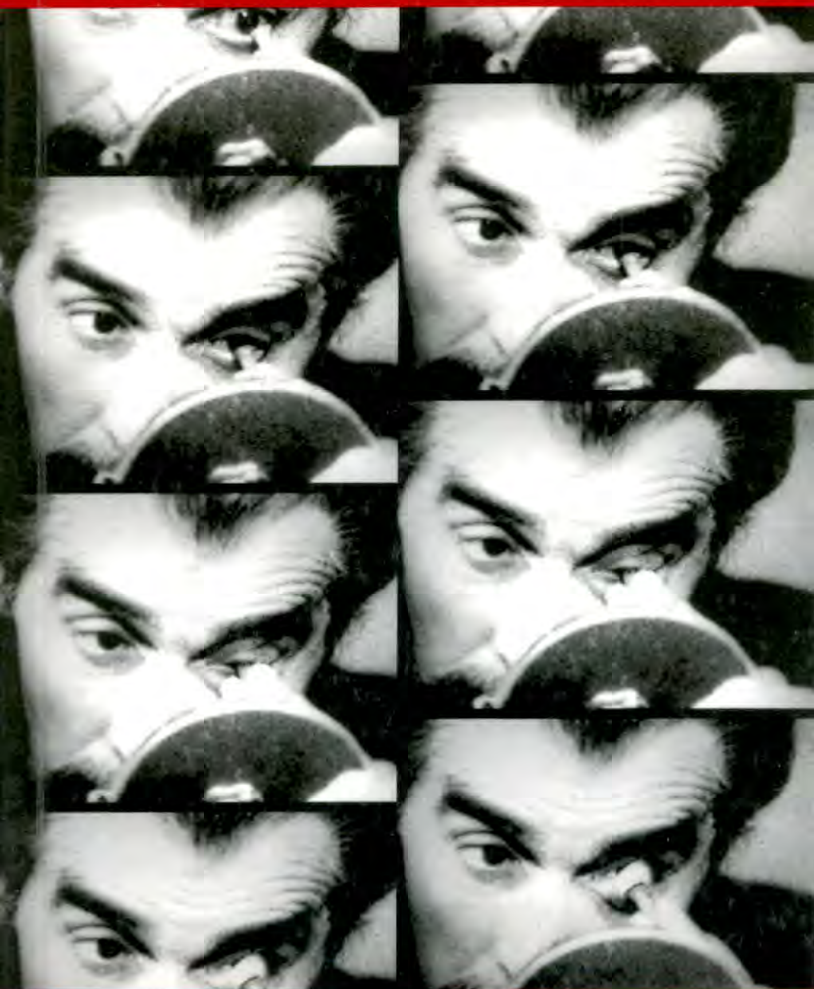


HISTORIAS SIN ARGUMENTO

EL CINE DE PERE PORTABELLA



MARCELO EXPÓSITO (COORD.)

CONTRALUZ-libros de cine

Ediciones de la Mirada
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)

PORTABELLA AÑOS SETENTA

Joan Gart

Encontrar una entrevista “perdida” realizada hace unos veinticinco años (nunca publicada) no deja de ser una agradable sorpresa. A lo largo de los primeros meses de 1973, J.M. García Ferrer y Martí Rom, componentes del Equipo Cine-club Ingenieros de Barcelona, grabaron una larga entrevista con Portabella que se debía incluir en el libro que se iba a editar dedicado a este cineasta. Paralelamente, en dicho Cine-club se revisaba semana tras semana, con un total de nueve sesiones, toda su obra (tanto de producción como de realización). Aquellas cintas, fruto de horas y horas en aquel apartamento del edificio Bocaccio de la calle Muntaner, dieron lugar a una primera transcripción que fue revisada por Portabella.

En aquellos últimos años del franquismo, la Universidad era un foco importante de agitación política; la Escuela de Ingenieros de Barcelona no estaba en el punto de mira de las fuerzas de control del Régimen, como si lo estaban otras facultades. A lo largo de estos años setenta, el Cine-club Ingenieros fue la plataforma pública de cuantas películas reflexionaran sobre aquella realidad: aquellas que la censura había prohibido, las que tenían una difícil exhibición (Escuela de Barcelona...), las del denominado “cine independiente o marginal”, y también otras procedentes del extranjero (*La hora de los hornos*, 1966-67, *Apollon, una fábrica ocupada...*)

Portabella a mediados de los sesenta era una persona involucrada políticamente. Lo encontramos en el comité de apoyo a los estudiantes encerrados en el convento de los Capuchinos de Sarrià (marzo 1966), posteriormente juega un importante papel en el encierro de intelectuales y artistas en el monasterio de Montserrat como protesta por el juicio de Burgos a etarras (diciembre 1970), en los que se pedía penas de muerte. Y desde su constitución, en diciembre de 1971, participó en la Asamblea de Catalunya, organismo que agrupaba a las fuerzas antifranquistas. Cuando el 28 de octubre la policía irrumpe en la iglesia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona, en la calle Entença, muy cerca de la prisión

Modelo, y detiene a 113 personas en una reunión de la Asamblea, entre ellas está Portabella.

Por estas mismas fechas, García Ferrer y Martí Rom, debían estar concluyendo la entrevista con Portabella. El ingreso de éste en la Modelo, el atentado mortal contra Carrero Blanco del diciembre de este mismo año (1973) y la tromboflebitis del dictador en el verano de 1974, cambian el panorama político y la situación de Portabella. La presencia pública de Portabella sufre una transformación importante. Su implicación política en aquel momento, unida al probable intento de aparcar un pasado burgués y sus inicios "posibilistas" en la industria del cine, seguramente determinaron que no creyera conveniente publicar aquella entrevista.

Finalmente se acabó editando el libro dedicado a Portabella en mayo de 1975 (en noviembre moriría el dictador). A lo largo de 178 páginas encontramos una larga exposición sobre su obra, que resumía los datos más importantes aportados en aquella entrevista, unos muy extensos análisis de sus películas *No contéis con los dedos* (*No compteu amb els dits*, 1967), *Nocturno 29* (1968) y *Umbracle* (1972), una amplia recopilación de textos sobre el autor, y unos textos paralelos a su obra, entre los cuales cabe destacar el que describía detalladamente el "follón *Viridiana*" (incluyendo la publicación del texto condenatorio del *Osservatore Romano*). Fueron 300 ejemplares.

Ha sido un libro valioso, a partir del cual muchos escritores cinematográficos han buceado en la obra de Portabella, o han informado del "asunto *Viridiana*". Bastantes han saqueado su material sin citarlo: cabe excluir a Esteve Riambau y Casimiro Torreiro que en su libro dedicado a la Escuela de Barcelona, primero en catalán (*Temps era temps, l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993) y luego revisado y ampliado en castellano (*La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, Barcelona, Anagrama, 1999), citaron profusamente aquel trabajo y la labor del Cine-club Ingenieros: "*caja de resonancia de los filmes de la Escuela*", p. 25 de la edición en castellano. También, en la pág. 78, citan que muchas de las informaciones concernientes a Portabella proceden de "*una larga entrevista concedida a los miembros*" de aquel cine-club. Riambau y Torreiro pudieron acceder a la parte (importante) de la entrevista que conservaban los autores.

Finalmente hará unos dos o tres años, apareció en un cajón casi la totalidad de la parte final de aquella entrevista. Aún está inacabada; quizás se ha perdido definitivamente el resto del material. En cualquier caso, son unas muy inte-

resantes decenas de páginas en las que Portabella nos habla desde la distancia de aquel 1973.

Las fotocopias con las que he trabajado definen dos partes, una primera mecanografiada (con el formato del libro que se editó) y con algunas modificaciones manuscritas por el propio Portabella, y una segunda manuscrita por los autores en la que hay abundancia de añadidos y correcciones. Resulta interesante constatar que el propio Portabella efectúa modificaciones en algunos textos anteriores que reproduce la entrevista (por ejemplo, aquel *Nuestro Cine*). Son como diversas capas geológicas que se superponen. Desde la óptica actual tiene también interés constatar que además de reproducir las opiniones de Portabella esto se efectúa con un discurso propio de la época; aunque ahora se quisiera decir lo mismo seguramente se diría con otras palabras. Hay una proliferación de conceptos muy gratos en aquellos años, como: “el contexto político-social”, “la práctica significativa (cinematográfica / artística)”, “el posibilismo”...

Reproducir ahora dicha entrevista además de constatar las opiniones que Portabella tenía sobre aquellos hechos entonces cercanos en el tiempo, tiene el interés de que son reflexiones que por extensión asumían un considerable grupo de personas que también trabajaban en pos de la realización de un cine que incidiera en aquella realidad que imponía el franquismo. Portabella tuvo un papel muy substancial en la definición de este discurso, era un referente importante.

Seguramente las reflexiones que se harían en el momento actual estarían matizadas por la perspectiva histórica y la lejanía de los acontecimientos. Sin embargo, ésta entrevista puede ser un documento de trabajo útil para los estudiosos del cine español.

ENTREVISTA CON PERE PORTABELLA

J.M. García Ferrer y Martí Rom

PREGUNTA: *¿Cuál ha sido tu formación?*

RESPUESTA: La enseñanza primaria la hice en los Hermanos de la Doctrina Cristiana y luego el Bachillerato en los Escolapios de la calle Balmes (en Barcelona).

P.: *El hecho de que te educaras en los Escolapios, ya presupone un cierto nivel económico.*

R.: Fui a los Escolapios de Balmes porque vivía enfrente.

P.: *¿Tuviste algún problema?*

R.: No. Por lo visto era un buen muchacho. Aunque repartían mucho, a mí nunca me sacudieron. En medio del clima de violencia desatada en la inmediata posguerra esto formaba parte de la normalidad reinante. Tuvimos un Padre Prefecto que se preciaba a voz en grito de repartir las hostias lo mismo en la iglesia que en las aulas. En este sentido eran más abiertos y menos sutiles que los jesuitas. Como profesores eran de una incompetencia delictiva. Tuvimos algún problema con un Padre pederasta, pero esto también formaba parte de la normalidad docente.

P.: *¿Cuál era el panorama en aquellos años?*

R.: Ten en cuenta que mi educación a partir de los diez años, se desarrolla en la etapa de la posguerra, las escuelas quedan prácticamente sin maestros, y la Universidad sin catedráticos y profesores. En el país se produce un vacío dramático que ha condicionado hasta hoy todo nuestro desarrollo social y cultural. Fueron cientos de miles los que se ven obligados al exilio para escapar a la brutal represión que cae sobre el país, se destruyen periódicos, revistas, editoriales, centros culturales; se restituye la educación primaria y secundaria a las órdenes religiosas a la vez que todos sus bienes y privilegios. Las tierras vuelven a manos de los latifundistas y el poder al Ejército. Son prohibidas todas las libertades básicas fundamentales, se prohíben las libertades nacionales y naturalmente hablar el catalán y el euskera; las libertades sindicales (derecho de huelga, manifestaciones...), el derecho de reunión y asociación... Se prohíben autores y se queman libros; el miedo llega a provocar en algunos casos la delación entre los vencidos, su vida a cambio de otras. Los privilegios y la corrupción están en el campo de los vencedores.

P.: *¿Qué hiciste luego?*

R.: En invierno íbamos al colegio, al cine, a la opera y a alguna fiesta particular. En casa se hablaba de la higiene, la salud, la comida, la ropa y los buenos modales; los sentimientos, el sexo y la política fueron violentamente barridos de nuestro vocabulario. El problema religioso y el poder de la Iglesia fueron definitivamente resueltos tras la victoria de la Cruzada.

En verano íbamos a un pueblo donde nos encontrábamos los mismos amigos y primos; formábamos la colonia veraniega, aislados del medio rural y afeerrados a nuestra condición ciudadana y de clase. Era la imagen esperpéntica de unos veranos tristes y lánguidos, ajenos y de espaldas al panorama de terror y desolación que nos rodeaba.

Ya he dicho antes que yo era un buen muchacho, y una vez terminado el bachillerato, no se me ocurre nada mejor que formar un conjunto amateur de jazz. Por entonces el jazz era como una agresión a las buenas costumbres y tenía la virtud de cabrear a todo el mundo. Incluso dentro del mismo ambiente teníamos dificultades con los ortodoxos, pues no se movían de Louis Armstrong y Duke Ellington. Nosotros tocábamos *Be-Bop* en la línea de Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Yo tocaba la batería y guitarra... total que me mandaron a Madrid a estudiar Químicas.

P.: *¿Cuánto tiempo estuviste en Madrid?*

R.: Tres o cuatro años. Repetí cursos y no terminé la carrera.

P.: *¿Cuál fue tu relación con el grupo Dau al Set?*

R.: Cuando se formó ni les conocía, por lo tanto nunca participé ni mantuve ningún tipo de colaboración con ellos. En realidad fue estando en Madrid cuando establecí contacto con ellos. Eugenio D'Ors organizó una exposición en una Galería de Madrid. Antoni Tàpies y Joan Ponç se instalaron en la pensión donde yo vivía; además, Tàpies era amigo de mi hermano mayor, se conocieron en los Escolapios y vivía dos números más arriba de mi casa. En realidad todos vivíamos en el trozo de la calle Balmes que hay entre Plaza Molina y la Diagonal: Joan Ponç, Antoni Tàpies, Joan Brossa y Modest Cuixart.

Toda esta etapa la cuenta muy bien Brossa en el libro de Jordi Coca *El pedestal son les sabates*: un farmacéutico de la calle Alfonso XII le puso en contacto con Ponç. Brossa llevaba un libro bajo el brazo y el farmacéutico le pre-

guntó de quien era, le contestó que de Rousseau... "jo també conec un xicot que pinta", dijo el farmacéutico. Ponç pintaba paisajes y bodegones, de vez en cuando se le iba la mano y hacía unos dibujos que "el deixaven molt fotut", generalmente los rompía. Un día se los enseñó a Brossa, y este le comentó "ara el que tens de fer es deixar-te portar per la imaginació, la resta es una merda". Desde entonces Ponç hace el mismo tipo de dibujo. Brossa conoció a los demás a través de Ponç. Su personalidad y su influencia en el grupo fueron decisivas en aquel periodo.

Tàpies y Brossa cuestionaron el lenguaje y ofrecieron una resistencia radicalizada a las propuestas culturales del régimen aunque sin una conciencia política de acción y compromiso inmediato. Cuixart hizo un paréntesis y dejó de pintar durante unos años. Ponç se fue al Brasil.

P.: *¿Tuvisteis alguna relación con el grupo El Paso de Madrid?*

R.: Sí, pero este fue un movimiento posterior al Dau al Set. A Antonio Saura le conocí en un concierto de jazz mientras estudiaba en Madrid. Por cierto que en algunas de estas sesiones Jesús Franco tocaba el piano y Julio Diamante el contrabajo.

Antonio Saura llegó a la pintura durante el periodo de convalecencia de una tuberculosis ósea. A Tàpies le sucedió algo parecido, cuando terminó en los Escolapios cogió una tuberculosis que lo mantuvo inmovilizado bastante tiempo; luego empezó la carrera de abogado pero la dejó para dedicarse a la pintura.

Eduardo Chillida era portero de la Real Sociedad, y cuando iba a fichar por el Real Madrid le pegaron una hostia que le dejaron el menisco roto. Fue a parar a un hospital y... bueno, dejó la arquitectura por la cultura. Las lesiones que accidentalmente y durante un largo periodo de tiempo te mantenían fuera de tu medio habitual, o el hecho de vivir en una misma calle (el encuentro casual con alguien que además de "saber" también "tenía" libros y conocía a algún otro amigo), en definitiva el azar, eran muchas veces el punto de partida de un proceso de sensibilización y formación autodidacta que ha caracterizado a la mayoría de los intelectuales de la posguerra.

P.: *¿Qué hiciste al volver?*

R.: Digamos que de estos años en Madrid salí sensibilizado respecto a los medios de expresión artísticos. Al mismo tiempo caló en mí un sentimiento de animadversión y rechazo al sistema, pero sin un planteamiento ideológico serio.

Encontré salida a mi inconformismo burgués en los movimientos de vanguardia artística en la que nunca llegué a asumir una práctica concreta, entendiéndola como una vanguardia autónoma (como se plantea desde una concepción burguesa del arte), por encima del contexto que la genera, sin una articulación ideológica que le compromete con y desde las masas.

Estuve muy cerca de la escultura. Por otra parte la literatura era algo imposible para mí, debido a mi educación bilingüe no domino ni el catalán ni el castellano, además soy zurdo y me obligaron a escribir con la derecha y naturalmente no sé escribir... ¡y no soy tartamudo de milagro!

P.: *¿Cuáles fueron tus primeros contactos con el mundo del cine?*

R.: En la época en la que yo empecé a interesarme, el control sobre el cine ya no dependía directamente del Ministerio de Gobernación como en la década de la inmediata posguerra. En los años cuarenta, hasta el 1951, los criterios de producción se regían únicamente por las consignas del gobierno. Se destinaban las subvenciones económicas, único medio de financiación de la industria cinematográfica, solamente a filmes que reflejasen "muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos" (Secretaría de Educación Popular). Este período se caracteriza por películas de género histórico-patriótico-religioso-folklorico.

En los años 50 tuvo lugar un plan general de reformas administrativas y reajustes gubernamentales, exigidas por las circunstancias, en un intento de adecuación de los aparatos de control estatal. Su repercusión en el medio cultural fue evidente aunque nunca supuso una apertura fuera de los límites del carácter fascista del estado. Pero lo cierto es que de alguna manera se redujo la tensión represiva de los primeros años y la rigidez legal en algunos sectores. Durante este período tuvieron lugar las Conversaciones de Cine de Salamanca (1955), primera toma de posición de los profesionales de nuestro cine. Se denunció la manipulación y el control ejercido por la ideología dominante sobre el cine a través de los aparatos administrativos del Ministerio de Información y Turismo, y concretamente de la Comisión de Censura y de la Junta de Clasificación de películas, de reciente creación. Reclamaron un cine ligado a nuestra realidad (realismo crítico). Estas reivindicaciones

ciones en su mayoría no encontraron eco, frustrando así lo que podía haber sido una inflexión que solamente se realizó muy tímidamente con la aparición de películas como *Bienvenido Mr. Marshall*, *Los jueves milagro*, *El pisito...* (costumbrismo y humor). *Calle Mayor* y *La muerte de un ciclista* son los intentos más serios de compromiso. Hay que atribuirle este precedente histórico a Bardem.

Por otro lado, el Ministerio de Educación, y en este mismo periodo, había desarrollado una extensa campaña de prestigio hacia el exterior. Con el nombramiento de González Robles como comisario de arte, la pintura y la escultura de nuestro país, más en la línea de las vanguardias artísticas internacionales (expresionismo abstracto, incorporación y trabajo de materias...) participaron en las bienales y exposiciones más importantes del mundo representando paradójicamente el arte español. Tàpies, Chillida, Antonio Saura, Millares, Oteiza, Palazuelo... templaron con su presencia la imagen regresiva e inmovilista del Estado Español. El gobierno hizo una descarada manipulación de nombres y obras para enmascarar el carácter represivo y reaccionario de su política cultural. La mayoría de los artistas aceptaron el juego como un medio para salir fuera de nuestro ambiente opresivo y aplastante, y también como trampolín de proyección personal. Una vez instalados en las galerías de arte de París y Nueva York renunciaron a seguir colaborando con el Ministerio de Educación.

En el año 1959 coincidió con lo que iba a ser el final de la larga etapa autárquica iniciada en 1939, que en 1962 liquidarían Fraga Iribarne y García Escudero introduciendo la legislación de la censura, un nuevo sistema de protección estatal a la industria cinematográfica y la reestructuración de la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.).

Con los ministros del Opus en el gobierno se inicia un período de cine exportable (calidad y prestigio), es el inicio del primer desarrollo económico español. Yo me encontré (1959) aún con el Ministerio de Información y Turismo, en manos de Arias Salgado, dedicado plenamente a la ardua tarea de salvar españoles mandando sus almas al cielo prohibiendo y secuestrando libros, cortando y adulterando diálogos, mutilando imágenes, y prohibiendo en general la reproducción de cualquier cosa que pudiera mancillar la tradicional hidalguía y hombría de bien en el seno de las buenas costumbres y de la fe católica. Hay que reconocer que, valiéndose de todos los medios a su disposición (Ministerio de Gobernación, de Hacienda, y el suyo propio), hizo un buen trabajo.

A pesar de su carácter represivo no pudieron evitar las primeras grandes acciones de masas y respuestas populares: la huelga de tranvías de Barcelona

(1951), las huelgas de Asturias (1962) y movimientos de estudiantes en las Universidades de Madrid y Barcelona, la reunión de Munich (1962), el documento de los intelectuales en solidaridad con los mineros de Asturias y la toma de posición de algunos intelectuales como Alfonso Sastre, Sánchez Ferlosio, Bardem, Antonio Saura, Martín Santos, Manolo Sacristán... recuerdo el impacto de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, y más tarde *Tiempo de silencio* de Martín Santos.

Mi contacto con el cine empezó en 1958 precisamente con Leopoldo Pomés (actualmente publicista). Intentamos hacer un documental sobre toros. Para ser breve diré que nos dejamos llevar por un cierto lirismo esteticista de la violencia, un erotismo primario, y una cierta tendencia por la poética del miserabilismo. El material rodado nunca se pudo montar. Obtuvimos un montón de "bellas" imágenes, pero sin nada que narrar ni proponer.

Después de esta primera experiencia decidimos hacer algo sobre el cante y el baile flamenco. Se había inaugurado un tablao en Barcelona y Pomés descubrió las delicias del folklore andaluz. En esta ocasión yo actué por primera vez como productor. Negocié la operación con Movierecord y monté una coproducción. Contratamos a La Chunga y ofrecimos la codirección del corto a Carlos Saura. ¿Por qué? Yo conocía a Carlos a través de su hermano Antonio, sabía de su afición al cine y de su experiencia como alumno de la E.O.C. Juan Julio Baena que trabajaba como gerente de Movierecord vino como jefe de producción.

Pomés se encontraba perdido ante la idea de manejar luces en un estudio y de planificar de acuerdo a una supuesta interpretación del folklore andaluz. Leopoldo era "fotógrafo" y sigue siéndolo, como concepto de realización visual, y esto es fatal para alguien que pretenda hacer cine. Carlos vino a Barcelona e hicimos el trabajo. Había hecho ya su primer corto, *Cuenca*. La presencia de Carlitos tuvo para mí la virtud de acercarme a las complejidades de la técnica y del lenguaje cinematográfico.

Después de esto Pomés se dedicó únicamente a la fotografía publicitaria y se olvidó del cine.

P.: ¿Luego hiciste *Los golfos*, no?

R.: Decidí meterme de lleno en la producción con la idea de crear un grupo capaz de recuperar para el cine una estética acorde con un planteamiento crítico del medio. En el fondo lo que más me preocupaba entonces era que nuestros filmes se reconocieran en la realidad; que reflejaran aspectos de nuestro entorno social

y político. Naturalmente que el discurso seguía condicionado por la censura, pero nos propusimos forzarla hasta el límite. En este sentido fuimos lejes.

Para hacer viable esta política de producción organicé la financiación de los filmes con capital no procedente del medio económico cinematográfico, lo que me permitió actuar con mayor libertad. Este planteamiento económico, dinero de personas sensibles con inquietudes culturales y ajenas al medio cinematográfico, fue fundamental para la producción de guiones como *Los golfos* y *El cochecito*. Una vez terminadas las películas aparecieron las dificultades financieras como consecuencia de la acción represiva de la administración y la falta de interés por parte de la distribución que las apreció como películas lentas, feas, de mal gusto, desagradables, aburridas y sin color. Rodábamos en blanco y negro. El hecho fue que en todo momento la producción y difusión de los filmes exigieron un planteamiento político (a todos los niveles) de mi gestión. Sin una economía previamente desligada de los intereses económicos del capital financiero cinematográfico hubiera sido imposible iniciar esta experiencia. Nunca he abandonado este planteamiento inicial, pienso que esencial para un proceso de articulación ideológica con la propia práctica. Desde otro punto de vista, la producción la mantuve supeditada a la Administración y a las normas legales de control estatal, para intentar arrancar del Ministerio las ventajas que ofrecían desde la Junta de Clasificación de películas, aquella fórmula del cuatro a uno. El resultado de esta política de posibilismo llevada al límite fue que a pesar de las dificultades conseguí salvarnos del desastre económico gracias a los tres millones de pesetas que obtuve de la Administración por la protección por *Los golfos* y *El cochecito*.

Concretamente inicié mi etapa de productor en 1959 inscribiéndome en el Sindicato del Espectáculo, en la agrupación de Productores, con la marca Films 59 – Pedro Portabella. Abrí una oficina en Madrid en la calle Guzmán el Bueno. Por cierto que para crear la marca de la productora me reuní un día con Carlos Saura; nos pasamos una tarde lanzando marcas con nombres trascendentes, hasta que llegó mi mujer Elena y nos sacó de apuros al proponernos Films 59, y así quedó. Inmediatamente pusimos en marcha la producción de *Los golfos* y *El cochecito*, era a finales de 1959.

En *Los golfos*, que dirigió Carlos Saura, colaboraron Luis Encizo, Manolo Revuelta y Mario Camus (que era por aquel entonces el más purista del grupo), de operador vino Juan Julio Baena. A este después de *El cochecito* le perdí de vista... actualmente es el director de la E.O.C. Ha sido lamentable su proceso de integración en el Régimen y su actuación policiaca en la Escuela de Cine.

P.: *Estas películas están muy influenciadas por el neorrealismo italiano. Nos recuerda mucho el estilo de Mamma Roma de Pasolini.*

R.: Sin duda. En aquella época aquel movimiento suponía una aproximación a la realidad, era un camino, un lenguaje que permitía dar una visión de la realidad hasta entonces deformada y falseada por el cine español.

P.: *¿Tuviste muchos problemas?*

R.: En 1960 el jurado del Festival de Cannes nos invitó. *Los golfos* era la única película que aceptaron de la preselección oficial y esto suponía la máxima protección económica; pero al final la Dirección General de Cine le concedió la mínima protección estatal (segunda B). Esto determinó que sólo encontrara distribución comercial en condiciones mínimas un año después; estrenándose dos años más tarde, en la peor época y en un cine de segunda categoría. La crítica oficial, salvo poquísimas excepciones, la masacró.

En Cannes conocimos a Luis Buñuel; Carlos lo reconoció esperando el ascensor en el vestíbulo del hotel. Estuvo muy amable. Luis que no va nunca a ninguna proyección nos dijo que iría a la nuestra, y así lo hizo. Buñuel, después de la proyección de *Los golfos*, subió al palco donde estábamos y nos abrazó a Carlos y a mí. Imagínate a los críticos franceses al ver que Buñuel nos daba su bendición. A partir de ahí nos describieron como "Le jeune cinema espagnol...".

P.: *¿Como productor hasta que punto participaste en la película?*

R.: Ellos (Saura, Camus, Encizo,...) ya tenían el guión terminado, lo leí y tuvimos un cambio de impresiones. Lo único que exigí fue formar el equipo con gente de la E.O.C. Ninguno de los que participamos había tenido anteriormente relación con la industria del cine.

Por cierto que Carlitos por aquel entonces era profesor de realización en la E.O.C. y el resto del grupo eran alumnos suyos. Un día cuando llegué al rodaje los encontré a todos de muy mala leche; Encizo me dijo: "este cabrón ayer nos suspendió a todos...". Carlos me argumentó algo así como "es el rigor, y más con los amigos".

Luego produce *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri, con guión de Rafael Azcona. A Ferreri le conocí durante el rodaje de *Los golfos*, vino con Azcona;

fuimos a comer a Fuencarral... y de ahí salió *El cochecito*. Desde entonces he mantenido una buena amistad con Ferreri, la manera como trabajábamos convertía al grupo en una necesidad vital para todos.

Como operador vino de nuevo Baena, Luis Cuadrado era el meritorio de cámara, se pasaba el rodaje trayéndonos cafés, paquetes de tabaco, cargando chasis o aguantando las impertinencias de Baena.

Por aquel entonces, Baena introdujo por primera vez en nuestro cine la utilización de una fotografía de ruptura, con la cámara a mano y poca iluminación, apoyándose más en las emulsiones que en los focos. Hasta tal punto era la ruptura que Buñuel no lo aceptó en *Viridiana* por considerarlo demasiado "moderno".

P.: *¿Y la censura?*

R.: Nos obligó a rodar una doble versión del final, casi un rollo completo, para poderla exhibir en España.

Fuimos a Venecia a pesar de que la Dirección General de Cinematografía decidiera que la producción de aquel año no había ningún filme digno de ser presentado oficialmente. Fuimos sin representantes oficiales ni nadie del Ministerio, y obtuvimos el Premio Fipresci. Nos fue muy bien pues logró frenar a la Dirección General que ya iba a por la liquidación total del grupo.

La película la distribuyó a porcentaje (sin ningún anticipo económico) la Paramount para cubrir su cupo de películas españolas, esto le daba derecho a la importación de otros filmes norteamericanos. Tardó más de un año, a partir de su estreno, en dar dinero a la productora. Al final los rendimientos de su explotación en España fueron buenos debido, en gran parte, a la presencia de José Isbert, un actor muy popular entonces.

P.: *¿Qué opinión te merece José Isbert?*

R.: Era un buen hombre. Un actor de carácter. No acababa de entender demasiado esto del cine... venía un poco de rebote. Su personaje era él. Más que un actor era un tipo.

P.: *¿Cómo nació la idea de Viridiana?*

R.: En Cannes le propusimos a Buñuel que volviese a España, cosa que no había hecho desde la guerra. Fuimos a Cuenca a casa de Antonio Saura, e hicimos un recorrido sentimental por Toledo... Fue entonces cuando le propuse hacer una película con él. En Madrid le hablé de lo que supondría para nosotros que volviera a rodar a España.

Desde Méjico me escribió aceptando la idea; me decía que tenía un guión con "una historia muy blanca" que se llamaba *La belleza del cuerpo* (luego sería *Viridiana*) y que le parecía que no tendríamos problemas para poder rodarla.

Cuando regresó a Madrid, Buñuel nos puso en contacto con el grupo de Bardem (la productora Uninci). Hasta entonces formábamos dos grupos algo distanciados, ellos eran un equipo ideológico muy homogéneo, en cambio nosotros representábamos... un lío. Nos encontramos un domingo en la finca de los Dominguín en Toledo (La Compañza). Es paradójico que el encuentro cinematográfico entre los dos grupos cinematográficos fuera en la finca de un torero; este país es así.

Hubo abrazos... Aquí no ha pasado nada, todos somos lo mismo. Finalmente *Viridiana* (1961) fue una coproducción de Films 59 y Uninci.

P.: *¿Qué opinión te merece Buñuel?*

R.: Creo que la única opinión válida que puedo dar es la humana, puesto que, como cineasta se ha hablado de él en todos los sentidos. Desde este punto de vista, mi respuesta está condicionada por la relación afectiva que me une. Partiendo de aquí, diré que una de sus cualidades más extraordinarias es su excepcional sentido del humor (no de la broma).

(*Nuestro Cine* núm. 91, entrevista de Augusto Martínez Torres, noviembre 1969)

P.: *¿Qué hay de cierto en que Buñuel y la Dirección General de Cinematografía había una especie de acuerdo de dejarle rodar aquí, pasando por alto ciertas limitaciones, para como contrapartida, poder presentar la película en el Festival de Cannes (1961) que diese, a pesar de la situación interior, una visión de apertura del régimen cara al exterior?*

R.: No había nada de eso. El guión pasó censura, y lo único que es cierto es que en una de las entrevistas previas al rodaje entre Buñuel y Muñoz Fontán (entonces

Director General de Cinematografía), éste le insinuó que el final era mal intencionado y ponía en duda la castidad y pureza de una monja, añadiendo que *"nadie se va a creer que Viridiana vaya en camión al cuarto de su primo para jugar a las cartas"*. Buñuel se quedó dudando unos momentos y luego le contestó: *"muy bien, para que no haya lugar a dudas añadiré al final una escena en la que Viridiana juegue a cartas con su primo y la criada"*. Y así acaba el filme con un espléndido *"ménage a trois"* que antes no estaba previsto, gracias a la "colaboración" del Director General.

Luego una vez montada la película, la llevamos a sonorizar a París. No tuvimos la copia estándar hasta dos días antes de finalizar el Festival de Cannes (estaba previsto que se proyectara el último día). Nosotros advertimos a la Dirección General que la copia no estaba acabada... *"está en París, tienen que verla ustedes antes y luego llevarla a Cannes..."*, pero contestaron que no había tiempo. Ante la idea de perder la ocasión Buñuel-Cannes-España decidieron que la verían allí, aunque fuera el día antes... *"Viridiana representaría oficialmente a España"*. Por todo esto, la película no sufrió un visionado previo de censura.

En Cannes nos dieron la Palma de Oro, y aprovechando que Buñuel estaba en París, Bardem tuvo la feliz idea de que el premio no lo recogeríamos ni él ni yo, ni siquiera la actriz Silvia Pinal que se moría de ganas, lo haría Muñoz Fontán, el director general de cinematografía. Este asustado tras la proyección oficial, se había refugiado en su hotel. Los periódicos de la derecha ya hablaban de *Viridiana* como de *"una película sacrilega"*, pero a él no le llegaron por estar encerrado en su habitación. Le dijimos lo de la Palma de Oro, y él que durante más de catorce años de director general solo había recibido una mención especial por *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, aquello le pareció algo así como pasar de Director General a Ministro. Además le comentamos que como *"era él quien mejor representaba a la cinematografía española"*, pues que fuera él quien recogiera el premio... *"no, no, es un honor que les corresponde a ustedes, a Buñuel..."*. Insistimos otra vez y a la segunda dijo "sí" sumamente emocionado e hizo subir champán. Debía pensar, que a pesar del follón, con la Palma de Oro todo se arreglaría. De cara al interior era lo que ellos llamaban "un triunfo para España".

Al día siguiente al volver a Madrid, al ir Muñoz Fontán a su departamento, le dijeron que primero pasara por el despacho del Ministro... y de allí pasó a un oscuro lugar del Ministerio. Nunca más se le ha visto el pelo.

A Arias Salgado, por aquel entonces Ministro de Información y Turismo, le llegaron el mismo día la Palma de Oro y la excomunión que *L'Osservatore*

Romano pedía para todos nosotros. Tuvimos un calvario que duró dos años. Arias Salgado murió de infarto seis meses más tarde cuando bajaba las escaleras de su casa para ir a su comunión diaria.

P.: *¿Cuáles fueron los problemas?*

R.: El Gobierno consideró que aquello no podía ser. La prensa española lo silenció todo y eliminaron la documentación de la película. Es decir, la película desde el punto de vista legal dejó de existir.

Sin embargo gracias al productor mejicano Gustavo Alatríste (marido de Silvia Pinal) la película pudo exhibirse en el extranjero. Bueno él no era productor de la película, ésta era legalmente española, pero él invirtió dinero por lo que tenía sus derechos en la explotación del filme. Alatríste consiguió lo que en Méjico llaman una “mordida”, logró sacar un negativo y vendió la película como pudo y por su cuenta como un filme mejicano.

P.: *Este nuevo acontecimiento debió incrementar vuestros problemas.*

R.: Se sucedieron una serie de situaciones demenciales, pues mientras el Ministerio de Industria y Comercio nos demandaba por explotación ilegal de un negativo, y el juez de delitos monetarios pedía nuestras cabezas jurídicas, el Ministerio de Información y Turismo decía que no existía tal “mercancía” (la película). En fin, líos y amenazas... El resultado fue que Uninci quebró y yo fui expulsado de Unispaña. Entonces volví a Barcelona.

P.: *Con el follón de Viridiana te viste obligado a un paro forzoso, ¿teníais algún guión previsto para producirlo?*

R.: Sí, varios: *La tía Tula* que tenía que dirigir Picazo; *La boda*, que luego sería *Peppermint Frappé*, con Carlos Saura; *Doña Jimena*, sobre el *Poema del Mio Cid*, también con Picazo; un guión de Jordà; y *El castillo*, de Kafka, con Marco Ferreri. Todos fueron prohibidos. Algunos de estos guiones no se rodaron hasta tres o cuatro años después, durante el período de García Escudero como Director General. Este no hizo más que recuperar algunos guiones prohibidos en la etapa anterior y aceptar otros en la misma línea de “calidad”.

Se me planteó el grave problema de la continuidad, el de permanecer como fuera, pero en situación de disponibilidad para seguir en la línea que más o menos me había trazado. Fueron dos años de ostracismo y absoluta falta de perspectiva. Me sostenía el convencimiento de que si me desviaba, aún con carácter de interinidad, a otra actividad o a otro tipo de producción ponía en juego este factor, para mi fundamental, de disponibilidad para continuar sin perder posiciones. Económicamente llegué al límite, reduje mis necesidades al máximo, para realizar lo que creía mi práctica significativa.

(*Nuestro Cine* núm. 91, Entrevista de Augusto Martínez Torres, noviembre 1969)

P.: *¿Qué hiciste al volver a Barcelona?*

R.: Convendría recordar de nuevo que pocos meses después del "*affaire Viridiana*" y como consecuencia de la caída en cadena de funcionarios del Ministerio de Información y Turismo, tuvo lugar un importante cambio en el equipo gubernamental. López Rodó, López Bravo y Fraga Iribarne representaron en aquel momento un intento de una política de "apertura" más coherente con las necesidades políticas y económicas que tenía planteado el gobierno. El Opus Dei entra con fuerza para tranquilizar a la banca y a las oligarquías financieras más ambiciosas ante la necesidad de una vía capitalista más flexible que el "Santiago y cierra España" de los gobiernos anteriores. Para ello había que crear también una nueva imagen del régimen más allá de nuestras fronteras. Hacía falta una política presentable y resultados exportables, y aquí el cine aparece de nuevo como un medio utilizable. Para ello, Fraga Iribarne nombra Director General de Cinematografía a García Escudero, primer director general que además de militar y de funcionario del Estado, le gusta, se interesa, escribe, y da conferencias sobre cine, por increíble que parezca. Fue una sorpresa.

Como ya he dicho antes, se dedicaron como tarea inmediata a rescatar guiones prohibidos por la administración anterior, y se autorizan *Nunca pasa nada* de Bardem, *El verdugo* de Berlanga y *El extraño viaje* de Fernán Gómez. Más tarde dan salida a los nuevos realizadores del también Nuevo Cine Español (NCE): Saura, Basilio Martín Patino, Picazo, Eceiza, Summers, Regueiro... y con ellos el también nuevo productor Elías Querejeta. La administración Fraga no duda, en la medida que le es posible, en abrir brechas para la protección de este nuevo cine de

prestigio. El control de taquilla, el interés especial tienen criterios menos burocráticos y más culturalistas, para abrirse paso en los mercados internacionales a través de los festivales, ... Pero nunca con la posibilidad de un discurso serio de análisis y aproximación a nuestra realidad, factor determinante para hallar las coordenadas de un lenguaje auténticamente renovado con una mayor coherencia ideológica. A pesar de las maniobras aperturistas lo cierto es que el plan "calidad y prestigio" destinado a una política a corto plazo de premios y menciones en los festivales no se apoyaba ni correspondía a una política económica de racionalización de las inversiones de la industria cinematográfica a largo plazo. Consecuencia de ello es la tremenda crisis económica del período 1968-1970 que afectó a toda la industria del cine. El hombre del cine y en general todo el sector cultural, sigue desenvolviéndose con enormes dificultades, en el marco de una clase social con todas sus adherencias psíquico-ideológicas. La nueva ola francesa (la *Nouvelle Vague*) es el ejemplo repetido por García Escudero como fórmula de producción de bajo coste y alto nivel de calidad cultural. El resultado es de todos conocido. Un cine que en general se mueve dentro de un ambiguo realismo crítico, con proliferación en el manejo de recursos simbólicos, curvas de narración hiperbólica entre la alegoría y el naturalismo, con guiños y claves políticas en el mejor de los casos.

No en vano en el interior del país la omnipresencia de Carrero Blanco, de Camilo Alonso Vega en el Ministerio de Gobernación y los Sindicatos en manos de la Falange, mantenían la imagen de la verdadera naturaleza del régimen franquista. El grado de las contradicciones en el seno de este Gobierno no tardó mucho en ponerse de manifiesto con el fusilamiento del dirigente del Partido Comunista Julián Grimau, en 1963. Este escándalo internacional puso en entredicho toda la gestión de algunos miembros del nuevo gabinete. La etapa de más pretensiones aperturistas desde la guerra, forzada por los sectores financieros de presión de la derecha, se inicia con el asesinato "legal" de un dirigente político de la oposición.

Este fue el año de mi regreso a Barcelona. Aquí me encontré con el vacío más absoluto. El cine como trabajo prácticamente no existía. Solamente Aranda y Gubern habían realizado una película *Brillante porvenir* que yo no he visto y que todo el mundo parece haber olvidado en beneficio del filme. Vino a verme Jacinto Esteva, que había llegado también rebotado a Barcelona (de Ginebra donde estudiaba arquitectura) y había hecho un corto *Notas sobre la emigración* (1960); no le conocía y hablamos de trabajar juntos. Por entonces había acabado un documental en Ibiza, *Alrededor de las salinas* (1962), el cual le ayudé a ter-

minar. Rodamos también unos metros durante el ochenta aniversario de Picasso, que nunca han sido utilizados.

Después acordamos hacer un filme-análisis sociopolítico (estábamos en los albores del plan de Desarrollo Económico); incluso hablamos con Ramón Tamames, que nos hizo unos esquemas. Este largometraje hoy se llama *Lejos de los árboles* (1963, 1964). Por primera vez me planteé una producción fuera del sistema legal. Para llevar a cabo este proyecto era imprescindible no pasar por ninguno de los controles administrativos, ni censura, ni permiso de rodaje, ni protección económica y se excluía automáticamente la posibilidad de su explotación aquí en el interior. Era un filme para exhibirse, al tiempo que el gobierno emprendía su nueva política expansionista, cultural e ideológica, apoyado en su iniciado plan de desarrollo económico (1962-1965).

En su primer planteamiento era un intento de poner en evidencia los puntos neurálgicos de la política económica: plan Badajoz, centros escolares, zonas agrícolas, ... en contraposición con toda la mitología favorecida por la propia Administración: la iconografía religiosa, los toros, las fiestas populares-religiosas...

Empezamos con esta idea. Yo fui a muchos rodajes. Luego empezamos a tener problemas económicos, además Esteva se decantaba hacia el lado más espectacular, más esperpéntico, abandonando el planteamiento inicial. Dejé la película por problemas económicos y desinteresado por el curso que se le dio al filme. Esteva acabó entregando la película al Ministerio. Pasó censura mejor o peor... la legalizó. En fin temo que haya pasado por demasiadas manos y que, lejos ya del año en que se inició, lo que hubiese sido un filme de choque se haya convertido en un documental distanciado sobre la violencia y "la España negra". Es un filme del que me siento frustrado.

Jacinto Esteva actualmente está organizando safaris en Centroáfrica.

P.: *¿En qué trabajaste luego?*

R.: Me contrataron como coguionista con Francesco Rosi, junto a Ricardo Muñoz Suay, en una película que producía Rizzoli. Fue *El momento de la verdad* (1964).

Este filme lo he vuelto a ver no hace mucho y es insoportable. Lo que tenía que ser una visión de la realidad española a partir de un fenómeno concreto se convirtió en un folletín mal contado, lleno de tópicos y encima muy aburrido.

P.: *¿Qué te supuso trabajar junto a Rosi?*

R.: Fue la primera vez que me aproximé realmente a la artesanía del cine, gracias al método establecido por Rosi, que me mantuvo a su lado prácticamente durante todo el rodaje. Rosi me hablaba de los problemas de la planificación, de las secuencias,... Me convertí en una especie de colaborador-interlector crítico. La presencia de Gianni Di Venanzo me fue muy útil. Más tarde me mandó llamar para ir a Roma a adaptar los diálogos y hacer el doblaje al italiano, estuve unos meses durante el montaje (el montador era Mario Serandrei) en los estudios de Rizzoli, (durante este tiempo en los mismos estudios Fellini estaba rodando *Giulietta de los espíritus*).

El proceso de realización de los diálogos fue muy interesante: les dábamos la idea del diálogo a los actores para hacerles hablar, grabábamos lo que decían para luego hacer una síntesis y, entonces, proponerles la forma de decirlos sin perder sus giros.

En España la distribuidora, sin darme ninguna explicación, quitó mi nombre de los títulos de crédito. Rosi protestó, incluso se llegaron a publicar unas cartas pero no hubo nada que hacer; también escribí una carta protestando a la Sociedad de Autores, pero nunca obtuve respuesta.

(*Nuestro Cine* núm. 91, Entrevista de Augusto Martínez Torres, noviembre 1969)

Mi estancia en Roma me sirvió para conocer a mucha gente de cine; me ofrecieron varias cosas... trabajar de guionista e incluso como actor en una película de Vittorio de Seta (*Un uomo a meta*), yo debía hacer el papel que luego hizo Jacques Perrin. Podía trabajar sin apartarme del medio cinematográfico, pero corría el peligro de distanciarme de los problemas de aquí. Decidí volver.

P.: *Resumiendo un poco toda esta época, podríamos decir que te fuiste rodeando de una serie de personas "muy mal vistas" por el Sistema, como pueden ser: Ferreri (que fue expulsado de España), Buñuel, Ricardo Muñoz Suay, con el cual, además de la película de Rosi habías colaborado en Viridiana, y al que se le consideró como el principal organizador del follón de El verdugo, de Berlanga, en el Festival de Venecia de 1963.*

R.: Todos nosotros en aquel momento representábamos una cierta agitación cultural, pues hacíamos unas películas que se oponían políticamente a las propuestas por el régimen... *Viridiana* fue la acción más espectacular.

P.: *¿Qué hiciste al volver a España?*

R.: Tenía la propuesta de la televisión italiana para realizar un filme sobre un personaje, de una hora de duración, pensé en Picasso, en Luis Miguel Dominguín... finalmente escogí este último pues lo tenía más a mi alcance. Primero me fui a vivir un tiempo con él, y luego escribí un guión en colaboración con Joaquim Jordà (que estaba en Barcelona también rebotado de Madrid). Era *Humano, demasiado humano*, que es el título de una obra de Nietzsche.

Cuando Luis Miguel lo leyó me dijo que era un cínico (dicho por él fue un cumplido), y no se hizo. Inmediatamente después, y también con Jordà, hicimos otro guión *Guillermína*. Era la historia de una familia burguesa donde muere accidentalmente uno de los hijos. El guión se centra en la protección familiar a la viuda... el padre le dice: "tu no te preocupes, eres una hija más para nosotros, no te faltará nunca de nada...". Acabarán con ella.

Había pensado para el papel principal en Lucía Bosé. Tenía que producir la Elías Querejeta, pues le gustó mucho (y llegó a invertir unas diez mil pesetas), pero al cabo de un tiempo dejó de interesarle.

P.: *¿Cómo conociste a Querejeta?*

R.: Fue durante el rodaje de *Los golfos*. Vino de San Sebastián a ofrecerme dinero para colaborar en la producción, pero como era al final del rodaje, le dije que no era necesario. Por cierto, Querejeta entonces era jugador de fútbol, un interior muy bueno... pero empezó a leer durante los desplazamientos y claro terminó dedicándose al cine. Puede decirse que Querejeta empieza a producir cuando aquellos acontecimientos me liquidan como productor.

P.: *Estamos en 1966. ¿Después de tu proyecto de rodar para Querejeta qué hiciste?*

R.: Me replanteé a fondo el problema. Para empezar, tuve dificultades con Jordà; domina la técnica de guión pero a la vez es víctima de él. Precisamente por esta razón dejó de interesarme. Para él, el cine se sirve de la realidad en la medida que

la "película" la necesita; existe siempre otra realidad-ficción al margen de la realidad externa.

Intenté partir de cero, cuestionarme el medio, inicié un proceso de reflexión sobre la misma práctica cinematográfica. Busqué la colaboración de personas que estuviesen distanciadas y no deformadas por el problema del cine con el propósito de dar un paso adelante en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico ética y culturalmente arraigado a nuestra realidad, capaz de reflejarla en nuestras circunstancias actuales y dejando el camino libre a la constante mutación del lenguaje, a las nuevas necesidades de expresión. Con esta actitud, lo que yo no necesitaba era precisamente un "guionista de cine".

Entonces me sentí atraído por el mundo poético de Joan Brossa y por su espíritu de búsqueda, era una persona que reunía unas condiciones que eran muy válidas, y conocía sus claves y afinidades.

Yo vivía, por aquel entonces, delante de su estudio... por lo tanto fue también un acto muy sencillo: cruzar la calle y plantearle mis problemas. En realidad Brossa se había interesado bastante por el fenómeno cinematográfico. En 1948 había escrito dos guiones para cine entre sus experiencias en el campo de la poesía visual y el teatro (*Gart y Foc al cantir*). Nos entendimos enseguida. Y de ahí nació el cortometraje *No compteu amb els dits*.

También surgió la oportunidad de hacer un filme de cuatro episodios con Jacinto Esteva, Joaquim Jordà y Ricardo Bofill, cuyos títulos eran: *La cenicienta*, *+X-* (*Más por menos*), *Las cinco caras del cubo* y *Carmen* que era el mío (realmente no tenía título y Jordà escogió por azar un libro de la biblioteca de mi casa, era la *Carmen* de Merimeé). Finalmente surgieron problemas; la crisis se agravó el día antes del comienzo de mi episodio (que era el primero en rodarse) y me retiré del proyecto.

Los episodios de Esteva y Jordà dieron lugar al largometraje *Dante no es únicamente severo* (1966), y el de Bofill al corto *Cereles* (1966). Era el comienzo de la Escuela de Barcelona.

P.: *Tu nunca has aceptado que te colocaran la etiqueta de la Escuela de Barcelona, ¿por qué?*

R.: La Escuela de Barcelona fue una idea de Esteva, Jordà, Durán y Bofill. Era una idea de promoción del grupo planteado con un cierto terrorismo cultural burgués, que no llegaría a constituir más que un juego de salón. Fundamentalmente

sus filmes venían marcados por un elevadísimo grado de colonización cultural que les desproveía de cualquier sentido crítico, totalmente alejado de nuestra realidad. Pretendía un cierto esnobismo europeísta con aires y “*houtades*” sin la suficiente dosis de agresividad ni ingenio para superar el provincianismo burgués de la mayoría de sus realizadores. Proponía una contestación anticentralista, oponiéndose al entonces llamado “cine mesetario” sin tener en cuenta el problema real del contexto histórico-político-cultural catalán en que se ubicaban. Finalmente al no conseguir abrirse mercados, se deshizo el grupo ante la indiferencia del Ministerio y de los demás.

Ni Esteva, ni Jordà, ni Bofill, han continuado seriamente en esta dirección.

P.: *¿Cuándo realizaste definitivamente No compteu amb els dits?*

R.: Fue medio año después, a finales de 1966. Este año precisamente creo que fue el decisivo y determinante en la línea ascendente del nivel político asumido por la oposición catalana, hecho sumamente importante para nuestro sector cultural, abriéndose nuevas posibilidades de realización globalizada.

En mayo de 1966 se celebró la Asamblea Constituyente del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB), que motivó el asedio de la policía al Convento de los Capuchinos de Sarrià, con todo lo que esto supuso de sensibilización ciudadana. Se formó a partir de aquí una plataforma democrática ciudadana y que de una manera ininterrumpida ha venido funcionando hasta hoy. Son muchas las plataformas de carácter democrático que han cristalizado desde entonces acá aglutinando personas, sectores, organizaciones de masas, organizaciones políticas, grupos cristianos, profesionales e intelectuales... que ha permitido realizar una ya larga experiencia de diálogos en torno a una política unitaria y de convergencia que ha caracterizado a Catalunya, colocándola a la vanguardia política en relación a los demás pueblos del Estado español. Las libertades nacionales impregnan de un sentido de coherencia revolucionaria a todas las reivindicaciones políticas y sindicales para alcanzar la ruptura democrática.

Durante mi larga estancia en Madrid, viví las consecuencias de la atomización del sector intelectual. El volver a Barcelona, supuso un cambio radical de perspectivas respecto a mis posibilidades de inserción política. Me encontré ante unas posibilidades objetivizadas en la misma dinámica del desarrollo de la lucha de clases y sin perder la perspectiva y el carácter sectorial propio al que debemos

apelar siempre a partir de nuestra práctica significativa. Creo necesario insistir en este aspecto que incide de lleno en el problema del intelectual, su obra y su inserción política. Es difícil seguir manteniendo de hecho una práctica, llamémosle para generalizar, artística, aislada de otras prácticas y responsabilidades sociales con los medios que hoy se ofrecen en el marco de nuestras coordenadas sociales, políticas y culturales. Las necesidades y exigencias que crean los movimientos de masas de nuestro pueblo señalan de una manera inequívoca la línea de una vanguardia revolucionaria.

El posibilismo ha demostrado una capacidad de integración económico-ideológica muy considerable a juzgar por los resultados y las actividades de muchos intelectuales “instalados” y recompensados con el prestigio cultural y el valor de cambio del producto cultural que les atribuye el sistema como “obra de arte” u objeto sublimado manteniéndoles paralizados en el seno de una vanguardia artístico-cultural liquidada en sus intenciones, despojándoles de cualquier opción hacia una auténtica praxis social. Resultado del pacto individualizado contraído con el sistema (poder) del cual depende el control de la producción, mercantilización y manipulación del producto cultural y los medios de comunicación. El posibilismo puede ser una táctica justa, si no alejan en ningún momento y aparecen materializados de una manera u otra resultado de la práctica, los soportes ideológicos de una auténtica estrategia de clase. Si no es así el proceso de decantación integradora al sistema (ideología dominante) es inevitable. Pero volvamos a *No compteu amb els dits*, ¿decías?...

P.: *¿El planteamiento de No compteu amb els dits a base de pequeños spots publicitarios como nació?*

R.: Como os he comentado antes, quería distanciarme de lo que es el guión cinematográfico, entendiéndolo como “guión” lo que determina y conforma el producto cinematográfico como filme de explotación comercial, condicionado en su producción, distribución y exhibición.

Todas estas exigencias condicionan el producto y determinan en cierto modo las premisas sobre las que se apoya la narración y lenguaje que quieras o no va muy ligada a los intereses financieros.

No compteu... es una reflexión sobre un tiempo cinematográfico determinado, mejor dicho, sobre un tiempo de “espectáculo” cinematográfico. Los cines suelen proyectar, antes del largometraje, unos cuantos anuncios (*filmets*) con una

estructura y unas finalidades determinadas, creando un nuevo tiempo cinematográfico en el cine (y la televisión).

Partimos de una experiencia visual que el espectador ya conocía, y nuestro trabajo consistía en utilizar este tiempo y este espacio cinematográfico extrayendo su significado, sustituyendo los elementos ligados al consumo por contenidos distintos (subversión de signos) que ya dependían de nuestros presupuestos ideológico-políticos, siendo al mismo tiempo una propuesta de narrativa cinematográfica (en esquema no aristotélico). Respetábamos el tiempo del spot, la separación entre ellos (utilizando las "cortinillas" de la televisión y demás figuras geométricas, para producir una rotura mecánica-visual, a cuya presencia el espectador está perfectamente habituado).

A partir de ahí creamos una serie de "situaciones" no ligadas anecdóticamente o argumentalmente entre sí, pero sí relacionadas internamente con una temática cuyos elementos pueden ser la represión, la alienación, los mecanismos de poder, ... Algo así, y a modo de ejemplo, como un libro de poemas, en el cual los poemas son aparentemente independientes, pero si suprimes alguno de ellos la unidad, el ritmo e incluso el sentido del libro queda alterado.

El proceso de trabajo era muy particular, nos planteábamos "situaciones" que a la vez nos sugerían otras; de proceso paralelo de reflexión crítica sale una "agenda" en la cual ya vienen determinadas la entidad, la continuidad y el orden de aquellas "situaciones".

P.: Es decir, Brossa adquiere la categoría de "coautor" del guión.

R.: Brossa es un auténtico colaborador, es un hombre de gran imaginación que propone ideas, a la vez que actúa de agente provocador; por otro lado tiene un sentido crítico tremendo.

P.: Hay una tendencia que vincula el arte con la comprensión directa de un público determinado al servicio del cual ha de estar el arte, tendencia que se opone al experimento vanguardista, por lo que supone de incompreensión de lectura, ininteligible por parte de un público eminentemente popular.

R.: El cine, evidentemente, no se puede desligar de su articulación ideológica. Y un cine auténticamente revolucionario tiene de estar ligado a la única clase social revolucionaria y se ha de construir desde dentro de su misma

lucha. Hasta aquí todos, más o menos, estamos de acuerdo. Los problemas surgen después al tomar actitudes dogmáticas o sectarias en el mejor de los casos. Yo creo que la misión del arte revolucionario, hoy en nuestro país, es la de subvertir; creo que hemos de empezar por la subversión del medio, por la crítica sobre el lenguaje que, si bien no tiene unas repercusiones inmediatas, si incide directamente con los intereses de la clase obrera. Sus aportaciones críticas al sistema, tanto en el desmantelamiento y la denuncia de las formas de opresión cultural por la clase dominante a través de los medios de comunicación, como las propuestas de nuevas formas de lenguaje y códigos en su proceso de mutación están en la línea y apuntan hacia la conquista de las libertades por las masas populares, reivindicaciones que son también las del trabajador intelectual, y que han de transformar a nuestra sociedad”.

(*Cuadernos Escénicos* núm. 16, diciembre 1972)

P.: *¿Qué nos puedes decir de la realización, producción y distribución de No comteu....?*

R.: El filme se realizó con un muy reducido equipo, cuatro personas, y con el sistema de financiación “doméstica” (dinero de amigos); siguiendo todos los requisitos legales.

Lo rodamos en nueve días con actores y modelos de filmes publicitarios. Sin la protección estatal previa (concesión de “interés especial” sobre el guión), ni garantía de distribución. Finalmente se explotó a través de las cadenas de cine de Arte y Ensayo, creadas poco después de su terminación.

La crítica oficial la pulverizó; aunque, un año después, un jurado especial formado por críticos le dieron uno de esos premios a la “calidad artística”, que se conceden anualmente y que le salvó del desastre económico.

En relación a mi etapa anterior me mantuve en la misma línea de producción, con la introducción de un factor nuevo. Asumí la realización, con lo que aumentaron mis posibilidades para obtener una mayor coherencia ideológica entre el proceso y los resultados (filmes) y la política de producción (táctica) que mantenía inscrita en el marco del “posibilismo”. Quiero recordar que todavía no se había disipado la ola de euforia de la política proclamada por García Escudero con la promoción del NCE. Pero ya las frustraciones y las deudas económicas empezaban a tomar cuerpo.

P.: *Luego hiciste Nocturn 29 (1968), película que se ve muy consecuente con la línea emprendida con No compteu...*

R.: *Nocturn 29* parte de la experiencia anterior. A partir de la apelación de *No compteu...* a la publicidad, en *Nocturn 29* se llegó a la síntesis de una estructura narrativa desligada ya de las connotaciones publicitarias, y al mismo tiempo sin una anécdota argumental.

En todo momento el espectador se veía forzado a plantear el hecho de que asistía a una proyección, proponiéndole una lectura específicamente cinematográfica. En *Nocturn 29* había un hilo conductor entre las diversas secuencias: eran los mismos personajes.

P.: *¿Cuál era la idea base de la película?*

R.: Una mujer determinada (Lucía Bosé) era el punto de partida para llegar a un contexto más general. A partir de aquí tiene lugar un proceso en el que se van desarrollando y añadiendo elementos de una realidad concreta.

En *Nocturn 29* sabía que tenía que prescindir de las rupturas mecánicas de *No compteu...* y mantener este distanciamiento, que es aparente, de situaciones, y en cambio estrechar mucho más las vinculaciones internas entre ellas. Juega mucho también la forma en que están relacionadas respecto a la imagen.

P.: *La fotografía de Nocturn 29 adquiere un papel muy importante en la película...*

R.: Sí, siempre cuido mucho todos los elementos que intervienen en la imagen. En cualquier plano o secuencia juega un papel tan fundamental como cualquier otro. *Vampir-Cuadecuc* desde este punto de vista puede incluso parecer de un refinamiento decadente, la idea de este filme requería ir a este límite en que la imagen se desintegra, se destruye. En *Nocturn 29* la fotografía encaja con lo que normalmente se entiende por una "buena fotografía de calidad", necesaria para el discurso del filme.

P.: *¿Te enfadas si te dicen que ha quedado "muy bonita"?*

R.: Sí, me jode mucho.

P.: *Dado que esta(s) película(s) "funciona(n)" por medio de diversas secuencias independientes las unas de las otras (a priori) al ir a montarla ¿cambias alguna vez la posible estructura inicial del guión?*

R.: Nunca altero el orden de las secuencias. Sólo ruedo los planos que "veo" que necesito, aunque después al montar pueden haber planos optativos que pueden sobrar. Me interesa el tono y la atmósfera de la secuencia en función del filme. Y luego la libertad de relacionar los planos por referencias sutiles, de contenido, de ritmo, al margen de la descripción naturalista o del *raccord*,... lo que podríamos llamar puesta en movimiento.

Sólo salgo a rodar cuando sé muy bien la óptica, el ritmo y el tono que cada secuencia juega en la película. En el momento en que ruedo la enriquezco o la modifico de acuerdo con la geografía del escenario y la presencia de los actores. Sin tener una imagen previa al rodaje es inútil tratar de extraerla de la realidad. En la realidad siempre existen todas las posibilidades. Es necesario vaciarla de sus contenidos habituales y darle una nueva significación.

P.: *En Nocturn 29 los diálogos adquieren una mayor influencia sobre la película que en No comteu...*

R.: Le propuse a Brossa poner un diálogo que evidenciase más el silencio que en un principio iba a tener la película, pero escribió un diálogo literario, aunque muy libre, no condicionado a intentar reconciliar al espectador con el filme sino todo lo contrario.

Al escamotear el argumento quedan las anécdotas en segundo plano para establecer una coherencia a niveles de secuencia. De esta forma se llega a lo que podríamos llamar un realismo de resultados. A partir de una idea central, que en este caso es un personaje de un mundo real, cotidiano, que por sus peculiares características introduce a la realidad española de una forma muy concreta.

Si en este caso he elegido un personaje de la burguesía es porque es el grupo social que conozco mejor. Luego, mi trabajo es el de vaciar esas acciones de su cotidianidad, organizándolas de forma que sean devueltas al espectador con un significado diferente. El problema es llegar a una síntesis, ir directamente a las "situaciones" básicas quitando todas aquellas de transición; esto evidentemente exige una nueva lectura.

P.: *Hay una secuencia hacia el final de la película, la del paseo de Mario Cabré y Lucía Bosé por el campo, en la que parece que fracasa el diálogo al confrontarlo con la imagen, quizás porque uno espera encontrar la clave de la película y no es más que una pseudo repetición del proceso que ha evolucionado con la película. Esta secuencia está en contraposición con la de la tertulia del Circulo Ecuestre donde el diálogo es un revulsivo de las imágenes.*

R.: Sí, está más lograda la del Ecuestre, creo que porque está hecha al revés. Rodé la secuencia, la monté y después, como la voz tenía que ir en *off*, Brossa escribió el monólogo partiendo de la imagen. Respecto a la imagen el paseo lo rodé muy libre pero existe un extraño desfase. Creo que el mal es de origen: se me ocurrió utilizar este diálogo cruzado, en este momento, para ayudar a evidenciar al espectador uno de los elementos de la estructura de la película: la inexistencia de diálogo. El error reside en que rodé esta secuencia en el mismo tono que el resto del filme, en silencio.

P.: *Una secuencia que creemos importante es la de Lucía en la fábrica textil abandonada.*

R.: La tuve que repetir. Planifiqué la secuencia y propuse una óptica determinada (macro) a Luis Cuadrado. Él me discutió que con una óptica sencilla obtendría los mismos resultados, y más facilidades de rodaje. Así lo hicimos. Luego lo proyectamos y no tenía el clima esperado. Repetimos con la misma planificación utilizando el macro, con muchísimos cambios de foco que dificultaban los movimientos pero obtuvimos el clima que quería. El problema es que la atmósfera, las líneas de interés, las tienes que mantener a pulso a través de componentes cinematográficos, no hay elementos o connotaciones extracinematográficas.

Otra secuencia que funciona bien, es aquella en la que Mario se sienta, pone música y hay un apagón cuando quiere leer. Muchas veces el estilo deteriora la idea inicial o al revés, una idea puede llegar a imponerse de tal manera sobre la imagen que reduce el lenguaje a un mero soporte. El problema estriba siempre en ajustarse a la idea en la funcionalidad de la imagen.

P.: *¿Tuviste problemas con la censura?*

R.: Sí, pero no más problemas que en otras ocasiones, incluso menos. Para mí el problema que se me planteaba era aceptar o no pasar por el control de censura. A partir de esta película nunca más he presentado ningún trabajo a censura.

Pedí cartón de rodaje e “interés especial”, y no pedí más porque, que yo sepa, no dan más. Me impusieron una serie de cortes y de observaciones-recomendaciones. Rodé el filme íntegramente. El balance final fue favorable, solamente hicieron dos cortes de secuencias importantes.

El corte de una secuencia puede equivaler a la amputación y a acabar con un filme; el corte parcial de planos o trozos, o sea, la multiplicación, puede no acabar con un filme, pero puede invalidarlo a ciertos niveles. Tanto uno como el otro son aberrantes e igualmente graves. *Nocturn 29* es una película mutilada: cortaron, aparte de cuatro pechos, dos secuencias, la del desfile de la Victoria y el oficio religioso en Santiago de Compostela. Cortadas en seco, no se hubiera podido entender nada, ahora en la primera no se ven los curas, y en la segunda, en la que se veía el desfile por el televisor, ahora se ve el televisor apagado y se oye una marcha militar de fondo.

(*Nuestro Cine* núm. 91, Entrevista de Augusto Martínez Torres, noviembre 1969)

Antes de empezar a rodar, la Dirección General de Cine estimó que el guión de *Nocturn 29* no reunía las condiciones necesarias para concederle el “interés especial”. Ninguna distribuidora se interesó por el guión a pesar del nombre de Lucia Bosé entre los interpretes. Decidimos empezar, como estaba previsto, gracias a que la producción estaba planteada sobre un coste reducidísimo... cada semana debíamos resolver sobre la marcha el problema económico.

Rodábamos con un equipo de cinco personas en interiores y exteriores de Barcelona y sus alrededores.

Tuve suerte de que la distribuyó Pere Ignasi Fages, con el que me unía una buena amistad y su planteamiento tampoco era equivoco; la película pasó sin cortes en su cine (Publi, en Barcelona).

No resultaba nada fácil producir nuestras películas en un ambiente erizado de dificultades y ante la desconfianza general hacia las nuevas formas de expresión que suponen una ruptura con los códigos admitidos.

P.: *¿Con qué operadores trabajabas?*

R.: En *No compteu...* y *Nocturn 29* con Luis Cuadrado, en las restantes películas con Manuel Esteban.

P.: *¿Podrías concretar quiénes han sido tus colaboradores en la banda sonora?*

R.: En *No compteu...* la banda sonora era de Josep Maria Mestres Quadreny, pero Carles Santos también intervino. En *Nocturn 29* colaboraron los dos, y en las siguientes películas la banda sonora ha sido un trabajo exclusivo de Carles Santos. Su colaboración conmigo es muy amplia y afecta a todo el proceso de creación. Solo a la hora de materializarla las responsabilidades son diferentes; mientras que en las imágenes llevo la iniciativa yo, en la banda sonora la lleva él.

Actualmente Carles Santos es mi colaborador más directo, con él tengo un nivel de comunicación que nos facilita el trabajo. La práctica cinematográfica no debe asumirse con un carácter individualista del artista en lo que se refiere a las actividades tradicionales del arte (pintura, escultura...).

P.: *En Nocturn 29 aparece tres veces Carles Santos y en estas tres imágenes se ve una evolución, que parece ser la del propio artista.*

R.: En efecto. Es el testimonio visual de su proceso artístico en aquel momento. Toca el piano (vestido de frac), después aparece tocando en mangas de camisa, y finalmente cerrando el piano. Desde entonces no ha vuelto a tocarlo.

P.: *Podríamos decir que este proceso es el mismo que has seguido tú: primero eras productor, luego realizador dentro del sistema industrial cinematográfico (en 35 mm.), y finalmente realizador fuera de él (en 16 mm.) Cuéntanos las razones que te llevaron al cambio del 35 mm. al 16 mm., el porqué de tu marginación.*

R.: Las dos primeras, *No compteu...* y *Nocturn 29* están realizadas dentro del régimen administrativo de producción industrial. Recogida esta doble experiencia fue cuando decidí pasarme al formato de 16 mm.

El problema planteado no es tan solo el de censura, que es un gravísimo e inaludible (control de ideas), sino que también hay otros aspectos. Al intentar una práctica cinematográfica cuestionando el lenguaje a partir de unos presupuestos ideológicos y referido a un contexto real (el nuestro) te enfrentas también auto-

máticamente con los intereses del distribuidor y del exhibidor. Querer pasar unos filmes sometiéndote al tratamiento de control político-ideológico (la censura), creyendo que de esta manera llegarás a exhibir el filme, es falso, la realidad es que tanto la censura, es este caso, como el exhibidor y el distribuidor forman parte del recorrido por el que pasa el filme, y las tres pueden impedir que el filme se proyecte uno por censura, otro por discriminación económica y el tercero por intereses de programación.

No se puede hacer una práctica, recuperando culturalmente el cine, sacándolo de lo que en estos momentos es una simple mercancía, conformada por unos intereses y condicionada no solo por el productor, sino también por el distribuidor (al que va a ver antes de producirla, para saber si después se la estrenará o no). Los intereses del capital están presentes en la censura, producción, distribución y exhibición. El régimen no dispone, desde el punto de vista cultural, de una zona de fluctuación para intentar absorber y asimilar una actividad crítico-creativa. Cuando se habla de inmovilismo no es solamente que nos intenten paralizar a nosotros, sino que también ellos están atrapados en sus mismas limitaciones, y lo más grave es que no tienen solución para salirse. No tienen soluciones políticas, tienen soluciones represivas... y esto en cuanto al cine también está clarísimo.

La marginación en el marco de la problemática concreta del arte y de su vanguardia y en el contexto en el que se desenvuelve en nuestro país, hay que entenderla como una posibilidad de respuesta coyuntural y con carácter provisional, no receptible mecánicamente en todos los casos y en cada momento, y siempre en relación al grado de desarrollo de la lucha de clases y referida al equilibrio de las fuerzas. Intentar hacer creer que esta (la marginación) es una posición a mantener sin una problemática de existencia muy difícil y compleja sería engañarse a uno mismo. Desde una interpretación alienada al significado peyorativo de la que el sistema la ha connotado, la marginación se identifica de inmediato o con una actitud asocial e improductiva o en el mejor de los casos como una contestación global y romántica desde el ángulo del purismo ideológico o artístico.

En realidad marginarse no quiere decir el abandono de la producción ideológica y su incidencia en el medio y ni mucho menos supone la marginación política, práctica social por excelencia. Es una decidida toma de conciencia encaminada a la toma de posición y el compromiso real con todas las formas de vinculación con los problemas de su entorno social.

Única vía para salir de su calidad de marginado, impuesta por la superestructura del sistema. Y ha de hacerlo sin contar con los medios de producción habituales, no con los canales normales de información y comunicación (mass media) sino a través de su capacidad para “ocuparlos” y utilizarlos tácticamente. De su capacidad para crear nuevas formas o canales paralelos depende su encuentro con su destinatario, los sectores de las clases populares, también marginados de los medios de expresión.

Las galerías, revistas, publicaciones, cines, salas de teatro... tan estrechamente ligadas al concepto burgués de promoción de la cultura deben ser objeto de nuestra atención, dispuestos a utilizarlos cuando creamos oportuno, sin otro planteamiento que el de la “ocupación” del lugar o espacio, vaciándolos de sus contenidos y poniendo en evidencia sus contradicciones. Esta ocupación puede realizarse, imponiéndose sin que previamente su presencia fuera reclamada (enfrentamiento directo), o por invitación o iniciativa (oportunismo) de los mismos que detentan el control de las plataformas de gestión y circulación artística. Nunca en ninguno de los casos debe abandonarse la idea de la “ocupación” (ideológico-política) del medio. La “ocupación” definitiva para el acceso generalizado a los medios de comunicación no está al alcance de las posibilidades reducidas en los límites de un sector determinado. Las relaciones económicas a partir de la “ocupación” no están previstas. Desde la marginación no se ofrecen “mercancías” sino propuestas de trabajo (co-creación) y materiales. La retribución económica debe ser exigida y limitada al concepto de prestación de trabajos y servicios. Es curioso la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de “obra” (objeto), pero también conscientes de que desarticulan de base su funcionamiento económico-cultural.

Esto obliga muchas veces a resolver el problema procurándose trabajos secundarios que lo aparten lo menos posible de su actividad base (práctica significativa) con todo lo que tiene de conflictivo para el normal desarrollo de todo su potencial creativo. En definitiva la marginación de su “trabajo-productivo” del sistema de relaciones económicas que controlen los medios de producción.

Las dificultades y el esfuerzo a que le obligan, para encontrar constantemente el método eficaz y ágil de incidencia no dan lugar para la concepción pequeño burguesa del artista-autor-genio-individualizado. El tra-

bajo en equipo, o colectivo, sin que esto se confunda con la homogeneización impersonal del grupo, se impone como una disciplina necesaria, coherente con la concepción materialista de la producción artística.

Así pues, el artista desde su marginación, se opone abiertamente al sistema y al artista privilegiado celoso defensor de sus privilegios adquiridos “en” y otorgados “por” el sistema. Es un trabajador intelectual-artista ligado al proceso de transformación de relación de producción artístico-cultural, en un medio que le es declaradamente hostil por el mismo hecho por el que le ha marginado.

La marginación ideológica (estrategia de clases) necesita de una política (técnica de grupo) de actuación que le permitan sobrevivir al estado económico del que es objeto y el silencio que le rodea, introduciendo su práctica artística como una práctica más crítica y transformadora de la realidad, inscrita a la vanguardia revolucionaria que desde las masas luchan por la conquista de las libertades que modifiquen cualitativamente las relaciones del hombre con la sociedad (organización social) y del hombre con la naturaleza.

(Texto en colaboración con el grupo de los Art-conceptual, Barcelona 1 de abril 1973).

P.: *Después de Nocturn 29 (en 35 mm.) fue cuando tuvo lugar tu paso al formato de 16 mm., con los tres cortometrajes sobre Joan Miró. Cuéntanos como surgieron.*

R.: Me pidieron que colaborara en una exposición (*Miró-Otro*) organizada por el Colegio de Arquitectos. Se trataba de dar un panorama de la obra de Miró, antes, durante y después de la guerra (1936-1939). Denunciar la manipulación de que era objeto Miró por el régimen durante el “Año Miró” declarado por el Ministerio de Información y Turismo en 1969 (murales por todas partes, lo querían nombrar de la Academia...). Así nacieron *Aidez l’Espagne (Miró 1937)*, *Premios Nacionales* y *Miró l’Altre*, todas del 1969.

La primera era un intencionado montaje entre el material de archivo de la guerra y la obra de Miró (“Serie Barcelona”, aquellos grabados que hizo en 1940).

P.: *Nos recuerda bastante a la secuencia de las marionetas en Nocturn 29.*

R.: Quizá tengan un tratamiento similar... aquellas marionetas intercaladas con material de archivo.

P.: *¿De dónde sacaste los documentales?*

R.: De una hora de proyección de material de la guerra que me proporcionaron en una cinemateca francesa. Era relativamente poco material.

P.: *¿Escogiste tú los cuadros de Miró?*

R.: Sí claro. Hice fotografiar toda la "Serie de Barcelona", y luego rodé sobre las fotografías introduciendo movimientos que después relacioné en el montaje.

P.: *¿Y el cartel final, el cuadro Aidez l'Espagne?*

R.: Es el sello que hizo en 1937 para recaudar fondos para la República. Es una de las cosas más bonitas que ha hecho, lo presentó en la Exposición de París de 1937.

P.: *De la segunda, Premios Nacionales, nos ha gustado mucho un raccord del final de la película, el que enlaza el sexo de Eva (del cuadro Adán y Eva) con la parte superior del edificio del Museo de Arte Moderno* (con la bandera nacional). Es muy significativo en un cortometraje aparentemente muy "ortodoxo".*

R.: Mi idea era plasmar lo que ha sido el "arte" para el Régimen desde 1939, y que cosa mejor que los Premios Nacionales de Bellas Artes. Fui al Museo de Arte Moderno de Madrid y pregunté por dichos premios. La película consiste en que un empleado los vaya mostrando.

P.: *Por cierto, a pesar de ser la máxima representación del "arte" que se hacía en este país, están arrinconados en los sótanos.*

* NdE. Se trata de un error. El edificio que aparece en el filme citado es la Biblioteca Nacional de Madrid.

R.: Algunos sí. Como banda musical utilicé solamente fragmentos de zarzuelas (*La revoltosa* y *Los granaderos*). Los cuadros y la música son realmente la auténtica expresión cultural del Régimen.

P.: ¿Y *Miró l'Altre*?

R.: Es una aproximación al trabajador, al pintor, al hombre. Quieras o no, Miró con su nombre y su presencia dispara enseguida la imagen del artista tradicional como genio creador inaccesible: El filme lo que pretende es una toma de contacto con el hombre y su actividad. La banda sonora provoca ese distanciamiento irónico, que va rompiendo constantemente con la otra imagen.

Rodé precisamente la realización del mural (en las vidrieras del Colegio de Arquitectos de Barcelona) porque me interesaba el hecho de que luego él mismo lo destruyera.

P.: ¿Qué ocurrió luego con estas películas?

R.: Bueno, tuvieron sus problemas. No se pasó ninguna porque la Junta de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos consideraron que el Miró de la guerra *Aidez l'Espagne* (Miró 1937) ponía en peligro la apertura y la celebración de esta exposición. Me pidieron que lo suavizara, a lo que yo me negué y retiré las películas.

La exposición la montaron muy bien, y también la forma en que iban a ser proyectadas las películas. Entre la primera y la segunda planta hay una escalera, hicieron un cajón de madera y en el techo colocaron una pantalla y unos espejos que invertían y daban diversas imágenes. Se debía pasar continuamente aquella película, y la gente podía verla mientras subía aquella escalera.

Premios Nacionales tenían que proyectarla en la sección *kitsch*, la interpretación del "estilo Miró" por los fabricantes de muebles y objetos de decoración.

Estos tres cortometrajes fueron un encargo que no solamente no me limité, sino que me permitió tener una experiencia muy interesante.

P.: ¿Es lo único que has hecho por encargo?

R.: No, posteriormente también lo fue *Poetes catalans* (1970) y *Cantants 72* (1972). Esta última por encargo de la televisión sueca, dura unos 45 minutos.

P.: *¿Qué hiciste después de los encargos del Colegio de Arquitectos?*

R.: Hice *Gades* (1969). En este recorrido crítico por el mundo de la cultura que inicié con los cortometrajes de Miró, me interesé por el flamenco porque es una expresión popular muy arraigada en un sector muy importante de nuestro pueblo. Actualmente no tiene banda sonora, pues el sonido directo grabado por Jorge Sangenis por error se borró.

P.: *¿Fue en 1969 cuando empezaste tus experiencias didáctico-cinematográficas?*

R.: Sí. Primero estuve un año en Aixelà (1969-1970), y después en el curso 1971-1972 empecé en el Instituto del Teatro (dependía de la Diputación Provincial de Barcelona) juntamente con Joan Enric Lahosa. Fue un ensayo para contrastar las posibilidades que teníamos. Al empezar el curso 1972-1973 replanteamos nuestros fines y objetivos; entendíamos nuestro curso como un centro de producción con trabajos teóricos en torno a la práctica cinematográfica.

P.: *¿Qué supone concretamente la eliminación de un programa académico?*

R.: Pues que la gente se plantee sobre la misma práctica los diversos problemas, tanto técnicos como de lenguaje. Para que eso ocurra ha de haber un nivel previo de discusión al exponer el proyecto, luego se forma un equipo que lo realice y se continua el trabajo partiendo del material realizado.

Además de los que trabajan en torno a un filme, en el Instituto, hay grupos que trabajan también en textos (y no exclusivamente) sobre cine.

P.: *¿Qué opinión te merece las escuelas de cine?*

R.: La única que existe aquí es la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.) de Madrid.

En general cuando terminan salen con más inhibiciones que antes. Crean constantemente problemas laterales o de acumulación erudita y no te aproximan al lenguaje sino que te alejan del problema de la comunicación y expresión cinematográfica: como consecuencia, la práctica aparece casi siempre rodeada de un halo mágico e inaccesible, solo para entendidos. Mitifican la realización y la circunscriben al concepto de cine de Hollywood.

Pero la realidad es que a todo esto se añade una industria cinematográfica incapaz de absorber la demanda de trabajo ya existente, y así las cosas, difícilmente pueden funcionar escuelas o centros de Formación Profesional para conceder un título que no es hoy ninguna garantía de trabajo.

Por lo tanto, el proceso de integración económica e ideológica que el título propone, no encuentra ni una industria ni una financiación que lo resuelva plenamente.

En el sector del cine, la proliferación registra un coeficiente de paro de los más elevados, y la producción se atiene a unas normas condicionadas por los intereses del capital, estrechamente ligado a las decisiones de la Dirección General de Cinematografía. El resultado está a la vista. Se cierran estudios, la publicidad y la televisión es el refugio de técnicos, actores y guionistas que de otra manera no podrían vivir de su trabajo en el cine.

Por otro lado, la decidida actitud del Ministerio a través de la censura y las exigencias de productores y distribuidores que determinan la estructura y morfología del filme no ofrecen atractivos como para canalizar los esfuerzos de quien se plantee el cine como un fenómeno cultural. Un medio de expresión que solo se realiza a través de la comunicación como un fenómeno activo co-creativo por parte de los que proponen imágenes y de los que las visionan; y no como un producto de consumo.

El “posibilismo” ha creado entre nosotros una situación conflictiva a niveles de valoración táctica y por lo tanto de acción. El mundo de la cultura en nuestro país se mueve en una zona de operatividad estrechamente delimitada por el sistema. La censura actúa desde muchos niveles, manipulada y respaldada por el aparato administrativo. Desde la mutilación en el estadio de las ideas –censura previa– hasta la protección estatal –estímulo o compensación económica–, la Administración actúa presionando para “normalizar”, política y culturalmente, la producción del Nuevo Cine Español. Hasta ahora casi todas nuestras películas han sido producidas por productoras establecidas y conformadas en el sistema, muy sensibles y vulnerables a la censura y a la protección estatal, que en definitiva es lo que las sostiene, interesándose solamente por los filmes del Nuevo Cine Español susceptibles de ser “normalizados”. En esta línea, de una declarada política de pacto implícito y de producción conformada con la Administración, es como hay que entender el “posibilis-

mo” que ha marcado de una manera decisiva casi toda la producción de estos últimos años. Los resultados no creo que hayan beneficiado a nadie salvo a los intereses de las productoras, que sobreviven gracias a la protección que se otorga automáticamente a nuestro siempre repetido filme, y a los organismos oficiales, particularmente interesados en mantener un cine acritico, pseudo-moderno y de lectura fácil, que sabe recompensar económicamente con creces, pagándonos un alto precio por ellos –interés especial–.

Todos estos condicionamientos aparecen ante el realizador de un hipotético cine político español a la hora de estimar sus posibilidades de maniobra en estas circunstancias, y es, precisamente en la valoración de este margen de maniobra, que ofrecen dichas coordenadas, cuando surgen nuestras diferencias. En nuestras circunstancias de “normalización” el realizador no solamente debe luchar por librarse del control sobre las ideas, sino que, también, debe hacerlo contra las interferencias en el manejo del filme una vez terminado. Y esto solo es posible con determinadas relaciones de producción-realización. A las fuerzas de integración que presionan tanto al nivel de creación como de producción y comercialización del filme, solo se les puede responder adecuadamente con una identidad de planteamientos entre los tres estamentos de la profesión. Esto nos obliga a un replanteamiento de nuestras reales posibilidades y en definitiva, de nuestra capacidad o disponibilidad para crearnos unas formas de financiación y métodos de trabajo que no comprometan de antemano al realizador con las exigencias del sistema, con una absoluta dependencia a la protección estatal y a las grandes distribuidoras, realizando un cine con pocos medios que permita asumir el riesgo que comporta plantearse una política de producción más coherente con nuestras necesidades y más allá de las posibilidades que se nos conceden graciosamente. De todo ello depende que surja un nuevo cine español con toda su fuerza y fisonomía propia. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico, que corresponda a una visión consciente y profunda de la realidad española, tiene que librarnos al mismo tiempo de formas y soluciones narrativas que, por su mismo desarraigo con nuestra cultura, carecen de sentido, acelerando un proceso de descolonización tan necesario como urgente en nuestro panorama cinematográfico. Solamente así el nuevo cine español adquirirá su sentido en el contexto de una normalidad –nuestra cotidianidad–. En su tarea de tes-

timonio y denuncia, destrucción y protesta, con el resurgimiento de una cultura deformada por un largo período de oscuridad y silencio.

(*Nuestro Cine* núm. 91, Entrevista de Augusto Martínez Torres, noviembre 1969)

P: *Concreta un poco más lo que tu entiendes por "práctica cinematográfica".*

R.: Explicar la cámara, por ejemplo, en abstracto es un absurdo, debe hacerse sobre un problema concreto, rodando, con una idea a desarrollar en imágenes. Acercarse a la técnica sobre un problema real, discutiendo sobre casos muy determinados. Establecer un método de trabajo y de producción de acuerdo con las posibilidades reales.

Nuestro acceso a la práctica, para que sea inmediato, debe referirse a la utilización de los medios de producción disponibles fuera del control financiero de las productoras (en subformatos) y asequibles a una economía de grupos o personas corresponsabilizadas en la producción y realización de un filme.

Su difusión o distribución solo será posible a través de canales paralelos o especializados o con la "ocupación" accidental de los medios de proyección del sistema (cines, cine-clubs, cinematecas, televisión...), y con una respuesta económica muy exigua e imprevisible.

En el Instituto del Teatro hemos partido de esto. En una primera fase nos fuimos desprendiendo de un hipotético programa de estudios y clases por temas y especialidades con un proceso de reducción que duró todo el primer trimestre y en la que intervino todo el grupo.

Ahora hemos conseguido llenar el vacío "académico" con material de producción (cámara, moviola, proyecto, vídeo...). De lo que se trata es de que el grupo asuma su ya posible acceso a una práctica con los medios de que disponemos.

La ausencia de profesores (programa académico) debemos llenarla con la presencia durante las prácticas de técnicos de cine que garanticen un intercambio de experiencias e información, y una intervención también crítica en el trabajo, con un método y un programa de actuación determinado. Paralelamente introducir una serie de seminarios de asistencia optativa que refuerce el conocimiento del medio y su práctica.

En el terreno práctico de transferencia de experiencias, creo que cuando uno va a rodar, antes que pensar como vas a mover a la gente o donde vas a colo-

car a la cámara, lo que has de decidir es la óptica. Es decir, hay que materializar la óptica mental mediante su equivalente cinematográfica.

También hay que tener en cuenta la emulsión de la película y sobre todo la iluminación que es un componente lingüístico fundamental. La óptica, el encuadre y la iluminación son elementos básicos dentro del proceso de abstracción a que se somete la imagen.

P.: *Nos habíamos quedado en el año 1969 en el que realizaste los tres cortometrajes sobre Miró y Gades, ¿qué hiciste luego?*

R.: Este mismo año produje *Hortensia* de Antonio Maenza, en 16 mm. Fue muy interesante pues se trataba de un trabajo de grupo. Quedó la experiencia, del filme no quedó nada.*

Luego, ya en 1970, realicé *Poetes catalans*; fue una experiencia de realización colectiva con la gente que entonces estaba en aquella escuela de Aixelà. Es un reportaje sobre el mitin del Price de Barcelona, un encuentro entre la poesía, los poetas y un público muy especial, fue una experiencia inolvidable. Predominaban los sectores populares.

En este acto se expresaba la afirmación de la cultura catalana, también era un movimiento de solidaridad con las reivindicaciones del mundo obrero.

Ese mismo año realicé *Play-back* (1970). En el curso de dos años (1969 y 1970) hice cuatro aproximaciones críticas a diversas ramas de la producción cultural: la pintura (Miró), la danza (Gades), la poesía (los poetas catalanes, el Price) y finalmente la música (Carles Santos). Solo me quedaba la "aproximación" al cine, y así nació *Vampir-Cuadecuc* (1970).

Tenía la idea de pedir un guión a un guionista de las películas de Pedro Lazaga o José Luis Dibildos, pero surgió la oportunidad al saber que en Barcelona se iba a rodar una película de terror, y me puse en contacto con su director Jesús (Jess) Franco, a quién había conocido en Madrid. Conseguí el permiso para rodar mientras ellos rodaban. Jesús se portó muy bien conmigo me dio toda clase de facilidades. Esta película era *El conde Drácula*.

* Nde. *Hortensia/Béance* de Antonio Maenza reapareció años después. Los avatares del filme están recogidos en el libro de Pablo Pérez y Javier Hernández, *Maenza filmando en el campo de batalla*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, Diputación General de Aragón, 1997.

Sin guión previo fui rodando y montando; después lo vió Brossa y discutimos sobre el material rodado. El título *Vampir* lo puse como homenaje al *Vampyr* de C. Th. Dreyer, y Brossa añadió lo de *Cuadecuc*.

P.: *¿Qué te parece la película de Franco?*

R.: Creo que es su peor película. Es vacía, fría e incluso sin sustos. Parece rodada en los años cuarenta. Jesús ha hecho películas mejores.

Respecto a mi película, me interesaba concretamente el hecho de que la película que se estaba rodando fuese del género de terror porque es un género muy popular en el cine de consumo y porque el actor (Christopher Lee) es un especialista. Éste estuvo dispuesto enseguida a trabajar conmigo; además, el cine fantástico es uno de los que más me interesan. Los resultados fueron sorprendentes. Es más fantástico, más irreal, ver en la pantalla una mano que con la ayuda de un ventilador construye telarañas en una puerta gótica que no ver después en el filme comercial como el vampiro de turno atravesaba dicha puerta.

Vampir-Cuadecuc mezcla en una atmósfera fantástica la cotidianidad de una filmación con el resultado de la ficción que ella pretende conseguir. No hay una separación entre una realidad y la otra.

Es una película dentro de otra película, un discurso dentro de otro discurso, es decir es un "filme vampiro" de otro.

P.: *Creemos que en Vampir-Cuadecuc no existe un termino medio en la respuesta del espectador; o te metes dentro de la película aceptándola completamente o bien quedas fuera y no salvas absolutamente nada. ¿Cómo te planteabas su rodaje dentro de la película de Franco?*

R.: Por ejemplo, en la larga secuencia de la cena relacioné planos en los que los actores están esperando para rodar y planos de cuando estaban rodando. La actitud de relajamiento de los personajes reduce realmente la secuencia a niveles muy cotidianos, que montados con los momentos de ficción da una situación completamente diferente a la de la película de Franco.

P.: *El problema de la película es que mientras que su visión para un espectador cualquiera la película le presenta un problema inmediato de captación debido a*

la tonalidad de blanco y negro, desenfocues... para otro tipo de espectador (más minoritario) "funciona" muy bien.

R.: Si claro, un primer inconveniente para el público en general es la factura del filme, en la que se acumula toda una serie de "calidades" que entendidas así en abstracto son defectuosas dentro de lo que es la imagen (normalizada) cinematográfica: raspaduras, veladuras, desenfocues... Si no se relaciona todo esto con el discurso del filme, no tiene sentido. Es a partir de sus "defectos de calidad" que hay que leer la película.

P.: *En el cine comercial hay también algunos casos de cine dentro del cine, o bien el poner al descubierto los mecanismos cinematográficos, como pueden ser: Cautivos del mal (1952) y Dos semanas en otra ciudad (1962) de Vincent Minnelli, Persona (1966) de Ingmar Bergman, o La nuit americaine (1973) de François Truffaut, acabada de estrenar.*

R.: En *Vampir-Cuadecuc* todos estos elementos forman parte de la "historia", son el eje del filme, lo que se plantea es la presencia del cine, de un filme (*El conde Drácula*) con todo el despliegue de medios y personas que trae consigo.

En cuanto a la calidad de la imagen a mí me interesaba ese punto límite por muchas razones. Ya lo he dicho antes, es una forma de no perder nunca de vista el género sobre el que se trabaja.

De la "calidad" de la imagen nacen una serie de connotaciones referidas a las películas del género fantástico de la primera época (Murnau...). También se logra vaciar todos los arquetipos del cine de terror y llenándolos con elementos que cotidianamente tienen una función muy concreta.

Vampir-Cuadecuc no tiene otras connotaciones que las de reflexión acerca de un lenguaje, que en este caso es el cinematográfico, poniendo en evidencia elementos de rodaje, por ejemplo, para recuperarlos a otro nivel. La novela, el actor-personaje, el filme y el rodaje forman, en cierto modo, una estructura brechtiana.

Otro factor importante en *Vampir-Cuadecuc* es la presencia de Christopher Lee, que por sí solo casi llena el vacío de la película de Franco.

P.: *¿Por qué utilizas a "monstruos sagrados" para los principales papeles de tus filmes? Por ejemplo, a Mario Cabré en No compteu... y Nocturn 29, Lucía Bosé*

también en esta última, y Christopher Lee en Vampir-Cuadecuc y Umbracle. Además según dice Mario Cabré en una entrevista no tenía ni idea de lo que estaba haciendo, ¿es verdad?

R.: Sí. Lo utilizaba como un elemento más dentro de la iconografía del filme. De una manera análoga a Christopher Lee en *Vampir-Cuadecuc y Umbracle*.

P.: *¿Por qué aquella fuerte relación y colaboración con el equipo técnico no tiene su prolongación con los actores?*

R.: Establecí un nivel de trabajo en relación con un actor como Mario, con una experiencia anterior (la tradición teatral de la comedia y del cine). Es el mismo caso que Christopher Lee, solo que con la escuela de arte dramático de Londres.
P.: *¿Entonces por qué los escoges?*

R.: Porque como tipos me interesan, sobre todo su presencia. Por ejemplo, Lucía Bosé con su sola aparición dispara toda una serie de alusiones, representa todo un mito dentro del contexto social de la burguesía.

Lo mismo ocurre con Christopher Lee, cuando aparece en la pantalla al espectador se le dispara su clic, es un personaje del gran guñol, tras él están Fumanchú, Drácula... Mario, Lucía y Christopher tienen de por sí una carga y unos significados previos que yo aprovecho.

P.: *Así pues, tu no escogerías a un actor cualquiera, por ejemplo del Instituto del Teatro.*

R.: También lo he hecho. Pero suponte que necesito la presencia en imagen de un general fascista, pues cojo a uno de verdad (aunque sea de archivo); lo pongo y ya está todos a temblar, solo con que levante el brazo todos acojonados. Es decir, hay elementos que son resolutivos, en este caso, la aportación, la incorporación de estos "monstruos" del cine dentro del cine tiene este sentido.

P.: *¿Cómo definirías el papel de Christopher Lee en Umbracle (1972)?*

R.: Es un señor que se pasea tranquilamente por Barcelona (España)...

PORTABELLA: ALGUNAS PELÍCULAS QUE NO...

Martí Rom

Este texto no pretende informar de una manera exhaustiva de todos aquellos proyectos cinematográficos de Pere Portabella que se quedaron en el tintero, tan sólo testimoniar aquellos que conozco.

Cuando preparaba, junto a J.M. García Ferrer, el que sería un libro dedicado a Portabella que editamos en mayo de 1975 en el Cine-club Ingenieros de Barcelona, tuve la oportunidad de disponer de dos guiones; *Humano, demasiado humano* y *Guillermina (La viuda alegre)*, que no se llegaron a rodar. Que yo sepa tan sólo se han publicado informaciones en el libro *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche* divine (1999) de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, así como en la anterior versión en catalán de 1993; procedían del material de archivo recopilado para aquel libro de Ingenieros. Ahora intentaré realizar un detallado análisis de estos guiones (que corresponden al período 1965-1966).

Por otro lado en aquel mismo libro incluimos una sinopsis de un proyecto llamado *El plante* o *La fábrica*. Era una transcripción de los comentarios que nos había efectuado Portabella. Este proyecto era anterior, de 1962 o 1963.

Repasando las notas y demás material que aún guardo de aquel lejano, muy lejano, 1973 y 1974, he encontrado informaciones sobre un posible proyecto que tenía en aquellos momentos. Como no tenía nombre, que yo sepa, lo denominaré en adelante: *Ópera / Fútbol*.

Finalmente, sabemos por la prensa que estos últimos años (del 1993 al 1996) ha retomado la idea de realizar una nueva película sobre el pintor Joan Miró (*Mont-roig / Mas Miró*).

EL PLANTE O LA FÁBRICA

Este proyecto corresponde al período que va desde el final de su etapa de productor de cine dentro de la industria, después de *Viridiana* (1961), y antes de

participar en la producción de *Lejos de los árboles* (1963-1970) de Jacinto Esteva. A continuación trabajaría en el guión de *El momento de la verdad* de Francesco Rosi (1964).

Reproduzco sintetizando ligeramente el texto que publicamos en aquel libro de Ingenieros. Comentaba Portabella que el núcleo central era una huelga en una fábrica narrada a través de un obrero, un inmigrante. Éste no entiende nada de lo que está pasando; él sólo quiere trabajar, ganar algún dinero para poder traer a su familia. Aunque no participa inicialmente en la huelga, cae en manos de la policía y lo llevan a comisaría. Será allí donde tiene lugar su proceso de concienciación obrera, principalmente por lo que le van diciendo los “sociales” en medio de la paliza. Mientras (*flash-back*) él se acuerda de la carta que había enviado a su mujer, al pueblo; y con la voz de la carta se ven imágenes del pueblo. Principalmente recuerda escenas de amor con su mujer mientras recibe las hostias de los “sociales”.

Cuando sale está mínimamente concienciado de la problemática del movimiento obrero. Va a una reunión en un piso de un barrio obrero donde hay representantes de diversas tendencias. Encuentra a un antiguo cenetista (de unos sesenta años), uno de esos que ya han pasado por todo en esta vida, que intenta explicarle de una manera sencilla todos aquellos conceptos que le son incomprensibles (imperialismos, medios de producción, lucha de clases...). En esta secuencia se debería ver la dificultad de la comunicación política entre diferentes generaciones.

En la parte central de la película la policía era una amenaza invisible; se ponía de manifiesto cuando dejaban de aparecer por el trabajo aquellos tres trabajadores que el día anterior estaban haciendo un mitin. Solamente al final la policía es una realidad visible. Cuando los obreros están haciendo huelga de una hora, los policías están afuera expectantes. De repente se oye un gran ruido, se abre una gran puerta y entran los policías; entonces con un *travelling* hacia atrás se pasa a un plano general de un gran martillo automático que está subiendo (en una fábrica metalúrgica). Los policías continúan acercándose, y en un “encuadre perfectamente estudiado” el martillo cae golpeando una vez tras otra...

Aquella sinopsis terminaba: “*El inmigrante aún no es un militante, pero ya ha adquirido conciencia de solidaridad de clase*”.

Recuerdo cómo enfatizaba, y describía con sus manos, Portabella cuando explicaba aquella secuencia final: “*el martillo cae golpeando una vez tras otra...*”, era una evidente plasmación visual de la represión franquista.

HUMANO, DEMASIADO HUMANO

Decíamos que Portabella había colaborado en el guión de *El momento de la verdad* de Francesco Rosi (1964). Esto le llevó una temporada a Roma. En la entrevista que le hicimos en 1973 y que debía incluirse en aquel libro del Cineclub Ingenieros, Portabella nos comentaba que al volver de Roma “*tenía la propuesta de la televisión italiana para realizar un filme sobre un personaje, de una hora de duración, pensé en Picasso, en Luis Miguel Dominguín... finalmente escogí este último pues lo tenía más a mi alcance. Primero me fui a vivir un tiempo con él, y luego escribí un guión en colaboración con Joaquim Jordà. Era Humano, demasiado humano, que es el título de una obra de Nietzsche*”.

Como Portabella no podía producir, después del “follón *Viridiana*”, contactó con Querejeta, que en aquellos momentos estaba iniciando su carrera de productor cinematográfico. En aquel libro de Rimbau y Torreiro se reproduce la opinión de Jordà sobre este asunto: “*Elias Querejeta me dijo que... estaba muy interesado en hacer una película sobre su figura (Dominguín)... Como comprenderás, de Portabella no me fio y me has de escribir tú el guión. Y me dio 50.000 pesetas para que fuera a Barcelona a trabajar con él en este guión*” (p. 81).

El guión de *Humano, demasiado humano* consta de unas setenta páginas mecanografiadas, llenas de tachaduras con rotulador y correcciones a mano. Sorprende desde la óptica actual, acostumbrado a leer pulcros textos hechos con ordenador. Huele a historia.

En la introducción se define, ya en las primeras líneas, que “*éste no es un filme de toros... ni tampoco un ensayo sociológico sobre el toro y el desarrollo de una temporada, como El momento de la verdad de Rosi... ni la biografía amañada de un torero como en las películas de El Cordobés...*”. Portabella escoge a Luis Miguel Dominguín como espacio central de un retrato de ciertos personajes de las altas finanzas en pleno franquismo, aderezado con ese entorno popular y castizo que son los toros. Para cubrirse, para que no le reprochen que todo aquello no responde a una realidad concreta, dice la introducción que “*su protagonista establece distancias con la realidad biográfica, crea una nueva y originalísima relación dialéctica entre personaje y actor...*”. En un alarde de halagar a Luis Miguel, concluye diciendo: “*la película de los toros, la mera biografía de un ex-torero, se puede hacer siempre y con cualquier figura de los toros. No necesita de Luis Miguel*”.

(Secuencia cero) Hacía mediodía un grupo de hombres vestidos con traje oscuro cruzan el jardín de una elegante casa de Somosaguas para dirigirse a sus

coches, "muestran en sus rostros las huellas del alcohol y de una noche en blanco". Éste es el inicio de una turbia historia que girará en torno a esa noche anterior que no vemos (por ahora). Mientras, Luis Miguel en su dormitorio, medio dormido, hace el amor con una joven de aspecto "folklórico"; de repente suena el teléfono: "Allo... Luis Miguel, ¿eres tú?... Oye, es muy importante... Allo... Allo...". Aquellos señores de la noche anterior necesitan urgentemente recuperar una cámara Polaroid que se dejaron olvidada, y que suponen contiene una fotografía comprometedor. A partir de aquí vemos aparecer a una serie de personajes arquetípicos, pero diferenciados (y de funciones antagónicas) según sea el "mundo social" al que pertenecen; los "señores" están encabezados por Don Antonio Avilés, de mediana edad y a quien vemos que tiene una clara autoridad sobre el resto ("sus modales, presencia y mirada impresionan e inquietan"), el resto lo componen: un joven "señorito de Serrano... engreído, presuntuoso...", otro de mediana edad "robusto, sanguíneo... bigote de señorito fascista de los años 40..." y que es un gran admirador de Luis Miguel, un ejecutivo de "profundas convicciones religiosas, (que) ha estudiado en La Universidad de Pamplona y milita en el Opus...", un tal Alfonso de Hesse-Darmstadt (duque de la Alpujarra) que posee el 40 % de las acciones de la empresa y que es compañero de correrías de Luis Miguel y, finalmente, el hombre "moderno" de la empresa, un tecnócrata de origen humilde que ha estudiado Derecho y Ciencias Económicas. Bien podrían ser las diferentes familias del franquismo.

Recordemos que este guión está escrito alrededor de 1965, en aquel momento se había producido la irrupción del Opus en el gobierno franquista. En el periodo anterior (Plan de Estabilización: 1957-1962) se habían incorporado ya algunas personas relacionadas con aquella llamada "Santa Mafía", y en el siguiente (Primer Plan de Desarrollo: 1962-1965) una pléyade de tecnócratas ocupan el poder con la animadversión de los viejos franquistas.

Portabella conocía este mundo de la alta burguesía madrileña a través de Domingo Dominguín. En una entrevista con Maruja Torres en la revista *La calle* núm. 26 (19 a 25 de septiembre de 1978), dice: "(Dominguito) fuimos íntimos. Él, Javier Pradera y yo. Para Dominguito, Javier era el Kempis que tenía en la mesilla de noche, y yo la amante loca a la que veía de vez en cuando. Venía de una familia increíble, en la que se daban desde el espiritismo a las formas más tremendas del amor... Y luego estaba su militancia comunista. Fue una víctima del franquismo: de haber esperado unos meses, viviría aún. Lo dijo en varias ocasiones: Llegará un momento en que me pegaré un tiro. Este general... Era un

hombre que siempre decía que la Historia estaba a nuestro favor". A la afirmación de Maruja Torres de que éste "tenía poco que ver con Luis Miguel", Portabella responde: "Mi relación con este fue ya más distante. Pero intensa. Le propuse hacer un guión y me fui a vivir con él y Lucía Bosé a Somosaguas. Yo le ligaba a él como personaje del franquismo con todo el entorno financiero, aristocrático y económico del régimen. Latinoamérica era como un mercadillo para aquella gente. Lo demás, el mundo, el pueblo, no existían para ellos. Hacían lo que querían. Lo metí todo en el guión. También el problema del homosexualismo, con aquel enano farmacéutico amigo de él".

En el libro de Riambau y Torreiro también cita que según Jordà "en algunos de los personajes de la ficción se podían reconocer nombres reales, como los banqueros Fierro o la duquesa de Alba" (p. 82).

Volviendo al guión, nos encontramos haciendo de puente con Luis Miguel, encontramos a Flora Monti: *ex-cover girl* romana casada con Antonio Avilés; éste siente hacia ella "un enfermizo enamoramiento que le hace muy vulnerable". Flora, muy elegante y aún atractiva (a sus 34 años) ha tenido anteriormente una relación amorosa con Luis Miguel, que ahora reanudarán ("en sus rostros se dibuja la ternura").

En el otro bando nos encontramos al enano Don Baldomero, "hombrecito peripuesto, tentetioso, de voz y acento enfático y fumador de grandes cigarrillos", es el hombre de confianza de Luis Miguel. El resto serán personajes ocasionales: su padre que vive recluido en su finca ("Villa Paz") y con una salud quebradiza, su antiguo mozo de espadas que le hace de mayordomo, algunos críticos y empresarios taurinos con los que se reunirá en alguna cena en un local de moda, y un grupo de *bailaoras* y *cantaoras* del local flamenco al que suele ir a altas horas de la noche. Aquí Luis Miguel "es el dios, el centro de la fiesta".

A estos personajes les corresponden "sus" localizaciones cinematográficas: la casa de Antonio Avilés, el despacho y la sala de juntas en la empresa, la pensión modesta donde vive Baldomero (el enano), aquella Villa Paz rodeada de "lomas bajas con plantaciones de girasoles y pastos de reses bravas", el Local Flamenco, los salones ochocentistas de L'Hardy con una mesa en forma de herradura en los que se reúnen el grupo de gente que controlan el mundo de los toros, y, finalmente, como enlace entre ambos mundos, la casa de Somosaguas de Luis Miguel.

La acción evoluciona saltando entre estos dos entornos sociales, siguiendo el hilo argumental de la desaparición de aquella cámara fotográfica. Todo girará sobre ella. Los dos entornos se mirarán de reojo, con temor. Baldomero

previene a Luis Miguel: *"qué amigos tan maricones tienes... Vuelve a los toros... Esa no es gente buena para ti"*, y Antonio Avilés le echa en cara *"la extraña gente que siempre le rodea"*.

Poco a poco, a medida que va avanzando, iremos conociendo lo que sucedió la noche anterior; *"este hecho aparece parcialmente relatado en la primera mitad de la película a través de diversos puntos de vista. No se utiliza para ello la técnica habitual del flash-back (relato por un personaje de un hecho que ocurrió), sino mediante bruscas apariciones de imágenes cuando la narración y la información del espectador lo requieran"*. Un par de días antes había llegado a Madrid para concretar un contrato millonario un muy importante hombre de negocios y político suramericano, Don Laurencio Gómez-Acosta. Durante el día se lo llevan a la finca de Luis Miguel donde torearán unas vaquillas, luego empiezan la noche con una juerga flamenca y la terminan tomando copas en la casa de Somosaguas. Una bailaora hace *strip-tease* y se va con Luis Miguel a su habitación, abajo quedan sólo aquellos hombres de negocios y revoloteando el enano y demás sirvientes. El alcohol hace su efecto, Don Laurencio se pone la peluca de la bailaora y se convierte en "Tachito" mientras baila desenfrenadamente, acabando en los brazos de sus espectadores. Pero, *"alguien estuvo jugando toda la noche con una cámara Polaroid... a la mañana siguiente, nadie recordaba muy bien lo que había sucedido"*. Tienen la convicción de que hay unas fotografías comprometedoras.

Todas las miradas caen sobre Baldomero, le acosan y presionan; incluso un día Luis Miguel va a verle (por vez primera) a la pensión para exigirle que le devuelva la cámara. Descubre un ambiente sórdido, una habitación con *"una ventana que da a un oscuro patio interior que obliga a tener la luz encendida"*; en un armario tiene escondido un altar fetichista dedicado al torero, con su montera, un calzoncillo manchado de sangre de una cogida, la coleta... Luis Miguel encuentra la cámara, y la devuelve (agriamente) en medio de una junta de la empresa. El enano acabará suicidándose en su habitación.

Esta es la "historia" desde dentro. Pero también veremos las imágenes oficiales. En las secuencias 45 y 46 (casi finales) tenemos el reportaje del viaje a Madrid del famoso político sudamericano, primero desde un televisor de un casino de pueblo y luego vemos al periodista con la cámara en el aeropuerto de Barajas cubriendo el fin del viaje. Oímos frases sobre la *"pujanza industrial de España"*, o citando *"la maravillosa hospitalidad española y de la necesidad de estrechar los lazos culturales y económicos"*.

El guión termina (sec. 48) en un cementerio en el que vemos a todos los personajes anteriores dándole el pésame a Luis Miguel por la muerte de su padre.

Paralelamente a este argumento, hay unas pocas secuencias en las que se anotan aspectos documentales de la vida anterior de Luis Miguel, de su etapa de torero. El argumento introduce episódicamente (ya desde la secuencia 3) a un escritor americano (John Pearson) que pretende escribir un guión sobre aquel. Algunas de las informaciones las recibe directamente de Baldomero, quien las explica como si fueran cosa propia. Hacia el final (sec. 36) también lo encontramos en una proyección de material documental (¿Nodo?), viendo algunos de sus mayores éxitos, así como a "*Luis Miguel en una montería rodeado de personajes oficiales*".

Hay finalmente una acción que se superpone a lo largo de toda esta narración, y que no presenta ningún punto de contacto argumental. Se presenta ya en las primeras "imágenes" (sec. "doble cero"): "*una habitación decimonónica de la pequeña burguesía española. Tremendamente normal... una señora con moño gris y manteleta que hace calceta... (un catalejo junto a)... los cristales de la ventana... un caballero de edad madura observa por él y explica... lo que ve*". Se añade un signo de extrañamiento: "*el caballero tiene voz de mujer, la señora tiene voz de hombre*". A continuación, la secuencia cero, aquella en que el grupo de hombres cruzan el jardín de la casa de Somosaguas después de la noche de desenfreno, la veremos desde la óptica del catalejo.

Esta escena de la pareja del catalejo (y con las voces cambiadas) reaparece en la sec. "doble 20": "*el señor (que los observa por el catalejo) comenta... lo extraño del asunto*", y añadido a mano leemos: "*la calceta de la señora... ha crecido extraordinariamente, casi un metro*". La secuencia anterior, en la que el enano llega a la casa, también está explicada desde la visión del catalejo. Análogamente sucede en las secuencias 37 (también el jardín) y la "doble 37"; en ésta se dice (ya mecanografiado) "*la media de la mujer es larguísima, cinco o seis metros*". Finalmente en la sec. 44 ("*la media es increíblemente larga*") el caballero del catalejo mira en el televisor el inicio de aquel reportaje del viaje del famoso político suramericano que se prolongará en las dos siguientes (como hemos visto antes). Pero hay un comentario interesante: "*mira a la pantalla del televisor por el agujero formado por las manos*", supongo que simulando la visión del catalejo.

Como puede observarse estas secuencias actúan a otro nivel. Por su denominación ("doble cero", "doble 20", "doble 37" y 44) aventuramos que fueron añadidas hacia el final de la elaboración del guión, pues la última (44) ya está

integrada en la numeración. Me permito lanzar la hipótesis de que podrían corresponder a influencias del grupo del Dau al Set que entonces debía empezar a frecuentar Portabella tras su retorno a Barcelona; más concretamente debían ser de Brossa, con quien un par de años más tarde empezará a colaborar con el cortometraje *No contéis con los dedos* (*No compteu amb els dits*, 1967).

No quiero terminar esta exposición sobre *Humano, demasiado humano* sin anotar que, además de utilizar como actor a un personaje real como era la figura de Luis Miguel Dominguín, también usaba a otros personajes conocidos del mundo de los toros para las secuencias de L'Hardy (33 y 35), por ejemplo: Lozano Sevilla (aquel crítico taurino de la televisión). "*Esta secuencia se rodará preferentemente con los diálogos espontáneos de los actores naturales*". A lo largo de la exposición de la vida taurina de Luis Miguel predominará la componente documental.

Sí pensamos que este guión se escribió alrededor de 1965, en aquel franquismo que con la fachada del aperturismo encubría sus intereses de siempre, habremos de concluir que nunca pudo tener las menores posibilidades de que fuera aceptado por la censura. Reflejaba desde la desmitificación de una de las figuras del toreo, a la representación del poder económico (con sus turbios asuntos); por no hablar del personaje del enano. Además de que el propio Luis Miguel no podía aceptar la imagen que de él se proponía. Portabella en aquella misma entrevista que le hicimos en 1973 decía que cuando "*lo leyó me dijo que era un cínico (dichó por él fue un cumplido), y no se hizo*". Y en aquella entrevista con Maruja Torres remataba: "*Bueno, el caso es que se lo di a leer, y entró de madrugada en mi habitación, gritando: 'Pero, bueno, ¿es que tú te has creído que soy jilipollas? ¿Qué voy a echarlo todo por la borda?' Cuando se separaron, yo hice Nocturn 29 con Lucía Bosé*" (*La calle n.º 26*, 19 a 25 septiembre 1978). Terminemos con las opiniones de Jordà (en el libro de Riambau y Torreiro): "*Ese guión, extrañamente, no le gustó nada a Elías (Querejeta), que utilizaba siempre la táctica de decir: 'De Pedro ya me lo esperaba, pero que tú hagas esta mierda...' (Dominguín) esperaba una historia más documental... Realmente era una historia muy tétrica... el torero tenía un enano al que llevaba vestido de marinero, sentado en la espalda fumando unos puros enormes. Aquel enano era inspector de Hacienda en su vida normal, pero en sus ratos libres era el enano de Dominguín...*" (p. 82). Recordemos que antes Portabella había comentado que era farmacéutico.

GUILLERMINA (LA VIUDA ALEGRE)

Nos situamos en aquellos años 1965 y 1966 en los que nace la llamada Escuela de Barcelona, a la cual nunca ha aceptado su pertenencia Portabella aunque admite que estaba situado (por entorno y amigos) en su periferia. En 1965 se realiza *Fata Morgana* de Vicente Aranda, con Gonzalo Suárez participando en el guión y con Carles Durán de ayudante de dirección; en 1966, *Noche de vino tinto* de José María Nunes, y se inicia *Dante no es únicamente severo* de Jacinto Esteva y Joaquim Jordà. Éste será el año de la eclosión de la Escuela en los medios de comunicación, principalmente de la mano de Ricardo Muñoz Suay y desde las páginas de la revista *Fotogramas*.

Decía Portabella en aquella entrevista que le hicimos en 1973: *"Inmediatamente después (de Humano, demasiado humano), y también con Jordà, hicimos otro guión: Guillermina. Era la historia de una familia burguesa donde muere accidentalmente uno de los hijos. El guión se centra en la protección familiar de la viuda... Acabarán con ella. Había pensado para el papel principal en Lucía Bosé. Tenía que producirla Elías Querejeta, pues le gustó mucho (y llegó a invertir unas diez mil pesetas), pero al cabo de un tiempo dejó de interesarle"*.

Éste es un guión más detallado (130 páginas), en el que se incluyen los diálogos entre los personajes. En *Humano, demasiado humano* tan sólo se exponía lo que sucedía, casi no se detallaba lo que decían los personajes.

"En Pedralbes vive una mujer a quien todo sonríe... Guillermina del brazo de sus seis marinos entra en la Bodega Bohemia...". Entre estas dos frases se desarrolla toda la historia, la primera corresponde a la introducción y la segunda a la secuencia final (61). Es el recorrido vivencial de esa Guillermina a la que se le empieza a romper su mundo cuando su marido muere en un accidente de coche (sec.2), pero también es una "geografía" de Barcelona (la que va desde esa parte alta, de la alta burguesía, hasta ese Barrio Chino cercano al puerto y a Las Ramblas). Guillermina, a medida que va descendiendo en la escala social, también ira bajando por la geografía de Barcelona.

Éste es un recorrido a la inversa del efectuado por la burguesía barcelonesa a lo largo de los últimos 150 años. Desde la calle Ferran (al lado de Las Ramblas) empezó a subir con la demolición de las murallas e inicio de la construcción del Eixample (Ensanche) hasta los alrededores del inicio del Passeig de Gràcia, para luego continuar Diagonal arriba hasta ubicarse en los barrios de Sarrià y Pedralbes (cerca de la montaña).

En la primera secuencia Guillermina (*"una mujer guapa, elegante, con muy buen estilo, entre los 25 y los 30 años..."*) está en su casa con unas amigas. Empieza a llover. *"Saca un pitillo y enciende una cerilla... queda absorta en la contemplación de la llama"*. A continuación, en la sec.2, vemos un aparatoso accidente de coche que termina con una gran llamarada. Y en el inicio de la siguiente secuencia: *"La cerilla sigue encendida en los dedos de Guillermina, a punto de quemarlos..."*. Poco después vienen los títulos de crédito. En la sec. 4 vemos la misma sala anterior pero ahora llena de mujeres enlutadas. Su suegro, el patriarca de la familia, le ofrece su protección; es como una hija, no le pasará nada.

En el negocio familiar, Rafael Fuster pasará a ocupar el puesto que deja su hermano muerto (casualmente se llama Pedro). A Guillermina pronto aquella casa solitaria se le caerá encima y se trasladará a un piso de la calle Johann Sebastian Bach, en el elegante barrio del Turó Parc. Además tendrá una corta relación amorosa con Rafael, lo cual crea un grave conflicto familiar. Los Fuster son de la alta burguesía barcelonesa, refinados y medianamente cultos, hablan alemán (tienen una *fraulein*).

Como necesita distraerse, pone una tienda de antigüedades con la ayuda de un decorador homosexual, con el que empieza a intimar. Su primer choque emocional quizá sea la visita que hacen a Los Encantes de la plaza de Las Glorias, lejos, muy lejos de su entorno habitual (sec.12).

La trayectoria personal de Guillermina hasta este momento refleja una historia bastante conocida, la de la burguesa de mediana edad que por muerte o separación del marido decide iniciar una nueva vida poniendo una tienda de antigüedades.

Guillermina empieza a frecuentar nuevos ambientes. Una noche, después de una juerga, termina en una comisaria (sec. 17); no llevaba documentación... *"nunca me había hecho falta"*. La saca su cuñado y ex-amante Rafael, el cual aprovecha para intentar un acercamiento sentimental: *"las cosas no se pueden hacer descaradamente como tú las haces... hay que buscar una manera adecuada... discreta"*.

Como la tienda de antigüedades va mal (sec.21) deberá mudarse al piso del decorador, en Sant Gervasi (sec.22). Pero más tarde éste la echa cuando la encuentra en la cama con uno de sus amigos (sec.32). Entonces va a un apartamento de Ronda del General Mitre con Avinguda de Sarrià (sec.33); empieza a comprar de prestado y tiene problemas cuando quiere imponer su autoridad social en un entorno desconocido. Cae en una redada de la policía cuando los pillan fumando droga (sec. 38). Al salir de la cárcel, gracias a las gestiones de la

familia, se va a vivir al piso (del Ensanche) de su compañera de celda (sec. 47). Ella no lo sabe pero allí se realizan abortos clandestinos.

Mientras, conoce a Toni, un pintor con el que empezará a frecuentar un ambiente diferente. Un día en el taller de su amigo conocerá a Joan Brossa y a Modest Cuixart (sec. 53): *"Abren la escena unas manos de uñas sucias que hacen aparecer y desaparecer ágilmente los naipes... aplauden la limpia manipulación del Poeta"*; el pintor dice (en catalán en el guión) *"aquest truco es estupendo, Brossa. Qui te l'ha ensenyat?"*. Después llaman a la puerta y entra Cuixart, hablan un poco de todo (de las telas a medio pintar, de los burgueses, de la admiración de los tres por ella...); la conversación va saltando sin premeditación del catalán al castellano. Y se concluye anotando: *"esta secuencia se rodará con técnica de cinema-verité y personajes y diálogos reales"*.

Como podemos ver, Portabella continúa con la idea de utilizar a algún personaje real (Brossa y Cuixart) en papeles episódicos; y, siempre rodando con técnicas del documental.

De igual manera tenía previsto rodar, unos años después, para *Umbracle* (1972) aquella secuencia (sec. 9) en la que debía producirse una tertulia sobre "Sociedad y Cultura", finalmente rodó unas intervenciones de Miquel Porter Moix, Arnau Olivar, Román Gubern, Joan Enric Lahosa y Miguel Bilbatúa. Dice el guión: *"será realizado con sonido directo..."*.

En aquella secuencia (53) del guión de *Guillermina* cabe destacar que se usan indistintamente el catalán y el castellano, e incluso en un momento dado Guillermina suelta: *"Sabes, un día me gustaría aprender catalán..."*. Desde la óptica actual, es un fiel reflejo del uso de la lengua de comunicación de una parte importante de la burguesía catalana, bastantes se habían pasado al castellano. A partir de cierto momento, como inicio de una postura diferenciadora respecto a ese franquismo anclado en el pasado y como signo de la modernidad de los tiempos, empiezan a interesarse por el catalán (deja de ser la lengua de los *payeses*). Sin que sirva de ejemplo de lo anterior, pero sí pensando que es un hecho significativo, me permito reproducir unas declaraciones sobre este asunto publicadas en la revista *Nosferatu* nº 9 (junio 1992): (Jordà refiriéndose a Portabella) *"...sin embargo, él y yo nunca hemos hablado en catalán"*; y añaden los autores (Jesús Angulo, Quim Casas y Sara Torres): *"es cierto, si tomamos a los seis más representativos de la Escuela, sólo tú y Carlos (Durán) hablábais catalán"* (p. 70).

Si seguimos con el guión, leemos que como consecuencia del chantaje que Guillermina hace a un antiguo conocido que aparece por aquel piso con *"una chica*

joven que parece muy asustada", aquella antigua compañera de celda, la echa; no quiere problemas adicionales (sec. 54). Deambulará *"como una automática, como un robot"* por las calles de Barcelona; terminará en un bar de alterne y se acostará con *"un americano vestido de paisano"*, uno de esos (primeros) marines que a inicios de los sesenta desembarcaban buscando borracheras y mujeres. Se despertará a la mañana siguiente, sola en la cama, y en la mesilla de noche encontrará unos dólares. *"Se mira detenidamente en el espejo... acerca el rostro... (y dice): 'Ahora eres una puta, Guillermina. Ya lo has conseguido'. Ríe..."* (sec.58).

En la penúltima secuencia (60) Guillermina pasea entrada la noche *"acompañada de seis marinos escandinavos, rubios, altísimos, guapísimos"* por Las Ramblas. Cuando llegan al Liceu coinciden con la salida del teatro, y de repente se encuentra cara a cara con toda la familia Fuster (suegros, cuñados,...). *"Guillermina se pone los dedos en la boca y silba, los marinos, sin saber por qué la imitan y la gente sigue. Se organiza un gran barullo, los liceistas están desconcertados. Alguien comienza a protestar"*.

Es el momento culminante, Guillermina estalla, se encara gritando y mofándose de cada uno de ellos: (a la cuñada, la esposa del infiel Rafael) *"¡Silvia! ¿Por qué no te vienes conmigo? Llevo seis marinos... siempre habría alguno para ti"*. El éxtasis llega en la secuencia final (61), en la (desaparecida) Bodega Bohemia, en un callejón cercano a Las Ramblas, saliendo Guillermina al pequeño escenario (donde pasan a lo largo de cada noche tantos *"juguetes rotos"*) a cantar ópera, ante un reducido público de habituales y sus seis marinos. El Grand Gilbert le coloca una corona, *"Guillermina (está) completamente transfigurada, idealizada, llena de luz... Suenan un coro wagneriano"*.

En la breve sinopsis que antecede al guión, se dice sobre esta apoteosis final: *"...la rodean como a una reina, como a la Virgen María; y suenan las notas cristalinas y burbujeantes del Danubio Azul"*.

En aquella penúltima secuencia (60), la de Guillermina enfrentándose a su familia política a la salida del Liceu (*"se organiza un gran barullo, los liceistas están desconcertados. Alguien comienza a protestar"*), curiosamente encontramos un antecedente de lo que sucedía unos doce años después en tiempos de la transición política. En 1976-1977, los sábados a media tarde se congregaba un numeroso público a lo largo de Las Ramblas (desde Plaça Catalunya hasta la puerta del Liceu) que abroncaba, incluso alguno lanzaba huevos, a los coches ocupados con personas con vestidos de gala. En la puerta del Teatro se recrudecían los insultos.

En este guión, además del recorrido geográfico por Barcelona que comentaba anteriormente, también resulta interesante anotar los diferentes tipos de comida que toman unos u otros (según corresponda a una clase social u otra). Por ejemplo, los Fuster comen cosas como “lenguado *au vin blanc*” o “*Roast-beef* con puré de zanahoria” (recordemos que estamos en los primeros años sesenta), ella desayuna “té y tostadas” mientras aquel decorador homosexual “hurga con un tenedor en una lata de sardinas” (“¡Uy, que asco!”, exclamará ella). O aquella compañera de celda prepara “un pollo al *curry*”.

En las “películas” de Portabella a menudo se utilizan personajes carismáticos (Luis Miguel Dominguín, Lucía Bosé...) con unos objetivos muy determinados, en la mayoría de los casos estos “interpretan” a sus propios “personajes”. También hace algo parecido cuando usa “localizaciones” significativas. Por ejemplo, el restaurante L’Hardy y Villa Paz (¿finca La Compañía de los Dominguín en Toledo?) en *Humano, demasiado humano*, o bien el Liceu y la Bodega Bohemia en *Guillermina*. Posteriormente también lo hará en *Nocturno 29* con el Círculo Ecuéstre (sociedad privada de la alta burguesía barcelonesa) o el Umbracle del Parc de la Ciutadella; que luego será el tema central de su posterior película del mismo nombre. En la película *Umbracle* también cabe citar el uso que se hace de la montaña de Montserrat, en el sentido amplio religioso y en cuanto a significación política (encierro de intelectuales en diciembre de 1970). O bien, en *Informe general* (1976) usa en el mismo sentido el Palacio del Pardo, el Valle de los Caídos y el pueblo abandonado de Belchite; también esas secuencias de la película *Raza* (1941) podrían entrar en este apartado de “localizaciones”. Todas son “representaciones” de la dictadura franquista.

Hemos visto cómo las secuencias iniciales de *Guillermina* (1 a 3) giran alrededor del *raccord visual* de la cerilla que ella enciende mientras se produce el accidente de su marido: “*queda absorta en la contemplación de la llama... (accidente)... la cerilla sigue encendida en los dedos de Guillermina, a punto de quemarlos*”. Esta estructura narrativa será la misma de las (casi) secuencias iniciales (4 a 8) de la película *Umbracle* (1972), aunque ahora aquel (un) suceso se ampliará a varios. Tenemos a Christopher Lee (sec. 4) observando cómo un coche parece seguir a un viandante mientras “*enciende su cigarro*”, inmediatamente contempla cómo unos hombres saltan del coche y bruscamente logran introducir al viandante en el coche. Luego vienen las secuencias 5 a 7 en las que (muy resumidamente) vemos un tren que entra en un (negro) túnel, el compartimento del vagón de primera en el que va Lucía Bosé se aposenta un hombre con una pesa-

da maleta, y un *trayler* de lo proyectado hasta ahora. Y la secuencia 8 se inicia con Christopher en aquella calle con el coche huyendo, "ha presenciado toda la escena con la cerilla encendida en la mano... sale de su lapsus al quemarse y tira la cerilla".

Como detallaremos más adelante, en las *películas* de Portabella hay a menudo un uso de *personajes* o bien *personajes episódicos* que prácticamente se representan a ellos mismos. También en cuanto a ciertas *localizaciones* presenta un uso análogo. Además, vemos cómo estas *localizaciones* o algunas *situaciones* se prolongan, a veces, de unas películas a otras. Todo ello permite definir un hilo conductor, un estilo Portabella.

Lo que puede resultar inextricable (incluso odioso) es llegar a discernir si existe un estilo Portabella o bien es la suma, o la influencia, de personajes, algunos tan dispares como Joaquim Jordà, Joan Brossa, Carles Santos, Octavi Pellissa (trabajó con Portabella en *Informe general* y *Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia*, 1989)... Yo únicamente me he propuesto enumerar (y relacionar mínimamente) el conjunto de informaciones de las que dispongo.

Si en *Humano, demasiado humano* Portabella se acercaba a aquel ambiente entre burgués y castizo que atisbó durante su estancia en Madrid, en *Guillermina* radiografía aquella alta burguesía barcelonesa que tan bien conoce. Aquel proceso de desclasamiento que sufre Guillermina también puede verse (salvando distancias y sin transcendentalismos) como una experiencia paralela a la del propio autor. Por ejemplo, en aquella entrevista con Maruja Torres (*La calle*) Portabella decía: "Yo viví casado durante años, en un piso lleno de objetos que se acumulaban, objetos segregados... El día que me fui a un hotel de tercera, un cuarto interior, con el ascensor al lado... estaba tan bien. Fue una ruptura contra todo lo que tenía".

En cualquier caso, este guión (*Guillermina*) supuso el distanciamiento entre Portabella y Jordà. En el libro de Riambau y Torreiro se dice (p. 176) que fue "a raíz del litigio mantenido por la propiedad intelectual del guión", y se añade que según Jordà "fue él quien escribió, por cuenta de Portabella, el guión, en régimen de asalariado mantenido: 'Yo era un trabajador, porque quien escribía era yo. Pere me preguntaba: "¿A qué hora quieres el té, quieres pastas, quieres que baile claqué, qué disco te pongo?... ¿Qué quieres comer hoy? ¿Te mando unos yogures?...'" (p. 84). Este comentario define muy bien cuál ha sido (quizás ocasionalmente) la relación entre Portabella y Jordà a lo largo de estos años, aunque en ciertas entrevistas asumen el papel de viejos amigos. Resulta interesante

remarcar que Jordà cita textualmente (se supone que con acidez y ironía) los "yogures", haciendo referencia a la empresa Danone que era por aquel entonces una empresa de la familia Portabella.

Por cierto, aunque Portabella siempre ha rechazado cualquier relación con Danone, Llorenç Soler en el libro que le dedicamos (García Ferrer y el que escribe), editado por el Cine-club Associació d'Enginyers de Barcelona en 1996, dice: (traducido del catalán) "*Mi relación con Portabella (haciendo referencia a su participación junto con aquél en la experiencia del curso de cine de l'Institut del Teatre en 1972 y 1973) me llevó a hacer una película con él que muy pocas personas han visto. Era una especie de película de promoción de Danone... que él dirigió, y donde colaboró Carles Santos. Fuimos a rodar a Nueva York y en los túneles del metro de Barcelona. También hay planos de los camiones de Danone por París y Montecarlo. Había imágenes plásticamente muy atrevidas que después se utilizaron en diversos spots publicitarios de Danone...*" (p. 45).

Volviendo a la cuestión del guión de Guillermina (*La viuda alegre*), Portabella en aquella entrevista (que le hicimos en 1973) nos decía: "*tuve dificultades con Jordà; domina la técnica de guión pero a la vez es víctima de él. Precisamente por esta razón dejó de interesarme. Para él, el cine se sirve de la realidad en la medida que la "película" la necesita... Intenté partir de cero. Busqué la colaboración de personas que estuviesen distanciadas y no deformadas por el problema del cine con el propósito de dar un paso adelante en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico ética y culturalmente arraigado a nuestra realidad... dejando el camino libre... a las nuevas necesidades de expresión... Lo que yo no necesitaba era precisamente un guionista de cine. Entonces me sentí atraído por el mundo poético de Joan Brossa y por su espíritu de búsqueda... Yo vivía, por aquel entonces, delante de su estudio... por lo tanto fue también un acto muy sencillo: cruzar la calle y plantearle mis problemas*".

En el libro que acaba de publicarse *Brossa x Brossa (Records)* de Lluís Permanyer, Edicions La Campana (1999), éste comenta al respecto: (traducido del catalán) "*un día me vino a ver... quería ser director. Tenía un guión, hecho por un tal Jordà, pero no le gustaba, tal vez porque lo encontraba demasiado clásico, y había pensado en mí. Le propuse un corto, que durase el mismo tiempo que una serie de anuncios*" (p. 157). Así pues, en 1967 con el cortometraje *No compteu amb els dies* Portabella finalmente iniciará su etapa de realizador cinematográfico. Será su etapa "Brossa", también hará *Nocturno 29*, *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle*.

ÓPERA / FÚTBOL

Intercalados entre aquellas películas en las que colabora Brossa, Portabella realizó una serie de cortometrajes de contenido socio-político o artístico (con Joan Miró). También, desde finales de los años sesenta participaba muy activamente en las plataformas políticas antifranquistas; por ejemplo, en el encierro de intelectuales catalanes en Montserrat contra el juicio de Burgos (diciembre 1970), y en las reuniones de la Asamblea de Catalunya. Será en 1973-1974, en el período inmediato anterior y posterior a que fuera detenido en la famosa "caída de los 113" participantes de la reunión de la Asamblea de Catalunya (del 28 octubre 1973), cuando Portabella tiene entre manos un proyecto ahora olvidado, quizás porque hay muy pocas informaciones. Será el que pasaré a denominar esquemáticamente como *Ópera / Fútbol*.

Repasando antiguos artículos sobre Portabella he encontrado que en la revista *Canigó* nº 411 (23 agosto 1975), Tomàs Delclós finaliza diciendo: (traducido del catalán) "*Ahora Pere Portabella planea finalizar Advocats laboralistes y una nueva película sobre Montserrat Caballé y la ópera como fenómeno...*". Esto me ha permitido recordar que Portabella nos comentó muy someramente, cuando le hicimos aquella entrevista citada anteriormente, algunos de los aspectos que definían este proyecto.

(De las notas que tomamos): "*Esta película es una consecuencia del proceso iniciado con No compteu amb els dits, es la continuación de un mismo discurso cinematográfico cada vez más ceñido a la realidad. Yo no hago filmes sueltos. En vez de plantearme situaciones, voy hacia la realidad donde estas situaciones están de una manera real. De la interrelación de estas situaciones nacerá el filme, que no sé aún cuánto durará. Yo hago cine porque es el medio que más conozco, pero no soy un hombre de cine (vocacionalmente); el rodaje me da casi pánico, cuanto antes se acabe mejor. Será un filme muy abierto. Al contrario de mis otros filmes anteriores en los que está muy pensado como evolucionará, como terminará, en éste por ahora no me preocupa como concluirá. Partirá de dos personajes muy populares, Montserrat Caballé y Agusti Montal (presidente del Fútbol Club Barcelona, en esos años), con los cuales realizaré entrevistas, para a continuación recrear esos entornos tan particulares que son la ópera y el fútbol; entendiéndolos como exponentes del ocio de dos determinadas clases sociales. En el primer caso preveo rodar en el Liceu, y en el segundo en el estadio del Barça. Rodaremos tanto durante el transcurso de un parti-*

do como, mucho más interesante, en los vestuarios; por ejemplo, cuando antes del partido los jugadores, en una sala del vestuario, golpean la pelota contra una pared para desahogarse, para quitarse la presión ambiental. Esta parte la preveo en sonido directo, oyendo repetidamente el golpear de la pelota en la pared, e intentando crear un clima especial. Por otra parte, intentaré coordinar estos elementos con otros de ficción. Recrearé, reconstruyéndolos cinematográficamente, algunos hechos que nos son muy conocidos pero de los cuales no tenemos referencias visuales. Situaciones de la realidad socio-política, como: el asesinato del comisario de policía Manzanos realizado por ETA (1968), o el del taxista Echevarría...".*

En alguna otra película de Portabella se pueden advertir algunas de estas situaciones, por ejemplo, en aquella secuencia comentada anteriormente de *Umbracle* en la que Christopher Lee (sec. 4) observa como de "un coche SEAT negro... saltan rápida y profesionalmente tres individuos que agarran al joven...". Ahora, en los años noventa estamos acostumbrados a ver por televisión (incluso a veces en directo) cualquier hecho noticiable: secuestros, atentados...; pero en los sesenta y setenta no sólo las posibilidades tecnológicas no lo facilitaban, si no que además muchas estaban prohibidas por expresar contenidos políticos opuestos al régimen franquista. Así pues, parecía oportuno *recrear* aunque criptográficamente ciertos hechos y escenas escamoteadas.

Hemos visto como aquella revista (*Canigó*) anunciaba este proyecto, *Ópera/Fútbol*, en agosto de 1975. En los mismos días, *Fotogramas* nº 453 (20 agosto 1975) publicaba una nota corta con el encabezamiento de "Portabella prepara película", en la que se dice (sin detallar ningún aspecto del proyecto) que "(Portabella) pretende contratar a José Luis Gómez... (éste que) tiene un montón de ofertas... será el único actor profesional que trabaje en la película". Todo ello nos lleva a considerar que pensaba en este actor para aquellas secuencias de ficción que preveía insertar en los elementos (más *documentales*) relacionados con la ópera y el fútbol.

* NdE. Portabella afirma actualmente que la anunciada filmación de un documental sobre Mònica Caballé era una tapadera para comenzar a realizar lo que más tarde fue *Informe general*; de hecho, el final de este filme nos muestra a la cantante en el Palao de la Música de Barcelona. No obstante, el rodaje de tal "documental" tuvo lugar durante diversos ensayos operísticos, dando lugar al montaje de algunas secuencias, de factura cercana a *Play-back* o *Vampir-Cuadecuc*, nunca proyectadas al público.

Un antecedente de este proyecto estaría en aquellas imágenes (sec. 8) de su película *Nocturno 29*, en ellas se efectúa un montaje paralelo de planos de fútbol con otros de la cantante Anna Ricci.

Como hemos visto anteriormente, Portabella pretendía hacer *Humano, demasiado humano* en torno a la figura del torero Luis Miguel Dominguín. O bien *Guillermina (La viuda alegre)* con Lucía Bosé, esposa del primero y famosa actriz italiana retirada de los platós después de la boda. También vemos cómo ahora pretendía trabajar con Montserrat Caballé y Agustí Montal. Accedería probablemente a la primera a través de su hermano Lluís Portabella que era gerente del consorcio del Liceu de Barcelona, y me parece recordar que había alguna relación familiar con la junta directiva del Barça.

En todos los casos, hay una utilización de lo que podrían denominarse *personajes socialmente importantes* (en nuestro contexto). En nuestra entrevista de 1973 le preguntábamos por el comentario de Mario Cabré respecto a que no sabía lo que estaba haciendo en los rodajes de *No contéis...* y *Nocturno 29* (éste era un famoso actor que había protagonizado un episodio amoroso con Ava Gardner durante el rodaje de *Pandora y el holandés errante* de Albert Lewin, rodada el 1952 en Tossa de Mar), entonces Portabella nos comentaba que *"lo utilizaba como un elemento más dentro de la iconografía del filme. De una manera análoga a Christopher Lee en Vampir-Cuadecuc y Umbracle... (los escojo) porque como tipos me interesan, sobre todo su presencia. Por ejemplo, Lucía Bosé con su sola aparición dispara toda una serie de alusiones, representa todo un mito dentro del contexto social de la burguesía. Lo mismo ocurre con Christopher Lee, cuando aparece en la pantalla al espectador se le dispara su clic, es un personaje del gran guiñol, tras él están Fumanchú, Drácula... Mario, Lucía y Christopher tienen de por sí una carga y unos significados previos que yo aprovecho"*.

Algo parecido pretendió hacer, probablemente, el director Jorge Grau a finales de los sesenta con Portabella cuando le propuso intervenir en una película suya, quizás no estrictamente en el sentido de usar a un personaje carismático pero sí a una presencia muy representativa. Por aquel entonces, Grau estaba en la periferia (un pie dentro y otro fuera) de la Escuela de Barcelona. Leemos en la revista *Nosferatu* núm. 9 (junio 1992) que Portabella cuenta: *"me ofreció ser el protagonista de un filme suyo sobre un burgués en crisis, católico, que al final se arrepentía, y, naturalmente, le dije que no"* (p. 70). En una nota se añade que *"creemos que Portabella se refiere a Historia de una chica sola, película dirigida por Grau en 1969"*.

Quizás encontremos un antecedente de este uso de Portabella de un personaje arquetipo, en aquellos intentos suyos de trabajar en el campo de las artes plásticas (a finales de los cincuenta) que describe el prestigioso estudioso Alexandre Cirici Pellicer en su libro *L'Art català contemporani*: (traducido del catalán) "*La concepción informativa tuvo un precursor, en Barcelona, en Pere Portabella... en 1957, estando obsesionado por superar la mania del collage aún conociendo su fuerza, convencido de que lo interesante sería presentar, para poner en evidencia las características, determinados objetos del contexto industrial. Imaginaba poner en la ciudad, como monumentos mucho más interesantes que cualquier escultura, si se sabían poner de una manera adecuada, un bloque de hormigón de la escollera a un rollo de tela de gallinero...*" (p. 311); y luego (también hablando de Portabella) dice: "*nuevo realismo... la materia tal como se presenta en la realidad, en forma de objetos...*" (p. 293). Si cambiamos a "*determinados objetos del contexto industrial*" por *personajes*, y a "*poner en la ciudad*" por *incluir en una película*, pienso que corresponden a ideas relativamente análogas.

En el momento en que se desarrolla este proyecto, es un período de gran actividad política anti-franquista (años 1974 y 1975), todos teníamos la sensación de que aquello no podía durar mucho más. En diciembre de 1973 hubo el atentado mortal contra Carrero Blanco (la mano derecha de Franco) y en el verano siguiente (1974) el dictador sufría una tromboflebitis que lo dejaría muy tocado. Por todo ello, parece lógico que Portabella no pudiera dedicarse a preparar el rodaje de este proyecto *Ópera / Fútbol*.

Con la muerte de Franco (1975) y la llegada de la democracia (1977) empieza la importante etapa pública de Portabella como político, siempre en los alrededores de los comunistas catalanes (PSUC) y luego desde 1987 en Iniciativa per Catalunya. En este periodo es cuando realiza su largometraje *Informe general*, panorámica sobre la oposición política antifranquista. Después de un largo silencio, motivado por su total dedicación política, rueda otro largometraje, *Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia*. También ha realizado estos últimos años algunos cortos de encargo sobre temas artísticos.

MONT-ROIG / MAS MIRÓ

Al hilo de la celebración del "Año Miró" (abril 1993 a abril 1994), Portabella rescata un proyecto de inicios de los años setenta. En el periódico *El País* (27 abril 1993), y con el titular "*Pere Portabella prepara una película según una idea de Miró*", se decía que "*el cineasta Pere Portabella anunció ayer... su intención de rodar una película sobre los paisajes de Tarragona que influyeron en la pintura de Joan Miró*". La idea de este filme parte de un esbozo de guión realizado por el artista en mayo de 1969, con ocasión de la filmación de los cortometrajes *Miró l'altre* y *Aidez l'Espagne...* Fue entonces cuando el artista y el cineasta hablaron por vez primera de rodar un filme sobre los paisajes de Mont-Roig. También en *La Vanguardia* del mismo día, con el encabezamiento de "*Mirar en todas direcciones (Pere Portabella recupera y pretende filmar un guión de Miró sobre Mont-roig)*", Ignacio Vidal-Folch decía: "*detrás de una primera página en que Miró apuntó el título, Mont-Roig / Mas Miró, el material escrito que Miró entregó a Portabella en el año 1970 se reduce a ocho páginas de anotaciones secuencializadas, divididas en tres bloques: el bloque A, con imágenes de "interior"; el bloque B, "exterior" y el bloque C, "paisaje..."* Toda la película transcurre en el Mas Miró de Mont-Roig, que el pintor explica cinematográficamente con secuencias como la siguiente: "*Pujar a la torre. Mirar en totes direccions. Pujar varies vegades al dia, llums diferents...*" (Subir a la torre. Mirar en todas direcciones. Subir varias veces al día, luces diferentes...). Añade: "*no hay diálogos... (Portabella) señala que 'mis propios guiones son parecidos, nunca lo dejo todo cerrado'*"; (también habrá) "*su voz (de Miró), explicando sus opiniones sobre el mundo, desde detalles gastronómicos al mismo sentido de la vida, tomada de otro filme que Portabella rodó, para la televisión francesa y que no se ha llegado a proyectar nunca*".

Parecía que este proyecto quedaría (también) en el tintero, pero unos tres años después, *El País* del 2 de marzo de 1996 publicaba una noticia con el titular de "*Portabella rodará un guión de Miró*" en el que éste decía: "*Lo voy a producir yo mismo y va a ser un corto de unos 20 minutos para la televisión*", el texto añadía que Portabella "*no concretó sus planes de rodaje en Mont-roig, ni la fecha en que lo iniciará... (Portabella) filmó entonces (1973) un paseo con Miró en Mont-roig y su visita a la masia familiar*".*

* NdE. El guión fue reproducido poco después en la revista *Cave Canis*, con un breve texto introductorio de Portabella en catalán.

Y...

No fue estrictamente una película pero Portabella lo preparó casi como si lo fuera. En una entrevista con Xavier Febrés, en la revista *L' hora* núm.23 (29 julio 1979), hablando de los actos de resistencia de la oposición antifranquista ("la Caputxinada", "Montserrat"), Portabella decía que en aquel momento deberían plantearse de una manera diferente, (traducido del catalán) "*en un local de congresos, con normalidad, con impacto en los medios de comunicación y toda la liturgia de una puesta en escena*". A continuación el entrevistador comentaba que "*esto de la puesta en escena ya te gustaría que te lo reservasen. La del retorno triunfal del President Tarradellas (23 octubre 1977), tú a su lado en el coche descapotable a la Kennedy...*"; y le cita unas declaraciones suyas en una entrevista famosa que te hizo Maruja Torres: "*La comunicación con las masas tiene aspectos inolvidables, aspectos lúdicos, incluso erotizantes. Es como hacer el amor*"... Portabella concluye: "*La verdad es que organizar el retorno del President y recorrer las calles de Barcelona llenas de gente a su lado no me produjo ninguna excitación especial. Yo odio magnificar las situaciones. Tengo una cierta capacidad de distanciamiento, de cineasta que mira las cosas a través del objetivo... Aunque, pienso que el retorno del President sea posiblemente la película en colores más importante que haya hecho nunca*".

FINAL

Cuando estaba terminando este texto ha caído en mis manos el último libro de los amigos Rimbau y Torreiro, *Historias, Palabras, Imágenes (Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo)*, editado por el Festival de Cine de Alcalá de Henares (1999). En la introducción se dice que "*un guión sólo existe para ser rodado, apenas tiene vida si no consigue superar ese estadio*" (p. 28), y finaliza definiendo que son "*historias que se construyen con palabras para que se conviertan en imágenes*" (p. 29).

¿Qué sentido puede tener hablar de unos guiones nunca rodados, o otros sólo esbozados en unas notas o en una sinopsis? Con más motivo, cuando algunos llevan dormidos varias décadas en algún cajón. Pienso que más allá de los propios guiones hay la concreción de un entorno, de una realidad que ahora nos puede parecer lejana. En estos guiones, así como en otros, encontramos (parte de)

aquel cine que el franquismo no permitió existir. ¿Arqueología cinematográfica? Puede. Los de mi generación ya empezamos a ser también arqueología humana.

Hasta aquí mi crónica sobre algunas *películas* de Portabella que no llegaron a serlo.

HISTORIAS SIN ARGUMENTO: EL CINE DE PERE PORTABELLA

Con textos de

Joan Brossa
 Juan Miguel Company
 Marcelo Expósito (coord.)
 María José Ferris Carrillo
 Francisco Javier Gómez Tarín
 Juan Guardiola
 Josep Miquel Martí i Rom
 Pilar Parcerisas

Julio Pérez Perucha
 Pere Portabella
 Jonathan Rosenbaum
 Casimiro Torreiro
 Josep Torrell
 Virginia Villaplana
 Gabriel Villota
 Santos Zunzunegui

Pere Portabella ha mantenido una presencia relevante en el ámbito del cine en nuestro país durante cuatro décadas. Con Films 59 impulsó algunas de las producciones señeras en la irrupción de un realismo crítico tras la Guerra Civil (*Los golfos*, Carlos Saura, 1959; *El cochecito*, Marco Ferreri, 1960; *Viridiana*, Luis Buñuel, 1961). Reaparece vinculado a finales de los 60 a la Escuela de Barcelona. Sus primeros filmes como realizador, escritos con el poeta Joan Brossa (*No conteis con los dedos/No compteu amb els dits*, 1967; *Nocturno 29*, 1968; que inauguran su colaboración ininterrumpida con el músico Carles Santos), aúnan la herencia de la cultura de vanguardia, vía el grupo artístico *Dau al Set*, con los lenguajes de ruptura que en los años 60 sacuden el mundo bajo la denominación de Nuevos Cines. Figura clave en el desarrollo de un cine independiente, alternativo y clandestino en la primera mitad de los años 70, inextricable de las opciones de oposición política antifranquista, filmes como *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1971-72) o su serie de cortometrajes a propósito de Joan Miró (1969, 1973), junto con su participación en el Grup de Treball (referente singular de la implantación de las prácticas artísticas conceptuales en nuestro país), constituyen intervenciones radicales en las instituciones cinematográfica y artística. Un largo paréntesis, marcado por su dedicación al ámbito político-institucional durante la llamada transición, media entre *Informe general* (1976) y la recuperación de su práctica como cineasta y productor (*Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia*, 1989; *Tren de sombras*, José Luis Guerín, 1997).

Este volumen comprende escritos de nuevo cuño junto con diversas entrevistas y textos datados hasta tres décadas atrás, con el fin de ofrecer diversos recorridos por la trayectoria de Portabella, enfocando también sobre aspectos puntuales de su práctica, para incidir a la vez sobre algunos de los periodos más fructíferos pero menos tratados de la historia del cine español.

ISBN 84-95196-20-4



9 788495 196200

Ediciones de la Mirada

**MAC
 BA**

 Museu d'Art
 Contemporani
 de Barcelona