

# Filming Picasso

**Luis Revenga**



<https://bit.ly/3TVcl26>

**Alianza** editorial

Créditos de las imágenes [los números remiten a las páginas de interior]:  
© Estudio Luis Revenga: 10, 20, 59, 67, 73, 74, 86-87, 89, 91, 122, 131,  
140-141, 150, 162; © Alamy / Cordon Press: 38; © Hulton Archive /  
Getty Images: 134; © Popperfoto / Getty Images: 76; © Keystone-France /  
Gamma-Keystone / Getty Images: 83; © Michel Mako / Gamma- Rapho  
/ Getty Images: 54; © Jean Meunier / AFP / Getty Images: 120; © Archive  
/AFP / Getty Images: 158.

Las opiniones expresadas en este libro son de exclusiva responsabilidad del autor y no representan la opinión de Alianza Editorial.

© Luis Revenga de Ancos, 2023  
© Alianza Editorial, S. A, 2023  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-1148-134-2  
Depósito legal: M. 26.316-2022  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# ÍNDICE

INTENCIONES .....	11
1. <i>PICASSO, UN DOCUMENTAL</i> .....	13
2. BERGAMÍN Y ALBERTI. <i>PICARESCA. DINERO</i> .....	21
3. FERNANDO REY. <i>CAMPANAS. JACQUELINE &amp; AL.</i> .....	27
4. <i>CONTROL</i> .....	39
5. <i>LA CABRA. EL COMUNISMO. PIERRE CABANNE. MÁLAGA ...</i>	45
6. <i>LAS MENINAS</i> .....	61
7. <i>BARCELONA</i> .....	65
8. DALÍ. <i>TÀPIES. GASPAR</i> .....	69
9. <i>BALLETS</i> .....	77
10. <i>23-F, 1981</i> .....	81
11. <i>GUERNICA</i> .....	85
12. <i>LA VIDA</i> .....	93
13. <i>GUERNICA OTRA VEZ</i> .....	99
14. <i>LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN</i> .....	103
15. <i>HENRY MOORE. ROLAND PENROSE</i> .....	109
16. <i>BATEAU-LAVOIR. CASSOU</i> .....	115
17. <i>CLAUDE Y PALOMA</i> .....	119
18. <i>LEIRIS. BRASSAÏ</i> .....	123
19. <i>DORA MAAR</i> .....	127
20. <i>JOAN MIRÓ. CAMILO JOSÉ CELA</i> .....	129
21. <i>NOTRE-DAME-DE-VIE. LA GALLOISE</i> .....	135
22. <i>LOUIS ARAGON</i> .....	139
23. <i>AVIÑÓN, 1965</i> .....	149
24. <i>VAUVENARGUES</i> .....	151
25. <i>¿FINAL?</i> .....	155
EPÍLOGO .....	159
APÉNDICE DE NOMBRES CITADOS .....	163



A Aa



Encuadrando a Joan Miró  
durante el rodaje.

## INTENCIONES

Voy a contarte cómo rodé la película documental *Picasso* y qué cosas me planteo sobre aquello ahora, mientras te lo cuento. Voy a explicarte qué me impulsa a hablarte hoy de algo que hice ya hace más de cuarenta años.

Como Louis Aragon, Georges Braque y Françoise Gilot, tampoco acepto idolatrar a nadie. (Y eso que sufro una mitomanía patológica.) Intento rebelarme, procuro no aceptar la imposición de quienes insisten en que Pablo Picasso —su memoria— sea inviolable.

*Mutatis mutandis*, me refiero —quizá no me he explicado debidamente— a que *hay una especie de santurronería en el culto a Goethe. Cada conversación viene dominada por el sacro nombre; cada nueva publicación sobre Goethe, aplaudida; él mismo, sin embargo, ya no leído, por lo que tampoco las obras ya se conocen ni el conocimiento*

*ya se perfecciona. Este ser se diluye, por un lado, en boba tontería; por otro, se emplea a modo de subterfugio «como la santurrez religiosa» para tapar cuanto de humano no debiera notarse. A todo lo cual coadyuva ni más ni menos la gran universalidad del nombre.*

Empiezo.



## PICASSO, UN DOCUMENTAL

Año 1978. Entonces lo intenté por primera vez. Quería hacer un documental sobre Picasso. Opté por plantearlo como algo necesario tanto cultural como social y políticamente.

España acababa de dejar atrás casi cuarenta años de dictadura y afrontaba con optimismo la transición democrática. (Así la llamaron y siguen llamándola hoy.) Y yo, dando por bueno todo aquel relato —como haría cualquiera que buscara un pretexto—, envié un par de folios al correspondiente departamento de Televisión Española con un esbozo de guion sobre el que rodar el documental *Picasso*.

Me presentaba como «Luis Revenga (Nambroca, Toledo, 1941)» —siempre el currículum de un particular—, y el texto rezaba más o menos así:

Se me ha ocurrido que a dos años de cumplirse el centenario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso, y apenas un lustro tras su muerte, podría resultar interesante realizar un documental en el que se entrevistara a una serie de personas que fueron sus testigos, convivieron con él y le conocieron.

Era mi obligación intentar hacer ese documental. Mi razonamiento era muy simple: «Si te apasiona Picasso desde los catorce años —desde que estabas en el colegio— y ahora has dirigido tres películas largas y muchos documentales y *spots* publicitarios y se acerca el centenario del nacimiento de Picasso, pues digo yo que tendrás que inventar algo, una sinopsis, un guion, algo». De manera que preparé y mandé aquel escritillo a Televisión Española.

El planteamiento era, como has visto, totalmente asequible, nada de disparar sobre la multitud: plantear una serie de preguntas a una serie de personas que habían conocido a Picasso. Hasta podía parecer que estaba proponiendo una reconstrucción de la vida de don Pablo desde un punto de vista cronológico, testimonial y artístico. O sea, lo de siempre. Pero yo estaba resuelto a que aquello no fuera lo de siempre.

Para mí en realidad se trataba de una película argumental: un guionista se propone escribir un documental sobre Picasso, y en la película se muestra justamente ese proceso de creación, proceso consistente en escoger fragmentos de la vida del artista, y alternar planos en un montaje aparentemente lineal, y salpica-

do de citas y testimonios de otros artistas que hablan de la vida y/o la obra de Pablo Picasso.

El personaje que busca, selecciona y va montando; el personaje del guionista y director de lo que va apareciendo en la pantalla; el personaje del creador del documental sobre Picasso que yo rodaba —mi personaje—, ¿quién podía interpretarlo? ¿Yo mismo? Qué va. Yo no servía. Mejor Fernando Rey. Fernando Rey narrando en español. Porque Fernando Rey era el único gran actor —fiable y creíble— que podía hacer ese papel. Aparte de que era lo lógico.

Lo complicado estaba —como siempre— en encontrar quien pusiera el dinero y confiara en mí como director de aquella empresa. Y es que había que viajar a unos cuantos países para hacer más de veinte entrevistas y filmar, en los museos, las piezas que saldrían en el documental. Por eso había enviado aquellos folios a Televisión Española. Solo que nadie contestó.

¿Tendría ya en preparación Televisión Española algún proyecto sobre Picasso? ¿Le estaría dando España al centenario de su nacimiento —contra todo pronóstico— la consideración debida de *cuestión de Estado*? Pero mi obligación era hacer ese documental. Mi idea era clarísima. Naturalmente luego supe que la cadena no había preparado nada. (*Este país es así.*) Y aunque sabía por experiencia que todos aquellos mandamases del Ente Público solo tenían interés en conservar sus puestos —que se trataba de individuos de acreditada desidia e incapaces de programar con la apropiada antelación—, así y todo presenté a Televisión Española un

segundo dossier —tres folios igual de pobres y someros que los anteriores— poniendo el acento en los motivos políticos, en la oportunidad de la celebración y en que el documental tenía que emitirse el mismo día del centenario de don Pablo, el 25 de octubre de 1981.

(Esta segunda sinopsis también apuntaba algunos datos —muy pocos— del contenido. No me fiaba de aquella gente: en Televisión Española ya se habían *servido* de algunas propuestas que yo había depositado ingenuamente en el Registro de la Casa —sabiendo además que las ideas no son registrables— pensando en *Informe Semanal*.)

Tampoco ahora contestaron. Y yo entendía que nunca iban a hacerlo. Lo que ocurre es que mi admiración por Samuel Beckett era y es total. Estoy tratando de decirte *fail again, fail better*. Fracasa otra vez, fracasa mejor.

Hablé con Fernando Rey, a quien apreciaba mucho. También a su esposa Mabel Karr. Los conocí como ayudante de dirección de Jesús Franco. Con Fernando trabajamos en *Cartas boca arriba*, y con Mabel, en *Miss Muerte*, ambas producidas en 1966. Años más tarde, Mabel interpretó maravillosamente un personaje decisivo —la madre del soldado— en mi película *Mañana en la mañana* (1971).

Fernando me dijo que contara con él y que les dijera de su parte a los productores de Televisión Española que no se asustaran: que él no pensaba cobrar un céntimo por ese proyecto. También me dijo que, si de verdad quería hacer esa película, ya estaba tardando en

ir a hablar con Víctor Carrascal, primer secretario de las Cortes, pues yo le había contado a Fernando que quizás podía acceder a él a través de unos amigos.

—Y asegúrate de que se encargue él personalmente —me dijo Fernando—. Y de que hable de este tema directamente con Adolfo Suárez, porque *este país es así*. O con Fernando Arias-Salgado, que es de quien salen los síes.

Así de claro reproduje esa conversación con Fernando a mis amigos Isabel Lobo y Toño Felgueroso. Víctor Carrascal —el primer secretario del Congreso, del que Fernando me dijo «ya estás tardando en dirigirte a él»— era primo, en efecto, de Toño, y muy amigo tanto suyo como de su esposa Isabel. Los tres eran personas inteligentes —buenas— con las que daba gusto estar, además de cultivadas y cosmopolitas. Esa misma semana conocí a Víctor. Cuya imagen, por cierto, daría la vuelta al mundo el 23 de febrero de 1981, cuando yo estaba rodando unas escenas de *Picasso* —en los estudios de Fonogram— con Pepa Flores «Marisol», Paco de Lucía, Tomatito, José Monge «Camarón» y los hermanos Raimundo y Rafael Amador. Carrascal estaba llamando a votar a los diputados —se decidía la investidura de Calvo Sotelo como presidente del Gobierno de España— cuando el coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero irrumpió en la Cámara. Pero ya te contaré más cosas de esa fecha luego.

Adonde iba a parar es a que, un par de días después de hablar con Víctor, me llamaron de Televisión Española y firmé un contrato.

La institución —ponía en uno de los puntos de los papeles aquellos— no tendría nada que decir en lo que al contenido de la película se refería, pero quedaba obligada a asumir todos los costes. También leí, para mi asombro, que el proyecto se consideraba una *cuestión de Estado*, motivo por el cual el documental se produciría sin la restricción de un presupuesto previo, si bien, lógicamente, Televisión Española controlaría los gastos.

Me permitían elegir tanto un ayudante de producción como un fotógrafo prestigioso que hiciese fotos para el documental y su promoción. También podía seleccionar al equipo técnico, que tenía que ser de la casa. Afortunadamente yo sabía con quién podría contar: conocía a muy buenos profesionales con los que ya había trabajado. La única novedad era el jefe de producción, Manuel Pinzones.

En resumen: que si no llego a tener unos amigos con acceso directo a un político influyente, a día de hoy seguiría esperando la respuesta de Televisión Española. *Este país es así.*

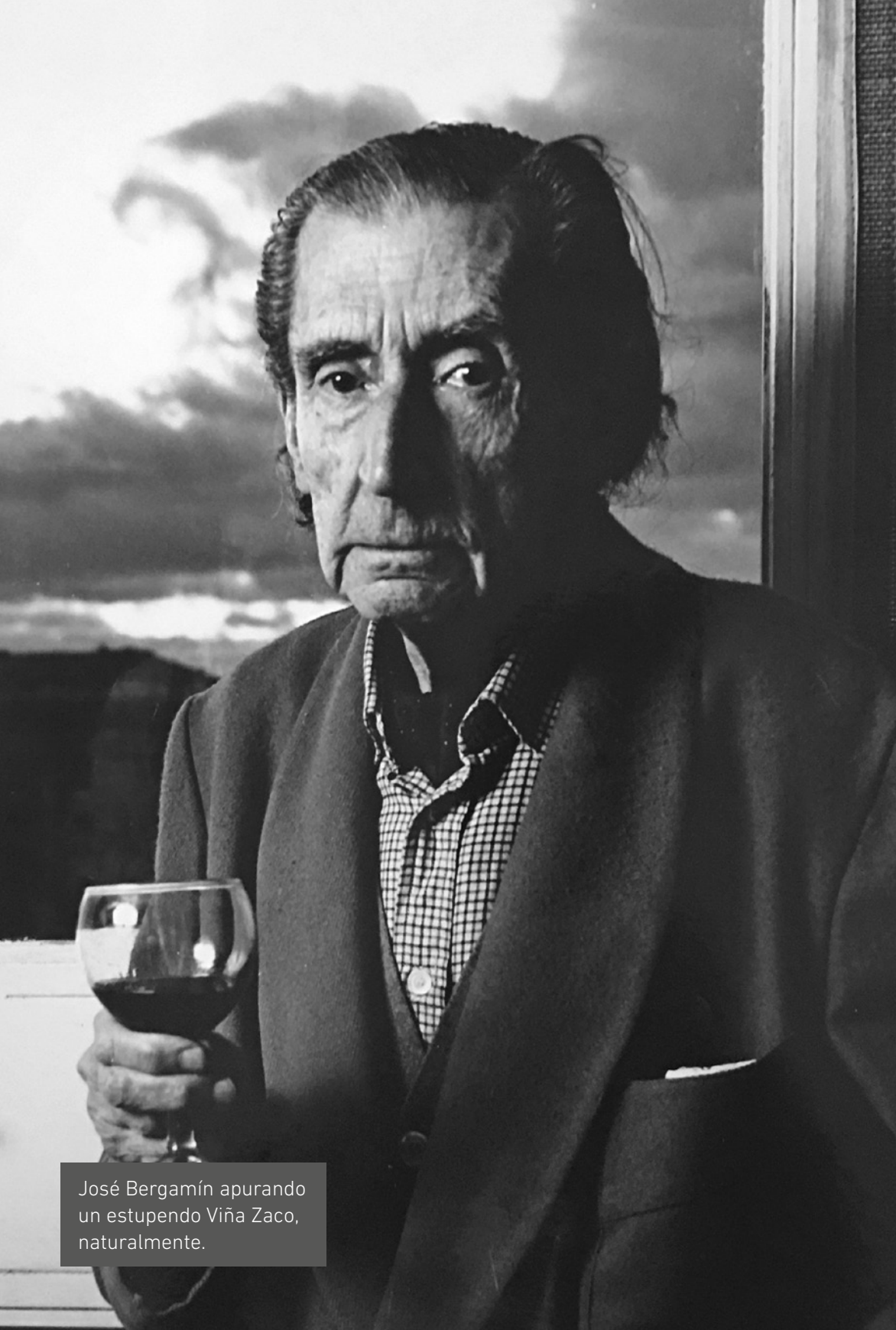
Y así fue como surgió la película documental *Picasso* (1981), que presenté por última vez —en junio de 2006— en la pinacoteca dedicada al pintor en Málaga, donde se estuvo proyectando en bucle cada día hasta el mes de octubre de ese año.

La SGAE, naturalmente, no fue capaz de cobrar en mi nombre un solo euro en concepto de derechos de autor. *Este país es así.*

Mi alegría fue, en cualquier caso, como siempre inmensa. *Carnaval es siempre que uno quiera, es soñar con*

*lo que pudo haber sido o lo que habrías querido que fuera  
y algunas veces es: el juez inglés que lleva un pelucón,  
Tom Jones disfrazado de hortera.*

Sigo intentando que me paguen y profundizando  
en el conocimiento de Picasso.



José Bergamín apurando un estupendo Viña Zaco, naturalmente.



**BERGAMÍN Y ALBERTI.  
PICARESCA. DINERO**

Empecé haciendo lo primero que debía hacer. Javier Tusell era el director general de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura. Era fundamental que me entrevistara con él.

Todo fue muy rápido. Juan Luis Cebrián, director del periódico *El País* —muy poderoso entonces—, me presentó a Javier Tusell. Le conté el proyecto y le di —a él sí— los nombres de las personas a las que quería entrevistar. Me dijo que, para él, el mío era un «proyecto a proteger»; que haría todo lo que estuviese en su mano.

A Tusell le gustaba mucho reír. Y riendo me deseó buena suerte. Me dio una cita para vernos una semana más tarde y me pidió que le comunicara cómo había transcurrido mi entrevista con José Bergamín, para él

un hombre admirable y de muy difícil trato... y «actualmente muy vascuence».

Haber trabajado con Jesús Franco y Tito Fernández y utilizar sus numerosas enseñanzas —picaresca pura— fue fundamental. Estaba claro: para la buena marcha del proyecto, solamente una persona debía saber qué se había hecho ya, qué estaba haciéndose y qué estaba proyectado hacer, es decir, yo. Era la única forma de tener control total sobre la película. Callar es no necesitar mentir.

Por dar un caso, no había contado a nadie —solo ahora lo hago— que el registro de la obra *Picasso* fue semejante al que se hace cuando se registra una película larga, argumental. Y es que un documental no era registrable. Si querías registrar una película, esta debía ser forzosamente argumental. De modo que el guion que deposité en el Registro de la Propiedad Intelectual —entonces en la Biblioteca Nacional— empieza contando el documental como realmente iba a ser y luego se convierte en aventura policiaca:

Pues bien, durante el rodaje del documental recién descrito, una banda de ladrones de obras de arte se dispone a robar algunas obras de Picasso cuando, de repente...

(O lo registraba así, o no podía registrarlo.)

Tampoco le conté a Javier Tusell, en nuestra primera entrevista, que ya había mantenido conversaciones con José Bergamín y Rafael Alberti, explicándoles el proyecto y expresándoles mi deseo de contar con la intervención de ambos y de Jorge Guillén. Igualmente omití

que, tras numerosas entrevistas y paseos los tres juntos, habíamos decidido cómo, cuándo y dónde lo haríamos. Ni mencioné que ya había pedido permiso para rodar en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (el MEAC, hoy el Museo del Traje).

Existe una máxima —que yo procuro aplicar siempre— según la cual a la pregunta «¿De dónde vienes?» debes contestar sencillamente «Vengo», y a la de «¿Adónde vas?», «Voy».

\* \* \*

Fui muchas veces a ver a José Bergamín. Lo primero que hacía al llegar a su casa era pasar por la tienda de vinos que había junto al portal, frente al Palacio Real —en la plaza de Oriente—, y comprar una botella de Viña Zaco. Con ella en las manos subía a su piso.

—¿Yo en una pantalla? ¿Como Jane Fonda?

Y don José me contó cómo conoció una noche a «esa belleza, los dos en bata, en el palacio donde André Malraux alojaba a sus invitados en París. No teníamos cuarto de baño en la habitación, nos levantamos y, bueno, a punto estuve de chocar con ella... Le dije, disimulando —porque yo sabía que ella estaba alojada allí, y que era ella—, “¿Jane Fonda?”. Me sonrió, me dijo unas breves palabras —muy quedas— que no oí y se despidió con un *good night* maravilloso. No volví a verla, pero aquella noche no la voy a olvidar nunca; aquel buenas noches me supo a besos. Aunque esto —me dijo— ya lo he contado muchas veces».

En ocasiones ayudaba a don José a poner libros en los estantes más altos; los techos de su casa tenían una altura de aproximadamente cuatro metros. Yo sujetaba la escalera y él se subía. Él opinaba que era mejor así porque yo podía hacerme daño si me caía, pero, si se caía él —tan delgado—, sería como si se cayera una hormiga.

Las noches en que también le visitaba Alberti, hablaban de mujeres; especialmente de una modelo —sobrina o algo así de don José— que, de vez en cuando, le hacía una visita y a la que él daba pellizcos en el culo.

Si se había hecho tarde, bebíamos un vino —Viña Zaco, naturalmente— y picábamos algo. Luego, entre risas provocadas por los ingeniosos diálogos de los dos escritores, salíamos a dar un paseo. Y no había noche en que al llegar a un alcorque —casi siempre el mismo— no se abrieran la bragueta y mearan un buen chorro.

—Esto se llama mear —se decían uno u otro.

Y continuaban las bromas y las risas, siempre a propósito de pollas, pollas y sus pollas.

—Hombres viejos es igual a sexo —les decía yo muerto de risa.

Casi siempre, Bergamín me advertía sobre su intervención en el documental.

—Será más o menos así, diciendo: «Soy una sombra, parezco una sombra y lo soy». Tienes que buscar un esqueleto. Pero grande, ¿eh?

Y de nuevo con Javier Tusell. Me esperaba lleno de curiosidad. Le conté algunas cosas de mis reuniones con Bergamín y Alberti. Nos reímos bastante.

Me preguntó, muy interesado, si había contactado con Jorge Guillén.

—No tengo cómo —respondí.

Me dio su número de teléfono en Málaga, ciudad a la que yo viajaría en breve, pues ya tenía los contactos de la gente que debía ver allí, salvo los de Guillén y Alfonso Canales.

(Días después también conseguí el teléfono de este último. ¡Cuántos favores me hicieron, cuánta información me dieron desde el departamento de documentación de *El País* gracias a Miluca Martín!)

Sin embargo —le confesé a Tusell—, el principal problema es el del tiempo, no tengo tiempo suficiente para hacer tanto como hay que hacer; los viajes hay que hacerlos cuando ya estén concertadas las visitas, procurando agruparlas, eso es fundamental y es un problema de dinero; el responsable de concertar las entrevistas —y de que sean aceptadas— soy yo, y yo no puedo dirigirme a nadie sin fijar una fecha, pero resulta que no sé cuándo Televisión Española tendrá el dinero —con tanta burocracia— para comprar los billetes de avión, y hay que viajar a París —dos o tres veces— y a Nueva York una vez para filmar en el MoMA el *Guernica* y *Las señoritas* y algunos cuadros más y ver alguna película que guardan.

—Lo del dinero no es ningún problema —contestó Javier— si tienes suficiente con un millón de pesetas más o menos, que es lo que mi Dirección General puede aportar.

Le contesté otra vez lo mismo: que todo dependía del cuándo, y yo debía saber con seguridad cuándo ten-