, de la verdad. ¿Por qué no la destruyó con sus propias manos, antes de aceptar semejante vilipendio antiespañol, antibarcelonés?

Pese a su iracundia contra la política española de hoy, nosotros hubiésemos querido verle erguido frente a los criterios mercantiles del editor Feltrinelli y oírle clamar su sordina: ‘Señor de mis ediciones: todo me puede pedir menos que yo convalide con mi callada presencia un vituperio contra mi patria española; todo, menos que mi silencio autorice una ofensa a la mil veces bella y amada ciudad mía de Barcelona’. No lo hizo usted así. Además de la fiesta, suponiendo que le asista la razón entera, importa relativamente poco. Cuando acabamos de ver la película en las pantallas de Televisión Española hemos dicho, pensando en los autores del agravio: ‘Qué asco’. Y pensando en usted ‘Qué tristeza’.»

§

Després de la projecció a la televisió espanyola de la còpia adulterada de la pel·lícula, l'editor Feltrinelli li va posar una denúncia a l'ens públic, segons assenyala el diari italià *L'Espresso*. “L'editore Gian Giacomo Feltrinelli ha denunciato la televisione spagnola per connivenza in furto” (L'editor Gian Giacomo Feltrinelli ha denunciat Televisió Espanyola per connivència amb el furt).

No obstant això, aquesta denúncia no va obtenir cap resultat. Va ser arxivada al cap de poc. Feltrinelli, durant un temps després del segrest, va tenir i mantenir la idea d'editar un llibre en què els fotogrames de la pel·lícula funcionessin com a fotografies. Sens dubte ho feia com una forma de retornar el desgreuge i la humiliació del segrest de la pel·lícula. El que no sabem és si aquell llibre aniria acompanyat de textos o no.

Giangiaco Feltrinelli (1926-1972) va néixer en una de les famílies més riques d'Itàlia. El seu pare era un ric empresari a més de posseir un títol nobiliari. El 1944 es va allistar a les milícies antifascistes per derrocar a Mussolini i el 1948 va ingressar al Partit Comunista, finançant moltes de les activitats del partit amb el patrimoni familiar.

L'any 1954 va fundar la reeixida casa editorial Giangiacomo Feltrinelli Editore. Dos anys després, Feltrinelli es va fer amb el manuscrit de *Doctor Zhivago*, escrit pel notable poeta soviètic Borís Pasternak, publicant-lo el 1957, en rus i en italià. L'obra es va transformar ràpidament en un impressionant èxit editorial amb una gran repercussió social. Però la publicació va ser considerada pel Partit Comunista Soviètic

com una traïció i com a resultat del seu desafiament a la línia ortodoxa ideològica, Feltrinelli va ser expulsat del PCI. Feltrinelli també va ser l'editor de *El gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, una de les grans novel·les del segle.

Després de la seva expulsió del partit, Giangiacomo Feltrinelli va passar els anys següents viatjant pel món i establint vincles amb alguns líders esquerrans radicals del Tercer Món, així com amb moviments guerrillers que deien lluitar contra l'imperialisme estatunidenc. Des del 1964, li va unir una forta i estreta relació amb Fidel Castro, amb Che Guevara i amb Ho Chi Minh. Va començar així mateix a publicar els escrits d'aquests líders així com una sèrie de pamflets sobre les revolucions esquerranes que tenien lloc en alguns països del Tercer Món.

El 12 de desembre del 1969 després d'haver escoltat per ràdio les notícies sobre l'atemptat de Piazza Fontana, comès per un grup d'extrema dreta, va passar a la clandestinitat i des d'allí els hi enviaria una carta a la seva editorial, a la seva Biblioteca i a la seva Fundació explicant-los els motius que l'havien dut a prendre aquella determinació. Estava a punt de revelar-se que ell finançava el grup Brigades Vermelles. El 1970 va fundar l'organització guerrillera esquerrana Gruppi di Azione Partigiana (GAP).

El 15 de març del 1972, Giangiacomo Feltrinelli va ser trobat mort al peu d'una columna de suport d'una línia d'alta tensió, a la petita localitat de Segrate, a Milà. Estava intentant instal·lar-hi uns explosius per volar el subministrament elèctric d'aquella ciutat. Unes 8.000 persones, la majoria joves i obrers, va assistir al seu funeral.

El 1999, el seu fill petit, Carlo Feltrinelli va publicar una biografia del seu pare sota el títol *Senior Service*, publicada, com no podia ser d'una altra forma, per Feltrinelli Editore.

§

«El libro [*Problemas y perspectivas de la revolución argelina*, de Francis Jeanson] no encuentra editores en Francia y se edita también en Feltrinelli para que pueda distribuirse al otro lado de los Alpes.

Algo parecido ocurre con la novela de Juan Goytisolo *La resaca*, prohibida en la España franquista y considerada en Italia la mejor obra de la nueva generación española, muy cercana –así puede leerse en la cubierta– a *Muchachos de la calle* de Pasolini. Durante la presentación del libro que tiene lugar en febrero del 61 en un teatro milanés, se proyecta un documental sobre las condiciones de la emigración interior en España.

Nada más empezar, un grupo de ex paracaidistas, detenidos más tarde por la policía, interrumpe el acto y lanza bombas de humo. La prensa madrileña concede cierta importancia al percance, denuncia el talante provocador de la celebración y especula sobre la dinámica de los incidentes. Por toda respuesta, Feltrinelli envía a Barcelona a 2 empleados de la editorial para protestar y desmentir la información, pero con la intención secreta de promover una distribución secreta de sus libros en España. No consiguen nada, salvo cierto clamor en la prensa local, pero el nombre del editor italiano se convierte en tabú en este país y también, y lo más importante, en un salvoconducto en los ambientes intelectuales de la oposición.»

Carlo Feltrinelli, *Senior Service. Biografía de un editor*, Barcelona, 2001.

§

Tot i que el llibre que presentava Juan Goytisolo aquella nit a Milà era *La resaca* –novel·la que completava la trilogia anomenada “El pasado efímero”, juntament amb *Fiestas* i *El circo*–, hi havia un altre llibre de Goytisolo que tenia molt més a veure amb la pel·lícula: *La Chanca*, llibre escrit l'any 1960.

La Chanca és una espècie de *quest*, d'indagació detectivesca, que beu a la vegada de l'estil novel·lístic i del reportatge. Juan Goytisolo rep a París l'encàrrec d'un paísà de donar records al seu amic Antonio Roa, *El Cartagenero*, que viu al barri La Chanca d'Almeria.

I allí, en aquest barri, troba Goytisolo la misèria material, però també viu els últims espeternecs d'una grandesa moral camí de l'extinció, a causa d'aquesta mateixa misèria.

«Fuera el calor ha cedido un poco, pero el sol luce todavía y el suelo huele a lejía y zotal. Mientras atrancamos por la bajada, el Luiso me explica que en La Chanca no hay médicos, ni dispensario, ni practicantes ni mercado, ni agua corriente ni, en la mayor parte de las casas, electricidad. Los vecinos deben buscar el agua a veces a centenares de metros, el alquiler de las chozas es de treinta o cuarenta duros y en los lavabos hay que pagar un real por kilo de ropa.

–En ningún lao cuesta tanto ser pobre– concluye.»

La Chanca, Barcelona, Seix Barral, 1981, pàg. 54.

La polèmica va ser rapidíssima i la censura també. Només un breu fragment del llibre es va poder publicar a la revista *Destino*, essent l'última col·laboració periodística de Goytisolo a Espanya fins la democràcia. El text íntegre es va publicar en castellà el 1962, a la Librería Española de París, i aquella edició d'exili, escassament difosa de manera clandestina, va ser l'única fins l'edició que Seix Barral va fer el 1981, en volum solt amb foto de portada de Pérez Siquier. Al meu humil parer, aquesta és una de les obres més compromeses i vàlides de la primera etapa de Goytisolo.

«– Usté perdone ¿conoce a un hombre que dicen ‘El sable’?»

– Continúen ustés pa riba – dice la mujer sin mirarnos –
Vive casi al final.

Mi amigo le da las gracias y, mientras subimos, me entretengo en curiosear el interior de las chozas; la gente vive allí hacinada, sin retretes, camas ni colchones, compartiendo esteras y mantas con ovejas y borricos; las gallinas campan sueltas por las habitaciones y, en una cueva, el dueño ha instalado una porqueriza.»

La chanca, Barcelona, Seix Barral, 1981, pàg. 56 .

El 26 d'octubre del 1961, al diari *Pueblo*, es va publicar un article sense firma amb el títol “La Chanca. El más pintoresco barrio de pescadores del mundo”. L'article començava així:

«Me gusta La Chanca. No ha visto el periodista lo que vio algún hombre de mala fe –que mojó su pluma en el tintero del desprecio. En este barrio: una lacra social. No he visto por ningún lado esa casta inhumana que dicen que vive horadando la montaña.»

Les últimes paraules de l'article eren: “Mucha mala literatura es lo que tiene La Chanca [sic.] de Almería. Mucho Goytisolo”.

§

Després del segrest i la projecció de la versió alterada a Televisión Española, la pel·lícula es va fer famosa de sobte. Es va convertir en un d'aquells casos de pel·lícula de què tothom parla però que molt poca gent ha vist. Un que sí l'havia vista era Freddy Buache. Buache és crític de cinema i ha estat director de la cinemateca suïssa quaranta-cinc anys,

del 1951 al 1996. El 26 de març del 1961, a *La Tribune de Lausanne*, escriu una elogiosa crítica del film:

Δ8 «Durant leurs vacances de l'été dernier, deux étudiants en architecture habitant à Genève, Paolo Brunatto et Jacinto Esteva-Grewe, ont empoigné une caméra 16mm et ont réalisé un court-métrage d'excellente facture, adoptant une attitude intellectuelle digne des plus vifs éloges: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* espagnole 1960. [...]

Ce film est une authentique œuvre d'avant-garde de par son dépouillement, sa vérité sociologique, son réalisme statistique. C'est ce que Vigo nommait "un point de vue documenté", et il s'inscrit dans la tradition du grand cinéma de combat dont *Las Hurdes* et les œuvres de Joris Ivens son aujourd'hui des classiques exemplaires. Cet essai de géographie humaine, parce qu'il dévoile des réalités géantes, a déjà réuni contre lui beaucoup de haine.»

Després d'una descripció, l'enèsima, dels fets de Milà, Buache afegirà una informació interessant.

Δ9 «Mais, Brunatto et Esteva ont tiré de nouvelles copies du négatif, et leur film gagne peu à peu une audience internationale. Il la mérite amplement car, abstraction faite de toute considération politique, leur œuvre fait partie de celles, trop rares, qui confèrent au cinéma sa dignité et son extraordinaire pouvoir de démystification. Dans ce sens, c'est une œuvre d'avant-garde

Δ8

«Durant les seves vacances de l'estiu passat dos estudiants d'Arquitectura que vivien a Ginebra, Paolo Brunatto i Jacinto Esteva-Grewe, es van endur una càmera de 16 mm i van realitzar un curtmètrage d'excel·lents resultats adoptant una actitud intel·lectual digna dels millors elogis: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*. [...]

Aquest film és una verdadera obra d'avantguarda pel seu despullament, la seva veritat sociològica i el seu realisme estadístic. És allò que Vigo anomenava "un punt de vista documentat" i ha passat a formar part de la tradició del gran cinema de combat, on trobem obres com *Las Hurdes* i les obres de Joris Ivens que avui en dia són els clàssics exemplars. Aquest assaig de geografia humana, perquè revela realitats gegantesques, ja ha reunit moltes opinions en la seva contra.»

Δ9

«Però del negatiu, Brunatto i Esteva n'han extret noves còpies i el seu film ha guanyat a poc a poc un públic internacional. Realment s'ho mereix ja que, deixant de banda qualsevol consideració política, la seva obra forma part d'aquelles, massa escasses, que confereixen al cinema la seva dignitat i el seu extraordinari poder de desmistificació. En aquest sentit es tracta d'una obra de vanguardia ja que el cinema, en termes generals, és un mitjà de mistificació. Per consegüent, esperem que aquestes *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* també puguin veure's a les pantalles helvètiques.»

puisque le cinéma, en général, est un moyen de mystification. Souhaitons par conséquent, que ces *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* soient aussi présentées aussi sur les écrans helvétiques.»

§

No seria l'única crítica. El prestigiós crític Lambert li va dedicar per aquelles mateixes dates un breu comentari que deia "Del seu intent, n'ha fet un portent!".

Δ10 «Pour un coup d'essai, c'est un coup de maître! Avec un remarquable sens de l'expression cinématographique, les deux jeunes auteurs de ces *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* se sont penchés avec un sens analytique aigu sur le tragique problème de la misère et du chômage en Espagne, qui pousse les ouvriers à se concentrer autour des grandes cités ou à se résigner à aller chercher ailleurs un travail et une vie décente que leur pays ne peut pas leur offrir.

Ce petit film nous donne une image atroce et émouvante des conditions de vie sous le régime de Franco. Fortement influencé par le Buñuel de *Terre sans pain*, la banalité du commentaire sobre et froid provoque un choc violent en contraste avec les images entre certaines prennent, de ce fait, un caractère polémique puissant.

Tous les avatars de ce court-métrage depuis ses quelques petites semaines d'existence prouvent que ses auteurs ont mis le doigt sur le point le plus douloureux de l'hypocrisie franquiste, qui n'étend que l'œuvre de longues années de propagande mensongère.»

§

Δ10

«Del seu intent, n'ha fet un portent! Amb un notable sentit de l'expressió cinematogràfica, els dos joves autors d'aquestes *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* s'han inclinat amb un sentit analític agut cap al tràgic problema de la misèria i l'atur a Espanya, que obliga als obrers a concentrar-se al voltant de les grans ciutats o a resignar-se a anar a buscar fora una feina i una vida decent que el seu país no els hi pot oferir.

Aquest breu film ens ofereix una imatge atroz i commovedora de les condicions de vida sota el règim de Franco. Fortament influenciat pel Buñuel de *Tierra sin pan*, la trivialitat del comentari sobri i fred provoca un xoc violent en contrast amb les imatges entre les quals algunes prenen un gran caràcter polèmic de la situació.

Tots els avatars ocorreguts en aquest curtmètrage des de les seves poques setmanes d'existència demostren que els seus autors han posat el dit al punt més dolorós de la hipocresia franquista, que només ofereix una propaganda enganysosa.»

Δ11 «Une étude objective

Images et commentaires restent dans le cadre strict d'une étude, d'un document. Si le régime franquiste en ressort condamné, c'est à la réalité qu'il le doit et non pas à l'habileté des jeunes cinéastes. Leur qualité est justement d'avoir laissé parler les faits, d'avoir tenu jusqu'au bout l'essai d'une étude objective, comme aurait pu la faire, dans son domaine, un statisticien ou un sociologue.

C'est probablement ce qui a effrayé les services de propagande franquistes et provoqué une série d'événements qui ont attiré l'attention de l'opinion publique sur ce documentaire.»

R. Tuscher, "Notes sur l'émigration. Espagne 1960",
Voix Ouvrière, dijous 16 de març del 1961.

§

El 22 de març del 1961, un cineclub anomenat Anastasie, format per universitaris, va projectar *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* a l'estudi Val-de-Grâce. Aquesta sessió la va presentar François Truffaut (tal com informa *Combat* el 31 de març).

Al cap de poc, també al mes de març, es va projectar al Cineclub de la UNESCO, amb motiu de la Conferència Europea per a l'Amnistia dels Presoners i els Amnistiats Espanyols. També hi havia la intenció que s'emetés a la televisió suïssa i a nombrosos cineclubs d'aquell país.

La pel·lícula va tenir així una merescuda propaganda que en va fer possible la seva visibilitat, cosa bastant impensable abans dels "fets de Milà", ja que com van declarar els autors a *La Tribune de Genève*: "No es van molestar a demostrar la puresa de les seves intencions en presentar el resultat dels seus treballs en una sessió privada a Ginebra" (*La Tribune de Genève*, 14 de març del 1961). Es podria dir que la pel·lícula es va veure gràcies a que algú no va voler que es veiés.

Δ11

«Un estudi objectiu

Imatges i comentaris romanen en el context estricte d'un estudi, d'un document. Si el règim franquista en resulta condemnat, li ho deu a la realitat i no a l'habilitat dels joves cineastes. La seva qualitat rau justament en haver deixat que els fets parlessin per sí sols, en haver portat fins al final l'assaig d'un estudi objectiu, com ho hauria pogut fer, en el seu camp, un estadístic o un sociòleg.

Això és probablement el que ha espantat els serveis de propaganda franquistes i ha provocat una sèrie d'esdeveniments que han cridat l'atenció de l'opinió pública sobre aquest documental.»

La fama i el prestigi no es devien a la qualitat de les seves imatges, sinó a que algú havia volgut fer desaparèixer aquelles imatges.

§

Del 9 al 23 de juliol del 1961 es va celebrar el Festival Internacional de Cinema de Moscú, en aquella època un dels festivals de cinema més prestigiós del món i el segon més vell després de la Mostra de Venècia. La seva primera edició datava del 1935.

Aquella edició el jurat estava format per Chingiz Aitmatov, escriptor rus; Zoltan Varkonyi, director hongarès; Luchino Visconti; Sergei Gerasimov, director soviètic; Karel Zeman, director d'animació txecoslovac; Mehboob Khan, director indi; Joshua Logan, el director de Pic-Nic, amb William Holden i Kim Novak; Leon Moussmac, crític francès; Roger Manwell, crític britànic; Francisco Pina, crític mexicà; Walieddin Youssef Samih, director egipci; Jerzy Toeplitz, historiador de cinema polonès; Huang Guang, crític xinès; Michael Tschesno-Hell, escriptor i guionista de l'Alemanya Occidental; Liviu Ciulei, director romanès i Borislav Sharaliev, director búlgar. Aquest jurat li va concedir el premi ex-aequo a *Hadaka no shima* de Kaneto Shindo i a *Chistoye nebo* de Grigori Chukhraj. Hi va haver una menció especial del jurat a *Tutti a casa* de Luigi Comencini. El premi al Millor Director el va guanyar Armand Gatti per *L'enclos*.

Notes sur l'émigration. Espagne 1960 va guanyar el Premi de la Friepesci. D'aquesta forma es va consolidar el seu prestigi internacional. Des de llavors, aquest premi va acompanyar la biografia dels dos realitzadors, que no van cessar de dir-ho a cada entrevista o als seus currículums respectius.

No obstant això, el film no es va tornar a veure des de llavors en públic. Després d'aquella fama efímera, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* ha estat cinquanta anys oblidada a la prestatgeria d'una filmoteca.

§

Tot i així, la pel·lícula sí es va veure en privat. Quan va tornar a Barcelona, Jacinto Esteva s'havia endut una còpia. (Paolo Brunatto s'havia quedat una altra i se l'havia endut a Itàlia).

Aquesta còpia se la projectava Jacinto Esteva a casa seva, en un petit projector, als amics íntims. A Pere Portabella, per exemple, quan van començar a parlar de fer *Alrededor de las salinas*, se la va ensenyar com a mostra de la seva experiència cinematogràfica. Román Gubern

també recorda haver-la vist varis cops, amb més gent, al pis de Passeig de Gràcia. Hom pot imaginar en aquell saló a Joaquín Jordà, que havia conegut Jacinto Esteva el 1958.

§

La carta robada és un dels contes més famosos d'Edgar Allan Poe. Tracta d'un diàleg entre un prefecte de policia i el sagaç Auguste Dupin. El policia explica que tracta de trobar una carta robada que si es fa pública podria fer molt mal al governador. Diu saber qui la té, que la carta està al domicili del lladre i que no ha sortit. Però que, malgrat les minucioses perquisicions i registres de la policia, la carta robada encara no s'ha trobat.

Dupin comença a cavil·lar i després d'una visita al lladre descobreix la carta al lloc més recòndit: a la vista de tothom, en un targeter sobre la xemeneia que qualsevol persona pot veure en només entrar a l'habitació.

La història de la troballa de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* és una mica la de la carta robada. La primera còpia es trobava a la cinemateca suïssa, fet que es pot entendre com a lògic ja que és una pel·lícula suïssa, muntada i revelada a laboratoris suïssos.

La segona còpia, molt millor conservada, era a l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, una petita i humil filмотeca, especialitzada en cinema militant, creada amb els fons d'Unitefilm, la productora del PCI. Òbviament va ser Paolo Brunatto, que va militar al PCI a principis dels setanta, qui va dipositar la còpia allí. També va dipositar un contratip i un negatiu de so.

§

És molt fàcil veure els defectes de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, entre altres coses perquè es troben a la vista: una composició molt barroera en les entrevistes, en què no es veu el rostre de l'entrevistat sinó mil detalls que no afegeixen res; enquadraments barroers, mal il·luminats; problemes de focus; una càmera en constant moviment, gens conscient del seu poder, que no sap en què fixar-se, què mostrar i que sovint es queda massa lluny. Per no parlar de l'excessiu lirisme, a vegades contraproductent.

No obstant això, malgrat tot plegat, hi ha quelcom que impacta en aquesta pel·lícula, quelcom que no es veu fàcilment: la valentia. La valentia de voler dir quelcom, de voler expressar una denúncia i fer-ho.

Notes sur l'émigration. Espagne 1960 no és una pel·lícula feta des del cinema. Al cap i a la fi, els seus autors eren dos estudiants d'Arquitectura que estaven fent un treball de classe durant les seves vacances i

que segurament era la primera vegada que agafaven una càmera. És una pel·lícula feta des de les ganes de posar el cinema al servei de la realitat.

El principal valor d'aquesta pel·lícula rau en el crit que suposa. Per això, la càmera se centra on mai abans s'havia posat una càmera, mostrant-nos una realitat desconeguda i ocultada pel poder. Per això, la pel·lícula es mostra com el revers d'aquelles meravelles turístiques produïdes pel NO-DO.

Segurament la pel·lícula no respongués a un interès estètic, ni tan sols cinematogràfic. D'allí l'intent de convertir-se en un assaig sociològic, factor tants cops repetit en les crítiques i en les pròpies declaracions dels autors. I d'allí aquell text dur i aspre que intenta posar dades i xifres a unes imatges que s'escapen contínuament. I és per aquella fe en la veritat de la imatge, en el poder de la imatge per canviar una realitat social amb tan sols mostrar-la, que d'aquesta pel·lícula emergeix una certa bellesa. Una bellesa inèdita. La bellesa de ser allà, del voler ser allà.

Notes sur l'émigration. Espagne 1960 es converteix així en un objecte contundent, gràcies a la ingenuïtat d'uns autors que es van atrevir a mirar per primer cop una realitat difícil d'enquadrar. En una pel·lícula en què el contrast i la tensió entre el text sociològic i fred (fet que repetiria Esteva a *Alrededor de las salinas*) i la brutalitat d'unes imatges a les quals, no obstant això, se les dota de lirisme (pilar de *Lejos de los árboles*) porten a la pel·lícula a una riquesa inigualable, a una precisió al retrat d'un temps i un país que no hauria existit mai de no ser per aquelles imatges. I vet aquí un dels grans valors de la pel·lícula, donar visibilitat a allò que sempre es va ocultar, en fer cinema políticament en un país on s'havia desterrat la paraula política. Aquella mateixa tensió entre text i imatge, entre sociologia i realisme, és el que porta a la pel·lícula a calar profundament els ànims de qui la veu sense que se sàpiga gaire bé d'on prové la seva força.

I d'aquesta manera, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* se'n apareix avui, cinquanta anys després de la seva realització, com un diamant lleig sense polir, que conté dins seu mil camins possibles cap als quals el cinema espanyol va poder dirigir algun cop.

§

L'obra documental de Jacinto Esteva, composta de dos curtmétratges i un llargmetratge, se'n mostra avui en dia com la frontissa, com el nexa que uneix i comunica, entre els dos grans moments del cinema documental a Espanya: els anys de la Segona República i la Transició.

De la Segona República recull el seu caràcter humanista, la càrrega política sense contingut partidista de l'obra de Carlos Velo, de Ramón Biadiu (fins i tot d'aquells documentals de les Missions

Pedagògiques de les quals ningú no ha sobreviscut). I, és clar, la mirada rabiosa, crítica i rebel de *Las Hurdes*. I a la Transició aporta la seva deconstrucció del caràcter mític de l'Espanya eterna, mitjançant una clara consciència dels mecanismes amb què el cinema construeix la realitat, present als títols més valuosos d'aquell període: *El desencanto*, *Rocío*, *Queridísimos verdugos*, *Cada ver es*, *Informe general*, *El asesino de Pedralbes* o *Animación en la sala de espera...*

Així, l'obra documental de Jacinto Esteva apareix com a clau per a una possible tradició cinematogràfica del cinema de realisme a Espanya.

§

Al final de la seva vida, Jacinto Esteva va inaugurar una exposició de pintura a la Galeria Orfila de Madrid. A la invitació a la inauguració, una targeta gran, Jacinto Esteva inclou, a més de quatre poemes curts (precedits per una cita de Blas de Otero: '*La poesía señores / no sólo está en los libros imprimamos / en el aire / el aire es el papel más transparente*') una petita semblança biogràfica, que sens dubte va escriure ell mateix.

En aquesta presentació, Jacinto fa un repàs complet a la seva carrera artística, als seus inicis com a pintor, als seus estudis a la Real Academia de Bellas Artes de Roma, Ginebra, i a la seva integració a l'Equipo Forma, juntament amb Oteiza, Bernaichea i els arquitectes Fargas, Tous Roberto Puig i l'enginyer León Bergadà, amb qui pretenia "la adecuación de la pintura y la escultura con el 'hábitat' [les cometes son del text] de la Arquitectura y el Urbanismo.

El text continua així:

«En este periodo, alterna sus trabajos de pintor e ingresa en la facultad de Arquitectura de Ginebra, especializándose posteriormente en Urbanismo, en el Instituto de la Sorbona en París, 1957-61. En el mismo año obtiene el Premio de la Prensa de Moscú. Este film, presentado por el editor Feltrinelli en el Teatrino Corso de Milán es secuestrado, a mano armada, por un grupo de fascistas italianos y enviado al Gobierno franquista que interrumpió su emisión habitual en televisión española para insertar la película debidamente mutilada y con cambios en su locución y en la imagen. La presentación difamatoria fue a cargo del señor Suevos, Director General de Cinematografía y Teatro.

Este film, titulado *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, trata de la vida de los emigrantes españoles en Suiza. Los periódicos españoles ocuparon parte de sus páginas con insul-

tos difamatorios, tan grotescos como: "quien viene del País de la mentira debe irse al País de la mentira" u otras como "Deberíamos cortar el cuello del autor". Ante este cúmulo de disparates, la prensa democrática internacional reaccionó despolitizando el film que fue finalmente proyectado en la sala de la UNESCO en París.

A pesar de lo expuesto, Esteva debió permanecer en el exilio durante más de medio año.»

Com es pot comprovar, és ampli l'espai que li dedica a aquest film en allò que devia ser una breu ressenya biogràfica, molt més si tenim en compte que les seves dos grans fites cinematogràfiques es resumeixen així, "*Dante no es únicamente severo* largometraje en color. Premiado en el Festival Internacional de Pesaro, Premio Film Crítica. Premio Pentagrama de Oro a la mejor adaptación musical. Con Serena Vergano, Romy, Enrique Irazoqui. Fotografía: Juan Amorós" o "*Lejos de los árboles* documental largometraje rodado en Cinemascope".

Hom veu això com la demostració del profund amor que tenia Jacinto Esteva per aquesta obra primerenca. La prova de l'afecte per aquell film díscol i problemàtic que en aquell moment ja estava sumit en el més profund dels silencis.

§

A l'arxiu que conserva Daria Esteva, hi ha un petit retall, on no es veu ni la data ni en quin mitjà es publica, que diu:

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES DE CIENCIAS ECONÓMICAS

Este departamento ha organizado una sesión de proyecciones que tendrá lugar mañana sábado, a las seis de la tarde en el salón de actos de la Escuela de Comercio.

Se proyectarán los films *España 1800*, de Fernández Santos; *Torerillos*, de Patiño; *El toro*, de Jaime Camino y *Notes sur l'émigration* de Jacinto Esteva. También en homenaje a Buñuel se proyectará el film *Tierra sin pan*.

D'aquesta forma, no sabem quan ni on, Jacinto Esteva va veure projectada la seva pel·lícula juntament amb la del seu mestre, amb qui tants cops el van relacionar.

IMATGES DE *NOTES SUR*
L'ÉMIGRATION. ESPAGNE 1960,
EXTRETES DEL LLIBRE
INÈDIT QUE GIANCOMO
FELTRINELLI EDITORE VA
PREPARAR PER PUBLICAR
A ITÀLIA.

IMÁGENES DE *NOTES SUR*
L'ÉMIGRATION. ESPAGNE 1960,
EXTRAÍDAS DEL LIBRO
INÉDITO QUE GIANCOMO
FELTRINELLI EDITORE PREPARÓ
PARA SU PUBLICACIÓN
EN ITALIA.



















NOTES SUR
L'ÉMIGRATION—
ESPAGNE 1960
APUNTES PARA
UNA PELÍCULA
INVISIBLE
LUIS E. PARÉS

A Daria.

«No creo en un realismo estricto, sino en un realismo subjetivo. Al rodar un documental, detrás está el director y su punto de vista particular.»

Jacinto Esteva

«Amo molto il cinema fatto qualsiasi forma, ma il modello di cinema che preferisco è il documentario, il documentario breve.»
(Me gusta mucho el cine de todo tipo, pero el modelo de cine que prefiero es el documental, el documental breve.)

Paolo Brunatto

Con motivo de un pase para la prensa y los amigos de *Lejos de los árboles* en 1970, la mayoría de revistas cinematográficas y de críticos en prensa diaria se volcaron con la película, que levantó muchos elogios y algún que otro encono entre la prensa más partidaria del régimen. Estos elogios no se repitieron en 1972, cuando la película consiguió estrenarse finalmente, en una versión veinticinco minutos más corta por la censura. Muchos críticos, como Jos Oliver o Enric Ripoll Freixes, compararon la película con *Las Hurdes* de Buñuel, hasta el punto de que relacionar *Lejos de los árboles* con *Las Hurdes* se convirtió en una especie de lugar común. Pero la comparación entre las dos películas no era vana, pues ambas bebían de la misma idea, cruda, trágica y sádica de la España negra, tratando de ilustrar con imágenes un arquetipo muy real, del que sólo se podría escapar a través de una cultura que ambos directores simbolizaban.

Muchos críticos celebraron la vuelta de Jacinto Esteva al documental, muchas veces contraponiendo su obra documental a sus largometrajes de ficción, que muchos críticos veían como indulgentes caprichos esnobs. Y rescatar esta faceta documental en la obra de Esteva significaba rescatar también sus inicios cinematográficos, aunque ello supusiese mencionar un título que nueve años antes había sido sujeto de mucha polémica, un título que muy pocos habían visto. *Notes sur l'émigration* apareció en varios medios, ocultando, eso sí, qué había sido de la película.

Así por ejemplo, en el periódico *Nuevo Diario*, el 2 de agosto de 1970, Miguel Rubio y Juan José Oliver, en un artículo que se llamaba “La magia en España”, escribieron: “No olvidemos que Jacinto Esteva inició su carrera de cineasta con un documental sobre la inmigración con el que éste [*Lejos de los árboles*] mantiene algunos puntos de contacto”.

Pero el que más lejos llevó este rescate fue Miquel Porter Moix, uno de sus mayores fustigadores, que escribió en *Serra d’Or* que sus películas eran “obras obtusas, antipopulares por definición”. Este crítico en un artículo publicado en la revista *Destino*, el 25 de julio de 1970, elocuentemente titulado “Por fin vemos el bosque o los aciertos de Jacinto” escribió “Esteva se ha dejado de cómodas y euromiméticas bromas para volver a su origen, a sus clases de *Notes sur l’émigration*”.

Lo que no sabían los que citaban su primera película era que por esa misma película muchos críticos ya habían emparentado a Esteva con *Las Hurdes* de Luis Buñuel. Y seguramente no lo sabían porque no la habían visto, ya que era una película desaparecida.

§

En *Histoire du cinema suisse*, de Freddy Buache (Lausanne, L’Age d’Homme, 1998) en la página 197, se encuentra lo siguiente:

Δ1 «En 1960, un italien, Paolo Brunatto et un espagnol, Jacinto Esteva-Grewe (on ne le leur pardonna pas, Brunatto fut expulsé rapidement!), tous deux étudiants à Genève, avaient tourné un court-métrage intitulé: *Notes sur l’émigration. Espagne 1960*. Ils interviewaient des ouvriers espagnols arrivant en gare de Genève et qui donnaient les raisons de leur émigration (sous-développement de leur pays). Les deux cinéastes étaient allés en Espagne filmer ce sous-développement et les images qu’ils en avaient rapportées (fidèles aux paroles des ouvriers interviewés) étaient montées dans le film sur le discours du délégué du B.I.T.! Ce film impertinent et

Δ1

«En 1960 un italiano, Paolo Brunatto, y un español, Jacinto Esteva-Grewe (no se lo perdonamos, Brunatto fue expulsado rápidamente), ambos estudiantes en Ginebra, rodaron un cortometraje titulado *Notes sur l’émigration. Espagne 1960*. En él entrevistaban a obreros españoles que llegaban a la estación de Ginebra y que explicaban los motivos de su emigración (subdesarrollo de su país). Los dos cineastas se habían trasladado a España para filmar este subdesarrollo y las imágenes que captaron (fieles a las palabras de los obreros entrevistados) se montaron en el film junto con el discurso del delegado de la B.I.T.! Este film impertinente y desgarrador fue probablemente el primero que captó la atención, en Suiza, sobre los inmigrados y su estado.»

poignant fut probablement le premier qui, en Suisse, attira l’attention sur les émigrés et leur condition.»

Aquí en España no sólo era imposible ver la película, sino también saber algo sobre ella.

En la historiografía sobre cine español, la película sólo es mencionada en los libros de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *La Escuela de Barcelona: el cine de la Gauche Divine* (Barcelona, Anagrama, 1999) y en Carlos F. Heredero, *Cine español, 1951-1961: las huellas del tiempo*, (Valencia, IVAC, 1993). En este último, lo que salía eran citas de un libro anterior, de Román Gubern, (*La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*), Barcelona, Edicions 62, 1981) en el que se mencionaba el secuestro y el posterior pase por televisión. Es difícil seguirle la pista a un film fantasma.

§

De 1960 a 1973, un millón de españoles emigró a los principales países europeos, en busca de trabajo, lo que supuso por una parte una válvula de escape para la tasa de desempleo en España, que de otra forma hubiera creado mayores problemas sociales. Además, la coyuntura económica española, con el Plan de Estabilización de 1959, que abandonó la autarquía y permitió la entrada en España de capital extranjero, hizo que la emigración (y las remesas económicas que los emigrantes mandaban desde los países donde trabajaban) se convirtiese en uno de los motores económicos del país.

«-Lo primero que haces es, en 1959, *Notes sur l’émigration*, ¿qué era más o menos?

-Es un cortometraje sobre el problema de la vivienda de los emigrados españoles e italianos en Suiza que realicé junto a Paolo Brunatto.

-Cuéntame el desarrollo de la película.

-Era el momento del plan de estabilización de la moneda en España, que provocó la primera gran afluencia de emigrantes. Estaba yo entonces estudiando Arquitectura en Suiza. Realicé en la escuela un trabajo comparativo de las necesidades de habitación entre los países nórdicos y los meridionales, lo que me condujo a tomar contacto con los obreros emigrados en Ginebra, y su consecuente conflicto de alojamiento. Decidí entonces ilustrar mi trabajo con un pequeño film. El problema de la vivienda de los españoles en Suiza me llevó a mí (y a

mí cámara) –siguiendo el mismo camino en sentido inverso– a España. En consecuencia, la película se compone de dos partes: una rodada en España, buscando las causas intrínsecas de la emigración y otra, como efecto consecutivo, en Suiza.

Terminado el trabajo, consideré que el film poseía un valor, al menos informativo, suficiente para funcionar a un nivel más amplio que el de adecuación a un trabajo de escuela; y así fue.»

“Contra las convenciones narrativas”, entrevista de Augusto Martínez Torres, *Nuestro Cine* n° 95.

§

Δ2 «Jacinto Esteva et Paolo Brunatto, l'un espagnol et l'autre italien, se sont connus à l'Université de notre ville où ils suivaient les cours d'Architecture. L'été dernier, ils sont partis passer leurs vacances en Espagne emportant avec eux caméras et bobines, dans l'intention de réaliser un court-métrage sur l'émigration espagnole, intérieure et extérieure.

Au hasard de leurs randonnées, les deux jeunes amis ont pris des images d'une réalité espagnole que la propagande franquiste avait décidé, une fois pour toute, non seulement d'ignorer, mais de supprimer. Appart leur désir ardent de devenir tous deux cinéastes, les deux étudiants en architecture avaient été préparés par leurs expériences personnelles à découvrir la réalité, à prendre contact avec l'homme, directement et sans hypocrisie. Esteva est né en Espagne et il y a travaillé comme architecte. Il con-

Δ2

«Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, uno español y el otro italiano, se conocieron en la universidad de nuestra ciudad donde realizaban estudios de de Arquitectura. El verano pasado se fueron a España de vacaciones llevándose con ellos cámaras y bobinas, con el objetivo de realizar un cortometraje sobre la emigración española, interior y exterior.

Durante sus paseos fortuitos, los dos jóvenes amigos captaron fotos de una realidad española que la propaganda franquista decidió, de una vez por todas, no sólo ignorar, sino también suprimir. Aparte del ardiente deseo de convertirse en cineastas, los dos estudiantes de Arquitectura a través de sus experiencias personales estaban dispuestos a revelar la realidad, establecer contacto con el hombre, directamente y sin hipocresía. Esteva nació en España donde ha trabajado como arquitecto. Conoce y ama su patria y sufre por la situación que se vive ahí. Brunatto ha colaborado en Sicilia con Danilo Dolci y ha vivido el periodo heroico de la lucha contra el hambre, la miseria, la ignorancia. Dos acontecimientos clave les han impulsado a llevar a cabo este estudio: por un lado, la llegada masiva de trabajadores españoles a la estación de Cornavin y los artículos publicados en la prensa local; y por otro lado, un discurso durante la sesión de la B.I.T. de un delegado franquista que trazó una imagen poética de España y del obrero ibérico.»

nait et aime sa patrie et souffre des conditions que lui sont faites. Brunatto a collaboré en Sicile avec Danilo Dolci et a vécu la période héroïque de la lutte contre la faim, la misère, l'ignorance. Deux faits sont, en outre, à l'origine du choix de leur étude: d'une part, l'arrivée en masse de travailleurs espagnols à Cornavin et les échos qu'ils en lurent dans la presse locale : d'autre part, un discours à la session du B.I.T. d'un délégué franquiste traçant une image poétique de l'Espagne et du travailleur ibérique. »

R. Tuscher, “Notes sur l'émigration. Espagne 1960”, *Voix Ouvrière*, jueves 16 de marzo de 1961.

§

Δ3 «Nous sommes à la gare de Genève-Cornavin. Des émigrants espagnols débarquent du train. Devant la caméra, deux d'entre eux disent pourquoi ils ont quitté leur famille. L'un est d'un village pauvre d'Andalousie, l'autre habitait un bidonville à Barcelone.

Ces scènes furent tournées au printemps 1960. L'été de cette année-là, Brunatto et Esteva se rendirent en Espagne, pour vérifier en quelque sorte et illustrer les interviews. Dans le village andalou comme dans la zone barcelonaise, ils découvrirent les mêmes images d'une misère sans nom. C'est la deuxième partie du film, poignante, irréfutable. Le cinéma a rempli son rôle de témoin. Il a enregistré.

Ni Brunatto ni Esteva ne sont pas des professionnels. Ils achèvent leurs études d'architectes. D'autres, à leur place, auraient filmé le soleil couchant sur la Costa Brava, comme ces braves imbéciles de touristes français qui ne connaissent que

Δ3

«Nos encontramos en la estación de Cornavin de Ginebra. Unos emigrantes españoles bajan del tren. Ante la cámara, dos de ellos explican por qué han dejado atrás a su familia. Uno proviene de un pueblo pobre de Andalucía, el otro vivía en un barrio de chabolas en Barcelona.

Estas escenas fueron rodadas en la primavera de 1960. El verano de ese año, Brunatto y Esteva se acercaron a España para comprobar la realidad del país e ilustrar las entrevistas. En el pueblo andaluz como en la zona barcelonesa descubrieron las mismas imágenes de una miseria sin nombre. Es la segunda parte del film: desgarradora e irrefutable. El cine ha logrado ser testigo de la situación vivida en el país y la ha grabado en imágenes.

Ni Brunatto ni Esteva son profesionales. Están acabando sus estudios de Arquitectura. Otros en su lugar hubieran rodado la puesta de sol en la Costa Brava, como esos turistas franceses imbéciles que sólo conocen la España de la guía Michelin. El cortometraje español *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* se ha rodado con medios propios del cine amateur, pero aquí al menos esta técnica está justificada.»

l'Espagne du guide Michelin. *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* espagnole a été tourné avec les moyens du cinéma amateur, mais là au moins cette technique. »

Raymond Borde, *Positif*, n° 43, enero 1961.

§

Δ4 «Nous avons simplement voulu apporter un document sociologique sur l'émigration espagnole, qui est un fait. Nos sources sont exclusivement des nouvelles prises dans le journal *Diario de Barcelona* du mois de février 1957 et nous nous sommes basés sur des extraits de l'étude du R.P. Jose María Pérez Lozano, publiée dans le quotidien *Incunable* de Salamanca de septembre 1960.»

Declaraciones de los directores realizadas a *La Suisse* el 27 de marzo de 1961.

§

En dos documentos que conserva Daria Esteva en su archivo, documentos que parecen dos dossiers de prensa, se hallan unos datos que podrían aportar mucha luz sobre la película. En el primero de ellos, que incluye la transcripción del texto, la sinopsis y una copia del artículo aparecido en *Combat* el 31 de marzo del 61, aparece una ficha técnica, en la que se cita como productor la compañía Production Muller.

En el otro documento, que incluye una extensa sinopsis (cinco páginas) en la que se describe pormenorizadamente la película, aparece lo siguiente: "Distribution Mondiale: Filmbureau Hellstern, Schanzeneggstr. 4, Zurich".

En este documento Jacinto Esteva y Paolo Brunatto aparecen como "productores y realizadores".

Sin embargo, no hemos encontrado rastro de ninguna de estas compañías.

§

Δ4

«Simplemente hemos querido aportar un documento sociológico sobre la emigración española, que se trata de un hecho real. Nuestras fuentes son exclusivamente noticias tomadas del periódico *Diario de Barcelona* de febrero de 1957 y nos hemos basado en extractos del estudio del R.P. José María Pérez Lozano, publicado en el periódico *Incunable* de Salamanca de septiembre de 1960.»

No se sabe muy bien el papel que desempeñó Paolo Brunatto en la película, aunque está bien claro que es el coautor. Un texto en *El Requeté de Cataluña* dice que era coguionista y Freddy Buache en su *Histoire du Cinema Suisse* dice que fue rápidamente expulsado del rodaje. La versión del diario español se apoya en el hecho de que a quien vemos en imagen es a un joven Brunatto, grabadora en mano, fumando y haciendo preguntas.

Paolo Brunatto había nacido en 1935 en París, de padre italiano y madre francesa. Estudió un año de Bellas Artes en Florencia antes de marcharse a Ginebra para estudiar Arquitectura, carrera que, sin embargo, no acabó.

Tras la experiencia de *Notes sur l'émigration*, rodó en 1961, junto a Christian Mottier el mediometraje en 16 mm *Nous irons a Tabiti*, del que Jacinto Esteva es guionista. Esta película de 60 minutos se estrenó en el Festival del Cinema Nuovo de Pesaro en 1962.

Tras ello, entra a trabajar como freelance para la RAI, realizando múltiples reportajes y documentales. Sin embargo, en 1967 su vida dio un brusco giro. Tras ver en el Festival de Pesaro una retrospectiva del New American Cinema, abraza la práctica del cine *underground*. Deja su trabajo y viaja a la India junto a su mujer, en una furgoneta con 3 cámaras de 16 mm y 8.000 metros de película. De ese viaje por Turquía, Pakistán, Afganistán, Nepal y la India nació *Vieni Dolce Morte*, su película más importante, la obra fundacional del potente *underground* italiano. En los créditos, esta película aparece como "non ideato, inconsciamente filmato, non montato, non diretto da Paolo Brunatto" (no pensada, inconscientemente filmada, no montada, no dirigida por Paolo Brunatto). Y Brunatto devino así uno de los popes del cine experimental en Italia, junto a Alfredo Leonardi o Massimo Bacigalupo.

Esta película, lisérgica, estuvo montándola y desmontándola toda su vida, añadiendo y quitando música (la banda sonora del film es muda y era Brunatto quien en cada proyección la acompañaba de discos, siempre diferentes).

Después de *Vieni Dolce Morte*, en 1971 Brunatto volvió a la RAI, donde hizo cientos de trabajos sobre Carmelo Bene (con quien hizo dos de sus películas más celebradas, *Una ora prima di Amleto* y *Pinocchio*), Pasolini, Roberto Benigni, Bertolucci, Michel Platini, Eugenio Montale. Y así hasta el mismo año de su muerte, 2010, sumando más de 500 obras.

Pero Brunatto no abandonó nunca la experimentación, ni una militancia férrea dentro de los postulados del cine *underground*. Tras la experiencia de *Vieni, dolce morte* empezó a filmar en Super 8, formato en el que hizo muchos cortos y mediometrajes: *Task*, *Osero turbare l'universo*, *La voce di Esta Joy*, *Tashi Jong*, *Les enfants de la terre*, *Merry Mario*, *Non si sa mai*, *La strada per Taos...*

Pero todo parece indicar que Brunatto nunca olvidó esa primera experiencia de *Notes sur l'émigration* que le abrió un nuevo camino y le mostró su vocación de cineasta humanista, rupturista y nómada. Así, en un texto publicado en los setenta en la revista *Bianco e Nero*, hablando de sus películas favoritas comenta:

Δ5 «Ci sono, per esempio, dei documentari che ho realizzato per la TV, come quello su Montale, o quello su Pasolini, oppure un “A come Agricoltura”, sempre per la TV, che si chiama *Una piccola grande famiglia*, oppure il mio primo documentario con Jacinto Esteva Grewe, *Appunti sull'emigrazione. Spagna 1960*.»

“Una lettera del 1974 de Paolo Brunatto a Massimo Bacigalupo”, en *Bianco e Nero*, núm. 17.

§

Sin embargo, de una forma extraña y rocambolesca, como sacada de una novela de quiosco, lo que nació siendo un documental amateur, devino el causante de un conflicto diplomático.

«El once de febrero de 1961 estaba en Roma y, tras unos días de promoción editorial y encuentros con escritores amigos, me trasladé a Milán, donde Feltrinelli organizaba una velada cultural en el Teatrino del Corso. Su asesor literario Valerio Riva había aprobado mi sugerencia de ilustrar el tema expuesto en *La resaca* –con una trama ambientada en los barrios de barracas barceloneses habitados por gitanos y andaluces– con un documental sobre la emigración, filmado sin permiso con una cámara de dieciséis mm, por dos conocidos míos que cursaban estudios con Ricardo Bofill en la escuela de Arquitectura de Ginebra. Siguiendo mis indicaciones, sus autores, Paolo Brunatto y Jacinto Esteva Grewe, habían recorrido numerosos pueblos y comarcas de Múrcia, Almería y Granada, fotografiando zonas rurales medio despobladas y entrevistando a continuación en Suiza a algunos inmigrantes oriundos de ellas, otras secuencias mostraban las chabolas y

Δ5

«Están, por ejemplo, algunos documentales que hice para la televisión, como el de Montale o el de Pasolini, o el de *A come Agricoltura*, también para televisión, que se llama *Una piccola grande famiglia*, o mi primer documental con Jacinto Esteva Grewe: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*.»

cuevas que entonces componían en buena parte el cinturón industrial barcelonés. El film, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, pecaba sin duda de amateurismo e incurría en simplificaciones histórico-sociales pero Riva estimó como yo que contenía escenas e imágenes de interés y merecía ser divulgado. Para completar la velada, la editorial había programado un recital de canciones españolas de contenido más o menos político, populares en Italia en los medios antifascistas, desde la época de la guerra civil.

El dieciocho de febrero, después de una breve introducción de Riva y unas palabras mías sobre la novela, se proyectó el film en la pequeña sala atestada de público. Pero apenas había comenzado, cuando se oyeron dos explosiones sordas y la sala, bruscamente, se llenó de humo. Hubo momentos de pánico, los asistentes corrieron hacia la salida y alguien se desgañó. ‘Un herido, hay un herido’. Al punto –todo sucedió con una rapidez extraordinaria–, dos enfermeros milagrosamente surgidos nadie sabía de dónde con su equipo de socorro y camilla, transportaron a la presunta víctima afuera, cubierto con una manta. Aunque la escena era absurda, ninguno de los presentes tuvo la idea de detenerles ni de seguir sus pasos hasta la ambulancia. Mientras nos reponíamos de la sorpresa y los espectadores regresaban a las butacas convencidos de que se trataba de una provocación fascista, Brunatto y Esteva Grewe salieron acalorados de la cabina de proyección: aprovechando la confusión, alguien había sustraído la película y había puesto tierra de por medio. El estallido de los petardos e irrupción de los camilleros resultaron entonces perfectamente claros: los ejecutores materiales del latrocinio acababan de cumplir su misión con eficiencia y maestría profesionales. El día siguiente, la prensa italiana daba cuenta de lo ocurrido con grandes titulares e imputaba la fechoría a los grupos fascistas milaneses, estrechamente vinculados a sus correligionarios de España: una investigación policial de los mismos conduciría el tres de marzo a la detención de cuatro individuos, un ex camisa negra y tres paracaidistas conocidos por su militancia en los círculos de extrema derecha de la ciudad, sospechosos de robo y perturbación de acto público. Pero la identidad real de los inductores –sugerida no obstante por el hecho de que la copia sustraída del film se exhibiera poco más tarde en España– no la pude establecer sino años más tarde. Cuidadosas de evitar un roce diplomático, las autoridades locales se apresuraron a enterrar el

asunto: el interrogatorio de los aprehendidos no dio resultado alguno y, poco después, fueron puestos en libertad.»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taífa*, Madrid, 1999 Pág. 57-59.

§

Todos los periódicos italianos dieron la noticia el domingo 19 de febrero. Todos fueron unánimes en su condena. “Grave provocazione fascista al termino della proiezione di un film sulla Spagna” (Grave provocación fascista al final de la proyección de una película sobre España), decía a toda página el periódico *Cronaca di Milano*. El periódico *Il Giorno* daba la noticia: “Hanno robato la ‘pizza del film’ (Han robado las ‘latas’ de la película), si bien, en el texto se encontraba alguna fantasía: “La polizia è súbito intervenuta. I provocatori, certamente missini, hanno anche sostratto la ‘pizza’ del documentario. Tuttavia, gli organizzatori della riunione ne avenano una copia e il film è stato súbito proiettato un’altra volta per quella parte degli invitati che non aveva potuto accederé alla sala” (La policía ha intervenido rápidamente. Los provocadores, ciertamente neofascistas, han sustraído también las ‘latas’ del documental. Sin embargo, los organizadores de la reunión tenían una copia y la película se ha proyectado rápidamente otra vez para aquella parte de los invitados que no había podido acceder a la sala).

L’Unitá, el mítico diario comunista fundado por Gramsci titulaba: “La teppa fascista disturba una manifestazione antifranquista”(Grupos fascistas alteran una manifestación antifranquista). Unas páginas más adelante, sin embargo, en la sección *Gli Spettacoli*, aparecía sin firmar una crítica de la película, con el elocuente título de “I fratelli di Rocco esistono anche in Spagna” (Los hermanos de Rocco también existen en España):

Δ6 «[...] Il numerosissimo pubblico intervenuto ha assistito alla proiezione di un documentario girato clandestinamente da alcuni giovani italiani e spagnoli. Il film *Notes sur l’emigration-espagne 1960* coglie con efficace crudezza alcuni aspetti dell’emigrazione interna in atto da anni nella Spagna di Franco, dalle brulle regioni del Sud alle meno felici regioni del Nord, dove esistono alcune delle poche industrie spagnole. E questo un fenomeno ben conosciuto anche in Italia, ma che in Spagna assume le caratteristiche della calamità.

Gli emigranti si fermano alla periferia dei grossi agglomerati nella vana ricerca di un lavoro, creando nuovi quartieri di baracche dove la fame e la miseria dominano incontrastate. Molti spagnoli, poi, sono costretti a varcare il confine francese assistendo così al loro malinconico espatrio e a qualche intervista. Il documentario, semplice e sincero, non manca di ispirazione artistica, ma risente della clandestinitá nella quale è stato girato.»

§

La noticia del secuestro dio la vuelta al mundo, si bien, con un poco de retraso. En Argentina, dos periódicos dieron la noticia casi un mes después, el 20 de marzo. “Roban en Milán una película y luego la exhiben mutilada en la TV de Madrid”, y “Repercusión de un hecho curioso. Reclamación de un escritor ante el gobierno peninsular” eran los titulares. En el *Weekly Tribune*, de Boston, la noticia se dio cuatro días después con el titular “Student Film Stolen” (Robo de una película estudiantil). También se conservan noticias provenientes de periódicos alemanes.

§

«El episodio, y sobre todo, las reacciones de la prensa italiana al mismo, me habían hecho temer de inmediato su posible repercusión en España. Mis inquietudes, expresadas por teléfono a Monique y a un par de amigos barceloneses al producirse los hechos, no tardaron en verse confirmadas. El 22 de febrero, la totalidad de los medios informativos de la península publicaban un despacho de la agencia Efe referente al suceso que lo ligaba insidiosamente a un atentado terrorista de la FAI contra el consulado español en Ginebra y la celebración de un ‘acto de propaganda antiespañola’ presidido por Waldo Franck y Álvarez

Δ6

«[...] El numerosísimo público participante ha asistido a la proyección de un documental rodado clandestinamente por algunos jóvenes italianos y españoles. La película *Notes sur l’emigration. Espagne 1960* recoge con eficaz crudeza algunos aspectos de la emigración interior que se produce hace años en la España de Franco, desde las pobres regiones del Sur a las menos felices regiones del Norte, donde existen algunas de las pocas industrias españolas. Es éste un fenómeno muy conocido también en Italia, pero en España reviste dimensiones de calamidad.

Los emigrantes se instalan en la periferia de las grandes aglomeraciones urbanas, a la vana búsqueda de un trabajo, creando nuevos barrios de barracas donde dominan el hambre y la miseria. Posteriormente muchos españoles se ven obligados a pasar la frontera francesa: asistimos así a su melancólica expatriación y a algunas entrevistas. El documental, simple y sincero, y no falto de inspiración artística, se resiente de la clandestinidad en que fue rodado.»

del Vayo en el Teatro Barbizón Plaza de Nueva York. Mientras algunos periódicos exponían esa triple agresión de forma más o menos discreta, el titular de *Pueblo* rezaba en tres columnas: 'J.G. intenta proyectar un documental falso e injurioso sobre España y un grupo de espectadores protesta y lanzó bombas de humo'.»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taífa*, Madrid, 1999. Pág. 59.

§

El miércoles 22 de febrero, un día después del secuestro de la película, se publica en la mayoría de periódicos españoles una nota de la Agencia Efe. La nota de Efe decía así:

«Milán 21.

En un acto organizado en un pequeño teatro de esta ciudad por el editor comunista Feltrinelli para presentar la novela de Juan Goytisolo *La resaca*, este escritor español hizo uso de la palabra para anunciar la proyección de un documental cinematográfico que aseguró estaba completamente rodado en España, pese a los peligros que, según dijo, amenaza a los que tienen esta clase de iniciativas en dicho país. La película quería ser una demostración de la miseria en la que se desenvuelve la vida española y recoge escenas en los barrios y escenas más pobres.

Durante la proyección se produjo la protesta de un grupo de espectadores, quienes lanzaron dos bombas de humo que interrumpieron el acto y obligaron a evacuar la sala a gran parte del público. Un diputado comunista que estaba presente señaló a la policía a dos presuntos culpables que fueron detenidos y puestos en libertad después de robarse que no tenían relación con el asunto.

La prensa comunista se muestra indignada con el incidente y denuncia la desaparición de la película durante la refriega llegando a afirmar que todo ello fue provocado por agentes del Consulado de España. La policía, sin embargo, sabe que dicho consulado es completamente ajeno a la cuestión.»

Esta nota iba insertada en la noticia más amplia de una serie de atentados contra España que habían tenido lugar el día anterior, como el atentado con un cóctel Molotov contra el Consulado de España en Ginebra, o el mitin que Álvarez del Vayo dio en Nueva York contra el franquismo.

El *ABC* tituló a la noticia “Acto terrorista contra el Consulado General de España en Ginebra”, y la nota sobre el secuestro de la película, “Sesión ‘cultural’ interrumpida”. En el diario *Yá*, la nota fue “Intentan proyectar en Milán un documental falso contra España”. Y en *La Vanguardia Española*, en un arrebato de moralismo, “En Milán también un acto contra España, con mal fin”.

El diario *Arriba* fue más elocuente y en portada escribe: “C.N.T.-F.A.I., Álvarez del Vayo, Waldo Frank y Goytisolo: Nueva fórmula del Cóctel Molotov contra España”. Sin embargo, el *Arriba*, en la segunda página, en la sección de opinión, junto a un artículo de Azorín sobre Luca de Tena, y otro que lleva por título *Vigencia de Jose Antonio*, aparece un artículo sin firma llamado *Cóctel Molotov*. En él se dice:

“Cine y palabras en Milán. Y la *premiere* italiana de Juan Goytisolo, eslabón oportunamente hallado para apuntalar la decadente y frágil sociedad Gallimard. Cine documental, cuyo pretendido realismo es fácil hallarlo, con mejor fortuna técnica en más de una película rodada y exhibida en España por la más reciente promoción de nuestros directores. Las palabras y las imágenes consabidas en Milán. La novedad en la ciudad italiana no estuvo, lo lamentamos, en la estrella Goytisolo, sino en la réplica de un sector del público, que liquidó el espectáculo con argumentos de contundencia. Es un dato del que debe quedar constancia: en Italia, al parecer, hay quienes conocen que frente a la dialéctica comunista no hay más arma eficaz que esa misma dialéctica. Una lección que les convendría aprender, antes de que sea demasiado tarde para ellos, a los contumaces de la pasividad democrática.»

Muchos periódicos también se hicieron eco, de que estaba preparado un recital de “canciones antipatrióticas”. En algún artículo dice que llegó a cantar una canción llamada *Asturias*. La cantante que cantó se llamaba María Monti y acabaría siendo una presencia constante en las películas de Sergio Leone.

§

«Pero aquel insólito aluvión de improprios y denuncias impresos era sólo un comienzo. El 28 de febrero, José Agustín [Goytisolo] me informó por teléfono de que la película robada en Milán había sido proyectada la víspera por Televisión Española, acompañada de una respuesta contundente de José

Antonio Torreblanca en la que me calificaba de impostor mercenario y otras lindezas. En realidad, según pude averiguar en seguida, se trataba de una versión trucada y amañada de aquélla, con una banda sonora y comentarios que a trechos divergían del original. Como la copia exhibida deformaba gravemente el contenido e intenciones del film, envié cartas certificadas a Efe y a los responsables del ente televisivo, invocando el derecho de rectificación que me asistía. Pero mis protestas, esta vez, permanecieron inéditas. La divulgación por TVE de la película de Esteva Grewe y Brunatto iba a levantar la veda de una jauría voraz de cazadores en torno a una presa muda [...].»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taífa*, Madrid, 1999. Pág. 60-62.

«Una emisión maravillosa en la sobremesa del lunes 27. Aunque no se anunciase como tal. El film inmundo del señor Goytisolo –o como se escriba–, justísimo e impecablemente comentado en la voz de Matías Prats tuvo después dos réplicas maravillosas: el otro film con el sólo defecto de su sobriedad expresiva y la deliciosa charla de Torreblanca. Ya se vio que el rigor y la eficacia dialécticos no necesitan para nada de las frases gruesas o las voces alteradas: Torreblanca dijo las palabras justas, con la entonación adecuada y la intención precisa. Daban ganas de aplaudirle. Después hemos oído otras dos intervenciones sobre el mismo tema. Me quedo con la de Jesús Suevos, en su tono expresivo y convincente. De la otra casi no me acuerdo ya.»

Ramírez Pastor, “Ante mi receptor”, en *Tele-radio* n° 167.

§

«Pues como justamente comentó el colaborador de TV, señor Torreblanca, los correligionarios de Lenin, que emplean la infamia como medio más usual, pierden su nacionalidad para tomar la de la ‘Patria Mentira’.

Ese film, en el que el sentido artístico y cinematográfico no aparece por ningún lado, es una mezcla en dosis iguales de datos erróneos, aspectos falsos y malicia.

Tiene un carácter tan apreciablemente infamatorio, tan falto de sutileza, que más que el propio de una inteligencia compensada, parece el producto de una ridícula rabieta infantil en la que se esgrime la mentira como única arma de ataque.

El ‘film-réplica’ que presentó TV se quedó un poco corto en expresividad, ya que la cinematografía no es suficiente medio para exponer con toda integridad el avance asombroso de España, en el campo de la economía y la cultura.

Todas las manifestaciones antiespañolas no vienen, en fin, sino el dicho histórico: ‘¿Ladran? Luego cabalgamos’.»

Fernando C. Scarpa en “Una voz de protesta”, Carta al director, en *Tele-Radio* n° 167.

§

«La indignación se la dejamos a ese grupo de italianos íntegros que armó el escándalo en la proyección de la película, hartos ya de tanta estupidez. ¡Gracias a Dios que todavía queda gente que sale por los fueros de la verdad!

Pero nosotros, después de ver la película de marras, no podemos indignarnos. Imagínense ustedes –y lo contamos para quienes no hayan visto el ‘documento’– una carretera, unas cuevas, una vieja escarbando en un estercolero; niños en cuero y descalzos, mismamente como el de la Petenera; gitanos y más gitanos, montados en mulos y cantando por cante grande, como debe ser (por cierto, que se le ha escapado un detalle al realizador y salen unos mulos lustrosos que da gloria verlos). Luego se ve ‘Barcelona’. Bueno, si esa Villalata es Barcelona, desde luego tiene mérito la industria catalana, más que tocar la quinta de Beethoven con una zambomba.

Luego salen emigrantes y una corrida de toros que no tiene desperdicio, con la particularidad de que casi todos los espectadores son Guardias Civiles. Sale el toro y se lían a ponerle banderillas, montones de banderillas, más barrera, más estocadas, hasta que por fin, el toro, degollado y sangrante, se echa.

¿Para qué seguir? Desde luego, amigo, que si aquello es Barcelona, toda posibilidad de indignación se convierte en el más absoluto desprecio”.

“No indignación, sino desprecio”, en Nuestra carta para usted (Editorial), *Tele-Radio* n° 168.

§

Cuando supimos de esta emisión, quisimos encontrar la copia robada y adulterada, junto con el ‘film-réplica’ del señor Torreblanca, con el fin

de reconstruir la emisión televisiva. Para ello nos pusimos en contacto con el archivo de RTVE, donde se nos dijo que no se tenía documentada ninguna de las piezas ni el documental mencionado; que habían conseguido averiguar que el conjunto se emitió el lunes 27 de febrero de 1961 en el Telediario de las 15h, durante el que se emitió un documental de Juan Goytisolo, cuyo título no se detalla pero que muy probablemente fuera el referenciado *Notes sur l'émigration*; y que a continuación se emitió otro documental con un comentario de Torreblanca, y finalmente una sección fija en el Telediario de los lunes a cargo de Jesús Suevos, denominada “Comentarios de Política Internacional”.

También se nos dijo, y esto es lo verdaderamente importante, que ese tipo de intervenciones (charlas, comentarios...) se emitían en riguroso directo y por ello no quedaron registradas en soporte alguno, pues los primeros equipos de vídeo llegaron a TVE a finales de 1961. Sí que se conservan, sin embargo, documentos en cine desde 1959. Pero lamentablemente no se conserva cine producido por los Servicios Informativos anterior a 1962.

Después vinieron las correctísimas promesas, de que si en algún momento azaroso, durante los trabajos de recuperación y digitalización de los fondos históricos, la película era hallada en el archivo de TVE, se pondrían en contacto con nosotros rápidamente. Tal suerte no ha ocurrido hasta el momento.

§

«Mientras la prensa franquista se hacía lenguas de la probidad informativa de televisión española al ofrecer a la curiosidad de mis paisanos un documento cinematográfico ‘preparado para engañar a incautos’ –pero guardándose muy bien de explicar cómo el supuesto engendro había llegado a sus manos–, las preguntas formuladas por los periódicos italianos quedaron sin respuesta. La intervención de las autoridades hispanas en el hecho no ofrecía duda; con todo, el enigma habría permanecido envuelto en la bruma si la jactanciosa indiscreción de uno de sus protagonistas no me hubiera suministrado la clave tardía e involuntariamente la clave. En otoño de 1965, durante mi primera estada en Tánger, Eduardo Haro Tecglen –que había mudado su residencia a esta ciudad, al ser nombrado director del desaparecido diario *España*– me reveló que en el curso de una cena a la que asistió el Cónsul General en Tetuán, éste se había vanagloriado ante los demás comensales de su bizarra actuación en el asunto; conforme a su testimonio, los autores

de la agresión al acto del Teatrino Corso le habrían confiado la copia del film y, de acuerdo a las instrucciones recibidas de Madrid, él se encargó de hacerla llegar a buen puerto por medio de la valija diplomática. Tan meritorio comportamiento le había valido una calurosa felicitación de sus superiores, y el vicecónsul español en Milán vibraba todavía de entusiasmo al recordar las divertidas y emocionantes secuencias de su folletín jamesbondesco.»

Juan Goytisolo, *En los reinos de Taífa*, Madrid, 1999. Pág. 62-63.

§

El 10 de marzo de 1961, el diario *Le Monde* dio la noticia del arresto de cuatro sospechosos.

Δ7 «Après vingt jours d'enquête, la police italienne est parvenue à arrêter les individus qui avaient troublé une séance culturelle organisée le 18 février dernier, au théâtre de Corso de Milan, par l'éditeur Feltrinelli. Il s'agit de quatre hommes de nationalité italienne appartenant à un club de parachutisme sportif. Ceux-ci ont en partie reconnu les faits. Ils ont été écroués et seront accusés de perturbation d'une manifestation culturelle et de vol.»

Los causantes del disturbio en el Teatrino Corso y autores del robo de la película se llamaban: Enzo Stichi, paracaidista nacido en Barcelona; Francesco Cantelli, paracaidista, Paolo Carminati, paracaidista, y Coriolano La Patria, éste último ex miembro de las Brigadas Negras fascistas.

§

En el número 8 del semanario *El Requeté de Cataluña*, en su segunda época, correspondiente al 16 de abril de 1961, encontramos un artículo, que ocupa toda la página, titulado “Puntualizaciones necesarias

Δ7

«Tras veinte días de investigaciones, la policía italiana ha logrado detener a los individuos que habían perturbado una sesión cultural organizada el pasado 18 de febrero en el teatro de Corso de Milán por el editor Feltrinelli. Se trata de cuatro hombres de nacionalidad italiana pertenecientes a un club de paracaidismo deportivo. Dichos individuos han reconocido en parte los hechos, han sido encarcelados y serán acusados de perturbar una manifestación cultural y de robo.»

sobre un asunto lamentablemente desenfocado”, donde se puntualizan muchas de las informaciones vertidas sobre el secuestro. Es un artículo raro, pero arroja mucha luz sobre muchas cosas. El artículo se inicia con un texto llamado “Nuestros motivos” donde se dice que el aluvión de insultos y desprecios que sufrieron Feltrinelli y Goytisolo se deben al desconocimiento y a la falta de información, y que así no se puede combatir al comunismo, con la falsedad, la tergiversación y la calumnia, pues esas son las armas propias de Rusia. Por ello:

«Siguen la vía legal que señala el Decreto de 13 de marzo de 1953, sobre el Derecho a la rectificación, los recursos presentados por el editor Feltrinelli y el autor Goytisolo, además de los presentados por Paolo Brunatto, guionista italiano del film *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* y el arquitecto español Jacinto Esteva Grewe, realizador de la mayor parte de dicho documental.

- El escritor Juan Goytisolo nada tuvo que ver con la realización del film *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* que se pasó durante la reunión. Ni en las palabras que pronunció en aquel acto se deslizó la más ligera referencia política antiespañola.
- Diez días después del incidente, la película fue pasada por Televisión Española, después de haber sido cortada y deformada, para presentarla como prueba acusadora, y de haber insonorizado su banda sonora, añadiendo unos comentarios de los Sres. Torreblanca y Matías Prats.
- El tono empleado en el original de la película era simplemente explicativo de un hecho social y se iniciaba con las propias palabras del delegado español en la BIT al referirse al problema de la emigración. Todos los datos aducidos fueron entresacados de *El Diario de Barcelona* en su número de 26 de febrero de 1957 y de los extractos del estudio que sobre tal tema hizo el R.P. José María Pérez Lozano, publicados en el periódico *El Incunable de Salamanca* en el mes de septiembre de 1960.
- Los propios autores de la película han manifestado su disgusto al ver que sus intenciones eran tergiversadas por la prensa comunista como por la prensa española.
- El acto del Teatrino Corso de Milán ninguna concomitancia tuvo con el atentado anarquista contra el Consulado en Ginebra, ni con el mitin comunista organizado por Álvarez del Vayo en Nueva York.

- Prueba de que en contra de lo dicho por la prensa, radio y TV españolas, el film no atentaba contra el régimen político español, la constituye el hecho de que ha sido aceptado por el Cineclub de la UNESCO. Cualquier injerencia o referencia política contra uno de sus miembros es rechazada por la organización.
- Todo lo dicho creemos que basta para demostrar el mucho daño que se está haciendo al prestigio de nuestro país a causa de la falta de responsabilidad de sus órganos informativos. Merece que recapaciten seriamente todos aquellos que han sido responsables de tan lamentables hechos.»

Ningún otro medio se hizo eco de este otro artículo rectificador. Además, *El Requeté de Cataluña* era un diario de minúscula tirada. Es bastante posible que estas aclaraciones no le llegasen a nadie.

§

El leitmotiv del falso culpable, inculpado por estar en el lugar de los hechos pero sin haber tenido participación en ellos, es un argumento clásico de la historia del cine. Ahí está, por ejemplo, *Con la muerte en los talones*, de Alfred Hitchcock. En el *affaire* de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, el papel de Cary Grant le corresponde a Juan Goytisolo. Él era el enemigo a batir, no Esteva ni Brunatto, de los que nadie dijo nada, seguramente desconociendo sus nombres. Pero Goytisolo sí era conocido y sí fue identificado. Él era el objetivo de las iras. Así, Manuel Aznar, director de *La Vanguardia Española*, en un artículo del jueves 16 de marzo de 1961, publicado en portada y titulado ‘Feltrinelli o el festival de los agravios’, decía:

«¡Qué abominación de película, señor escritor! ¡Y qué repulsiva malicia hay en ella, señor novelista! No fue obra suya, ni tampoco del señor Feltrinelli. Lo sabemos.

Se trata de una de esas clásicas verdades a medias, o medias verdades, que desembocan en la abominación de las peores mentiras. Usted, catalán, conoce muy bien su Barcelona. Decimos ‘su’ Barcelona porque no podemos imaginar que haya renunciado a la hermosura de ser hijo enamorado de la más bella ciudad mediterránea. ‘Su’ ciudad. Y usted ha podido advertir las desalmadas indignidades que la película de la fiesta de Feltrinelli contiene contra diversas ciudades y diversos pueblos de España; y, concretamente contra esta Barcelona ejemplarísi-

ma en muchos órdenes de la belleza, del progreso, de la cortesía de la fe, de la verdad. ¿Por qué no la destruyó con sus propias manos, antes de aceptar semejante vilipendio antiespañol, antibarcelonés?

Pese a su iracundia contra la política española de hoy, nosotros hubiésemos querido verle erguido frente a los criterios mercantiles del editor Feltrinelli y oírle clamar su sordina: ‘Señor de mis ediciones: todo me puede pedir menos que yo convalide con mi callada presencia un vituperio contra mi patria española; todo, menos que mi silencio autorice una ofensa a la mil veces bella y amada ciudad mía de Barcelona’. No lo hizo usted así. Además de la fiesta, suponiendo que le asista la razón entera, importa relativamente poco. Cuando acabamos de ver la película en las pantallas de Televisión Española hemos dicho, pensando en los autores del agravio: ‘Qué asco’. Y pensando en usted ‘Qué tristeza’.»

§

Tras el pase en la televisión española de la copia adulterada de la película, el editor Feltrinelli le puso una denuncia al ente público, según señala el diario italiano *L'Espresso*: “L'editore Gian Giacomo Feltrinelli ha denunciato la televisione spagnola per connivenza in furto”(El editor Gian Giacomo Feltrinelli ha denunciado a Televisión Española por connivencia con el hurto).

Esta denuncia, sin embargo, no dio ningún resultado. Fue archivada poco después. Feltrinelli, durante un tiempo después del secuestro, tuvo y mantuvo la idea de editar un libro en el que los fotogramas de la película funcionasen como fotografías. Sin duda, lo hacía como una forma de devolver el desagravio y la humillación del secuestro de la película. Lo que no sabemos es si ese libro iría acompañado de textos o no.

Giangiaco Feltrinelli (1926-1972) nació en una de las familias más ricas de Italia. Su padre era un rico empresario además de poseer un título nobiliario. En 1944 se enroló en las milicias antifascistas para derrocar a Mussolini y en 1948 ingresó en el Partido Comunista, financiando muchas de las actividades del partido con el patrimonio familiar.

En 1954 fundó la exitosa casa editorial Giangiacomo Feltrinelli Editore. Dos años después, Feltrinelli se hizo con el manuscrito de *Doctor Zhivago*, escrita por el notable poeta soviético Borís Pasternak, publicándola en 1957, en ruso y en italiano. La obra se transformó rápidamente en un impresionante éxito editorial con una gran repercusión

social. Pero la publicación fue considerada por el Partido Comunista Soviético como una traición y como resultado de su desafío a la línea ortodoxa ideológica, Feltrinelli fue expulsado del PCI. Feltrinelli también fue el editor de *El gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, una de las grandes novelas del siglo.

Tras su expulsión del partido, Giangiacomo Feltrinelli pasó los siguientes años viajando alrededor del mundo y estableciendo vínculos con algunos líderes izquierdistas radicales del Tercer Mundo, así como con movimientos guerrilleros que decían luchar contra el imperialismo estadounidense. Desde 1964, le unió una fuerte y estrecha relación con Fidel Castro, con el Che Guevara y con Ho Chi Minh. Empezó asimismo a publicar los escritos de estos líderes así como una serie de panfletos sobre las revoluciones izquierdistas que estaban teniendo lugar en algunos países del Tercer Mundo.

El 12 de diciembre de 1969 tras haber escuchado por radio las noticias sobre el atentado de Piazza Fontana, cometido por un grupo de extrema derecha, pasó a la clandestinidad y desde allí les enviaría una carta a su editorial, a su Biblioteca y a su Fundación explicándoles los motivos que lo habían llevado a tomar esa determinación. Estaba a punto de desvelarse que él financiaba el grupo Brigadas Rojas. En 1970 fundó la organización guerrillera izquierdista Gruppi di Azione Partigiana (GAP).

El 15 de marzo de 1972, Giangiacomo Feltrinelli fue encontrado muerto al pie de una columna de soporte de una línea de alta tensión, en la pequeña localidad de Segrate, en Milán. Estaba intentando instalar allí unos explosivos para volar el suministro eléctrico de esa ciudad. Unas 8.000 personas, la mayoría jóvenes y obreros, asistieron a su funeral.

En 1999, su hijo pequeño, Carlo Feltrinelli publicó una biografía de su padre, llamada *Senyor Service*, publicada, como no podía ser de otra forma, por Feltrinelli Editore.

§

“El libro [*Problemas y perspectivas de la revolución argelina*, de Francis Jeanson] no encuentra editores en Francia y se edita también en Feltrinelli para que pueda distribuirse al otro lado de los Alpes.

Algo parecido ocurre con la novela de Juan Goytisolo *La resaca*, prohibida en la España franquista y considerada en Italia la mejor obra de la nueva generación española, muy cercana –así puede leerse en la cubierta– a *Muchachos de la calle* de Pasolini. Durante la presentación del libro que tiene lugar en febrero del 61 en un teatro milanés, se proyecta un

documental sobre las condiciones de la emigración interior en España. Nada más empezar, un grupo de ex paracaidistas, detenidos más tarde por la policía, interrumpe el acto y lanza bombas de humo. La prensa madrileña concede cierta importancia al percance, denuncia el talante provocador de la celebración y especula sobre la dinámica de los incidentes. Por toda respuesta, Feltrinelli envía a Barcelona a 2 empleados de la editorial para protestar y desmentir la información, pero con la intención secreta de promover una distribución secreta de sus libros en España. No consiguen nada, salvo cierto clamor en la prensa local, pero el nombre del editor italiano se convierte en tabú en este país y también, y lo más importante, en un salvoconducto en los ambientes intelectuales de la oposición.»

Carlo Feltrinelli, *Senior Service. Biografía de un editor*, Barcelona, 2001.

§

Aunque el libro que presentaba Juan Goytisolo esa noche en Milán era *La resaca* –novela que completaba la trilogía llamada “El pasado efímero”, junto con *Fiestas* y *El circo*– había otro libro de Goytisolo que tenía mucho más que ver con la película: *La Chanca*, libro escrito en 1960.

La Chanca es una especie de *quest*, de indagación detectivesca, que bebe a la vez del estilo novelístico y del reportaje. Juan Goytisolo recibe en París el encargo de un paisano de dar recuerdos a su amigo Antonio Roa, *El Cartageno*, que vive en el almeriense barrio de La Chanca.

Y allí, en ese barrio, encuentra Goytisolo la miseria material, pero también vive los últimos coletazos de una grandeza moral camino de la extinción, debido a esa misma miseria.

«Fuera el calor ha cedido un poco, pero el sol luce todavía y el suelo huele a lejía y zotal. Mientras atrancamos por la bajada, el Luiso me explica que en La Chanca no hay médicos, ni dispensario, ni practicantes ni mercado, ni agua corriente ni, en la mayor parte de las casas, electricidad. Los vecinos deben buscar el agua a veces a centenares de metros, el alquiler de las chozas es de treinta o cuarenta duros y en los lavabos hay que pagar un real por kilo de ropa.

–En ningún lao cuesta tanto ser pobre– concluye.»

La Chanca, Barcelona, Seix Barral, 1981, pág. 54.

La polémica fue rapidísima. Y la censura también. Sólo un breve fragmento del libro pudo publicarse en la revista *Destino*, siendo la última colaboración periodística de Goytisolo en España hasta la democracia. El texto íntegro se publicó en castellano en 1962, en la Librería Española de París, y esa edición de exilio, escasamente difundida de modo clandestino, fue la única hasta la edición que Seix Barral hizo en 1981, en volumen suelto con foto de portada de Pérez Siquier. A mi humilde parecer, ésta es una de las obras más comprometidas y válidas de la primera etapa de Goytisolo.

«– Usté perdone ¿conoce a un hombre que dicen ‘El sable’?

– Continúen ustés pa riba –dice la mujer sin mirarnos– Vive casi al final.

Mi amigo le da las gracias y, mientras subimos, me entretengo en curiosear el interior de las chozas; la gente vive allí hacinada, sin retretes, camas ni colchones, compartiendo esteras y mantas con ovejas y borricos; las gallinas campan sueltas por las habitaciones y, en una cueva, el dueño ha instalado una porqueriza.»

La chanca, Barcelona, Seix Barral, 1981, pág. 56.

El 26 de octubre de 1961, en el diario *Pueblo*, publicó un artículo sin firma con el título ‘La Chanca. El más pintoresco barrio de pescadores del mundo’. El artículo comenzaba así:

«Me gusta La Chanca. No ha visto el periodista lo que vio algún hombre de mala fe –que mojó su pluma en el tintero del desprecio. En este barrio: una lacra social. No he visto por ningún lado esa casta infrahumana que dicen que vive horadando la montaña.»

Las últimas palabras del artículo eran: “Mucha mala literatura es lo que tiene La Chanca [sic.] de Almería. Mucho Goytisolo”.

§

Tras el secuestro y el pase de la versión alterada en Televisión Española, la película se hizo repentinamente famosa. Se convirtió en uno de esos casos de película de la que todo el mundo habla pero que muy pocos han

visto. Uno de los que sí que la habían visto era Freddy Buache. Buache es crítico de cine y ha sido director de la Cinemateca Suiza cuarenta y cinco años, de 1951 a 1996. El 26 de marzo de 1961, en *La Tribune de Lausanne*, escribe una elogiosa crítica del film:

Δ8 «Durant leurs vacances de l'été dernier, deux étudiants en architecture habitant à Genève, Paolo Brunatto et Jacinto Esteva-Grewe, ont empoigné une caméra 16mm et ont réalisé un court-métrage d'excellente facture, adoptant une attitude intellectuelle digne des plus vifs éloges: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* espagnole 1960. [...]

Ce film est une authentique œuvre d'avant-garde de par son dépouillement, sa vérité sociologique, son réalisme statistique. C'est ce que Vigo nommait 'un point de vue documenté', et il s'inscrit dans la tradition du grand cinéma de combat dont *Las Hurdes* et les œuvres de Joris Ivens son aujourd'hui des classiques exemplaires. Cet essai de géographie humaine, parce qu'il dévoile des réalités géantes, a déjà réuni contre lui beaucoup de haine.»

Tras una descripción, la enésima, de los hechos de Milán, Buache añadirá una información interesante.

Δ9 «Mais, Brunatto et Esteva ont tiré de nouvelles copies du négatif, et leur film gagne peu à peu une audience internationale. Il la mérite amplement car, abstraction faite de toute considération politique, leur œuvre fait partie de celles, trop rares, qui

Δ8 «Durante sus vacaciones del verano pasado dos estudiantes de Arquitectura que vivían en Ginebra, Paolo Brunatto y Jacinto Esteva-Grewe, se llevaron una cámara de 16 mm y realizaron un cortometraje de excelentes resultados adoptando una actitud intelectual digna de los mejores elogios: *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*. [...]

Este film es una verdadera obra de vanguardia por su despojamiento, su verdad sociológica y su realismo estadístico. Es lo que Vigo llamaba "un punto de vista documentado" y ha pasado a formar parte de la tradición del gran cine de combate, entre cuyas obras se encuentran *Las Hurdes* y las obras de Joris Ivens que hoy en día son los clásicos ejemplares. Este ensayo de geografía humana, porque revela realidades gigantescas, ya ha reunido muchas opiniones en su contra.»

Δ9 «Pero del negativo, Brunatto y Esteva han sacado nuevas copias y su film ha ganado poco a poco un público internacional. Realmente se lo merece ya que, dejando de lado cualquier consideración política, su obra forma parte de aquellas, demasiado escasas, que confieren al cine su dignidad y su extraordinario poder de desmistificación. En este sentido se trata de una obra de vanguardia ya que el cine, en términos generales, es un medio de mistificación. Por consiguiente, esperemos que estas *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* también puedan verse en las pantallas helvéticas.»

confèrent au cinéma sa dignité et son extraordinaire pouvoir de démystification. Dans ce sens, c'est une œuvre d'avant-garde puisque le cinéma, en général, est un moyen de mystification. Souhaitons par conséquent, que ces *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* soient aussi présentées aussi sur les écrans helvétiques.»

§

No sería la única crítica. El prestigioso crítico Lambert, le dedicó por esas mismas fechas un breve comentario llamado "¡De su intento, ha hecho un portento!".

Δ10 «Pour un coup d'essai, c'est un coup de maître! Avec un remarquable sens de l'expression cinématographique, les deux jeunes auteurs de ces *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* se sont penchés avec un sens analytique aigu sur le tragique problème de la misère et du chômage en Espagne, qui pousse les ouvriers à se concentrer autour des grandes cités ou à se résigner à aller chercher ailleurs un travail et une vie décente que leur pays ne peut pas leur offrir.

Ce petit film nous donne une image atroce et émouvante des conditions de vie sous le régime de Franco. Fortement influencé par le Buñuel de *Terre sans pain*, la banalité du commentaire sobre et froid provoque un choc violent en contraste avec les images dont certaines prennent, de ce fait, un caractère polémique puissant.

Tous les avatars de ce court-métrage depuis ses quelques petites semaines d'existence prouvent que ses auteurs ont mis le doigt sur le point le plus douloureux de l'hypocrisie franquiste, qui n'étend que l'œuvre de longues années de propagande mensongère.»

Δ10 «¡De su intento, ha hecho un portento! Con un notable sentido de la expresión cinematográfica, los dos jóvenes autores de estas *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* se han inclinado con un sentido analítico agudo hacia el trágico problema de la miseria y el desempleo en España, que empuja a los obreros a concentrarse alrededor de las grandes ciudades o a resignarse a ir a buscar fuera un trabajo y una vida decente que su país no puede ofrecerles.

Este breve film nos ofrece una imagen atroz y conmovedora de las condiciones de vida bajo el régimen de Franco. Fuertemente influido por el Buñuel de *Terre sans pain*, la trivialidad del comentario sobrio y frío provoca un choque violento en contraste con las imágenes entre las cuales algunas toman un gran carácter polémico de la situación.

Todos los avatares ocurridos en este cortometraje desde sus pocas semanas de existencia demuestran que sus autores han puesto el dedo en el punto más doloroso de la hipocresía franquista, que sólo ofrece una propaganda engañosa.»

§

Δ11 «Une étude objective

Images et commentaires restent dans le cadre strict d'une étude, d'un document. Si le régime franquiste en ressort condamné, c'est à la réalité qu'il le doit et non pas à l'habileté des jeunes cinéastes. Leur qualité est justement d'avoir laissé parler les faits, d'avoir tenu jusqu'au bout l'essai d'une étude objective, comme aurait pu la faire, dans son domaine, un statisticien ou un sociologue.

C'est probablement ce qui a effrayé les services de propagande franquistes et provoqué une série d'événements qui ont attiré l'attention de l'opinion publique sur ce documentaire.»

R. Tuscher, "Notes sur l'émigration. Espagne 1960",
Voix Ouvrière, jueves 16 de marzo de 1961.

§

El 22 de marzo de 1961, un cineclub llamado Anastasie, compuesto por universitarios, proyectó *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* en el estudio Val-de-Grâce. Esta sesión la presentó François Truffaut (tal como informa *Combat* el 31 de marzo).

Poco más tarde, también el mes de marzo, se proyectó en el Cineclub de la UNESCO, con motivo de la Conferencia Europea para la Amnistía de los Prisioneros y los Amnistiados Españoles. Existía también la intención de que se emitiera en la televisión suiza y en numerosos cineclubs de aquel país.

La película tuvo así una merecida propaganda que hizo posible su visibilidad, cosa bastante impensable antes de los "hechos de Milán", ya que como declararon los autores a *La Tribune de Genève*, "No se molestaron en demostrar la pureza de sus intenciones al presentar el resultado de sus traba-

Δ11

"Un estudio objetivo

Imágenes y comentarios permanecen en el contexto estricto de un estudio, de un documento. Si el régimen franquista resulta condenado, se lo debe a la realidad y no a la habilidad de los jóvenes cineastas. Su calidad radica justamente en haber dejado que los hechos hablasen por sí solos, en haber llevado hasta el final el ensayo de un estudio objetivo, como lo hubiese podido hacer, en su campo, un estadístico o un sociólogo.

Esto es probablemente lo que ha asustado a los servicios de propaganda franquistas y ha provocado una serie de acontecimientos que han llamado la atención de la opinión pública sobre este documental".

jos en una sesión privada en Ginebra" (*La Tribune de Genève*, 14 de marzo de 1961). Se podría decir, que la película se vio gracias a que alguien no quiso que se viera. La fama y el prestigio no se debían a la calidad de sus imágenes, sino a que alguien había querido hacer desaparecer esas imágenes.

§

Del 9 al 23 de julio de 1961 se celebró el Festival Internacional de Cine de Moscú, entonces uno de los festivales de cine más prestigiosos del mundo, y el segundo más viejo tras la Mostra de Venecia. Su primera edición databa de 1935.

Esa edición el jurado estaba compuesto por Chingiz Aitmatov, escritor ruso; Zoltan Varkonyi, director húngaro; Luchino Visconti; Sergei Gerasimov, director soviético; Karel Zeman, director de animación checoslovaco; Mehboob Khan, director indio; Joshua Logan, el director de *Pic-Nic*, con William Holden y Kim Novak; Leon Moussmac, crítico francés; Roger Manwell, crítico británico; Francisco Pina, crítico mexicano; Walieddin Youssef Samih, director egipcio; Jerzy Toeplitz, historiador de cine polaco; Huang Guang, crítico chino; Michael Tschesno-Hell, escritor y guionista de la Alemania Occidental; Liviu Ciulei, director rumano y Borislav Sharaliev, director búlgaro.

Este jurado le dio el premio ex-aequo a *Hadaka no shima* de Kaneto Shindo y a *Chistoye nebo* de Grigori Chukhraj. Hubo una mención especial del jurado a *Tutti a casa* de Luigi Comencini. El premio al Mejor Director lo ganó Armand Gatti por *L'enclos*.

Notes sur l'émigration. Espagne 1960 ganó el Premio de la Friepesci. De esta forma se consolidó su prestigio internacional. Desde entonces, este premio acompañó la biografía de los dos realizadores, que no cesaron de decirlo en cada entrevista o en sus respectivos currículums.

Sin embargo, el film no se volvió a ver desde entonces en público. Tras esa fama efímera, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* ha estado cincuenta años olvidada en la estantería de una filmoteca.

§

Sin embargo, la película sí se vio en privado. En su regreso a Barcelona, Jacinto Esteva había traído con él una copia. (Paolo Brunatto se había quedado otra y se la había llevado a Italia).

Esta copia se la proyectaba Jacinto Esteva en su casa, en un pequeño proyector, a los amigos íntimos. A Pere Portabella, por ejemplo, cuando empezaron a hablar de hacer *Alrededor de las salinas*, se la enseñó

como muestra de su experiencia cinematográfica. Román Gubern también recuerda haberla visto varias veces, con más gente, en el piso de Paseo de Gracia. Uno se puede imaginar en ese salón a Joaquín Jordà, que había conocido a Jacinto Esteva en 1958.

§

La carta robada es uno de los cuentos más famosos de Edgar Allan Poe. Trata de un diálogo entre un prefecto de policía y el sagaz Auguste Dupin. El policía explica que trata de encontrar una carta robada que de ser hecha pública podría hacer mucho daño al gobernador. Dice saber quién la tiene, que la carta está en el domicilio del ladrón y que no ha salido. Pero que, a pesar de las minuciosísimas pesquisas y registros de la policía, la carta robada todavía no ha sido hallada.

Dupin empieza a cavilar y tras una visita al ladrón, descubre la carta en el sitio más recóndito: a la vista de todos, en un tarjetero sobre la chimenea que cualquier persona puede ver nada más entrar en el cuarto.

La historia del hallazgo de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* es un poco la de la carta robada. La primera copia se encontraba en la Cinémathèque suiza, lo que se puede entender como lógico siendo una película suiza, montada y revelada en laboratorios suizos.

La segunda copia, mucho mejor conservada, estaba en el Archivo Audiovisivo del Movimiento Operaio e Democratico, una pequeña y humilde filмотeca, especializada en cine militante, creada con los fondos de Unitefilm, la productora del PCI. Obviamente fue Paolo Brunatto, quien militó en el PCI a principios de los setenta, quien depositó la copia allí. También depositó un contratipo y un negativo de sonido.

§

Es muy fácil ver los defectos de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*, entre otras cosas porque están a la vista: una composición muy torpe en las entrevistas, en las que no se ve el rostro del entrevistado sino mil detalles que nada añaden; encuadres torpes, mal iluminados; problemas de foco; una cámara en constante movimiento, nada consciente de su poder, que no sabe en qué fijarse, qué mostrar y que a menudo se queda demasiado lejos. Por no hablar del excesivo lirismo, a veces contraproducente.

Sin embargo, a pesar de todo ello, hay algo que impacta en esta película, algo que no se ve fácilmente: la valentía. La valentía de querer decir algo, de querer expresar una denuncia y hacerlo.

Notes sur l'émigration. Espagne 1960 no es una película hecha desde el cine. Al fin y al cabo, sus autores eran dos estudiantes de Arquitectura

que estaban haciendo un trabajo para clase durante sus vacaciones y que seguramente era la primera vez que cogían una cámara. Es una película hecha desde las ganas de poner el cine al servicio de la realidad.

El principal valor de esta película radica en el grito que ella supone. Por eso, la cámara se centra donde nunca antes se había puesto una cámara, mostrándonos una realidad desconocida y ocultada por el poder. Por eso la película se muestra como el reverso de de aquellas maravillas turísticas producidas por el NO-DO.

Seguramente la película no respondiese a un interés estético, ni siquiera cinematográfico. De ahí el intento de convertirse en un ensayo sociológico, factor tantas veces repetido en las críticas y en las propias declaraciones de los autores. Y de ahí ese texto duro y áspero que intenta poner datos y cifras a unas imágenes que se escapan continuamente. Y es por esa fe en la verdad de la imagen, en el poder de la imagen para cambiar una realidad social con tan sólo mostrarla, que de esta película emerge una cierta belleza. Una belleza inédita. La belleza del estar ahí, del querer estar ahí.

Notes sur l'émigration. Espagne 1960 se convierte así en un objeto contundente, gracias a la ingenuidad de unos autores que se atrevieron a mirar por primera vez una realidad difícil de encuadrar. En una película en la que el contraste y la tensión entre el texto sociológico y frío (hecho que repetiría Esteva en *Alrededor de las salinas*) y la brutalidad de unas imágenes a las que sin embargo se les dota de lirismo (pilar de *Lejos de los árboles*) llevan a la película a una riqueza inigualable, a una precisión en el retrato de un tiempo y un país que nunca hubiese existido de no ser por esas mismas imágenes. Y ahí uno de los grandes valores de la película, el dar visibilidad a lo que siempre se ocultó, en hacer cine políticamente en un país donde se había desterrado la palabra política. Esa misma tensión entre texto e imagen, entre sociología y realismo, es lo que lleva a la película a calar profundamente los ánimos de quienes la ven sin que se sepa muy bien de dónde proviene su fuerza.

Y de esta manera, *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* se nos aparece hoy, cincuenta años después de su realización, como un feo diamante sin pulir, que contiene en su interior mil caminos posibles hacia los que el cine español pudo dirigir alguna vez.

§

La obra documental de Jacinto Esteva, compuesta por dos cortometrajes y un largometraje, se nos muestra hoy como la bisagra, como el nexo que une y comunica, entre los dos grandes momentos del cine documental en España: los años de la Segunda República y la Transición.

De la Segunda República recoge su carácter humanista, la carga política sin contenido partidista de la obra de Carlos Velo, de Ramón Biadiu (incluso de esos documentales de las Misiones Pedagógicas de los que ninguno ha sobrevivido). Y, cómo no, la mirada desazonada, crítica y rebelde de *Las Hurdes*. Y a la Transición aporta su deconstrucción del carácter mítico de la España eterna, mediante una clara conciencia de los mecanismos con que el cine construye la realidad, presente en los títulos más valiosos de ese periodo: *El desencanto*, *Rocío*, *Queridísimos verdugos*, *Cada ver es*, *Informe general*, *El asesino de Pedralbes* o *Animación en la sala de espera...*

Así, la obra documental de Jacinto Esteva se aparece como clave para una posible tradición cinematográfica del cine de lo real en España.

§

Al final de su vida, Jacinto Esteva, inauguró una exposición de pintura en la Galería Orfila de Madrid. En la invitación a la inauguración, un tarjetón, Jacinto Esteva incluía, además de cuatro poemas cortos (precedidos por una cita de Blas de Otero: *‘La poesía señores / no sólo está en los libros imprimamos / en el aire / el aire es el papel más transparente’*) una pequeña semblanza biográfica, que a todas luces fue escrita por él mismo.

En esta presentación, Jacinto hace un completo repaso a su carrera artística, a sus comienzos como pintor, a sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Roma, Ginebra, y a su integración en el Equipo Forma, junto a Oteiza, Bernaechea y los arquitectos Fargas, Tous Roberto Puig y el ingeniero León Bergadá, con quienes pretendía “la adecuación de la pintura y la escultura con el ‘hábitat’ [las comillas son del texto] de la Arquitectura y el Urbanismo”.

El texto continúa así:

«En este periodo, alterna sus trabajos de pintor e ingresa en la facultad de Arquitectura de Ginebra, especializándose posteriormente en Urbanismo, en el Instituto de la Sorbona en París, 1957-61. En el mismo año obtiene el Premio de la Prensa de Moscú. Este film, presentado por el editor Feltrinelli en el Teatrino Corso de Milán es secuestrado, a mano armada, por un grupo de fascistas italianos y enviado al Gobierno franquista que interrumpió su emisión habitual en televisión española para insertar la película debidamente mutilada y con cambios en su locución y en la imagen. La presentación difamatoria fue a cargo del señor Suevos, Director General de Cinematografía y Teatro. Este film, titulado *Notes sur l’émigration. Espagne 1960*, trata de la

vida de los emigrantes españoles en Suiza. Los periódicos españoles ocuparon parte de sus páginas con insultos difamatorios, tan grotescos como: “quien viene del País de la mentira debe irse al País de la mentira” u otras como “Deberíamos cortar el cuello del autor”. Ante este cúmulo de disparates, la prensa democrática internacional reaccionó despolitizando el film que fue finalmente proyectado en la sala de la UNESCO en París.

A pesar de lo expuesto, Esteva debió permanecer en el exilio durante más de medio año.»

Como se puede comprobar, es amplio el espacio que le dedica a este film en lo que estaba llamado a ser una breve reseña biográfica, mucha más si tenemos en cuenta que sus dos grandes hitos cinematográficos son resumidos así, *“Dante no es únicamente severo* largometraje en color. Premiado en el Festival Internacional de Pesaro, Premio Film Crítica. Premio Pentagrama de Oro a la mejor adaptación musical. Con Serena Vergano, Romy, Enrique Irazoqui. Fotografía: Juan Amorós” o *“Lejos de los árboles* documental largometraje rodado en Cinemascope”.

Uno ve esto como la demostración del profundo amor que tenía Jacinto Esteva por esta obra primeriza. La prueba del cariño por aquél film díscolo y problemático que en aquel entonces ya estaba sumido en el más profundo de los silencios.

§

En el archivo que conserva Daria Esteva, hay un pequeño recorte, donde no se ve ni la fecha ni en qué medio se publica, que dice:

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES DE CIENCIAS ECONÓMICAS

Este departamento ha organizado una sesión de proyecciones que tendrá lugar mañana sábado, a las seis de la tarde en el salón de actos de la Escuela de Comercio.

Se proyectarán los films *España 1800*, de Fernández Santos; *Torerillos*, de Patino; *El toro*, de Jaime Camino y *Notes sur l’émigration* de Jacinto Esteva. También en homenaje a Buñuel se proyectará el film *Tierra sin pan*.

De esta forma, no sabemos cuándo ni dónde, Jacinto Esteva vio proyectada su película junto a la de su maestro, con el que tantas veces lo relacionaron.

CRÈDITS

CRÉDITOS

Notes Sur l'Émigration – Espagne 1960.

Apunts per a una pel·lícula invisible

Luis E. Parés

Correcció i traducció

Aadimatq

Disseny

www.bisdixit.com

Impressió

Gràfiques Trema

ISBN

978-84-393-8725-1

Dipòsit Legal

**

Edició

500 exemplars

Aquesta publicació s'ha realitzat en el marc de la convocatòria de projectes d'investigació 2010 de la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, amb un procés de tutorització a càrrec de Maria Ruído i la coordinació d'Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez i Marta Vilardell.

L'autor agraeix especialment a Maite García la seva ajuda i suport durant tot el procés d'investigació.

Agraïments:

Josetxo Cerdán, Miguel Ángel Delgado, Esteve Rimbau, Mariona Bruzzo, Caroline Fournier, Llorenç Soler, Leopoldo Pomés, Pere Portabella, Sara Gnzi, Alejandro Montiel, Fernando Ganzo, Jorge Tur, Jose Luis Parés, Mari Paz Velasco, Mari Paz Parés.



Llicència Creative Commons

Barcelona, 2011

Aquesta obra té una llicència de Reconeixement, No comercial, Sense obres derivades.

SALA D'ART JOVE

Notes Sur l'Émigration – Espagne 1960.

Apuntes para una película invisible

Luis E. Parés

Corrección y traducción

Aadimatq

Diseño

www.bisdixit.com

Impresión

Gràfiques Trema

ISBN

978-84-393-8725-1

Depósito Legal

**

Edición

500 ejemplares

Esta publicación se ha realizado en el marco de la convocatoria de investigación 2010 de la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya, con un proceso de tutorización a cargo de Maria Ruído y la coordinación de Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez y Marta Vilardell.

El autor agradece especialmente a Maite García su ayuda y apoyo durante todo el proceso de investigación.

Agradecimientos:

Josetxo Cerdán, Miguel Ángel Delgado, Esteve Rimbau, Mariona Bruzzo, Caroline Fournier, Llorenç Soler, Leopoldo Pomés, Pere Portabella, Sara Gnzi, Alejandro Montiel, Fernando Ganzo, Jorge Tur, Jose Luis Parés, Mari Paz Velasco, Mari Paz Parés.




Licència Creative Commons

Barcelona, 2011

Esta obra tiene una licencia de Reconocimiento, No comercial, Sin obras derivadas.

 **Generalitat de Catalunya**
Departament de Benestar Social
i Família

 **agència catalana**
de la joventut

Co NCA
Consell Nacional
de la Cultura i de les Arts

