

Pere Portabella

Impugnar las normas

Intervenciones sobre arte,
cine y política

Edición de Esteve Riambau



Galaxia Gutenberg

PERE PORTABELLA

Impugnar las normas

Intervenciones sobre arte,
cine y política

Edición, prólogo y notas
de Esteve Riambau

Galaxia Gutenberg

Galaxia Gutenberg,
Premio Todostuslibros al Mejor Proyecto Editorial, 2023,
otorgado por CEGAL (Confederación Española de Gremios
y Asociaciones de Libreros).

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: mayo de 2024

© Pere Portabella, 2024
© de la edición y el prólogo: Esteve Riambau, 2024
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2024

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Sagrafic
Depósito legal: B 64-2024
ISBN: 978-84-19738-83-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares,
aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español
de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Índice

Prólogo. Llenar páginas en blanco para combatir la barbarie, <i>de Esteve Riambau</i>	13
--	----

Introducción DELANTE DE UN FOLIO EN BLANCO

Discurso de investidura como doctor <i>honoris causa</i> por la Universitat Autònoma de Barcelona	21
--	----

I DESTELLOS EN LAS TINIEBLAS (1959-1977)

I. Cine y arte	41
<i>El cochecito</i> (Marco Ferreri, 1961)	44
El escándalo <i>Viridiana</i> (Luis Buñuel, 1961)	51
Carta de Pere Portabella a Francesco Rosi (1964)	58
Homenaje a Antoni Tàpies	64
Arte conceptual y Antoni Tàpies	67
Poeta irregular	72
El nuevo cine en Cataluña	75
<i>No contéis con los dedos</i> (Pere Portabella, 1967)	77

	<i>Nocturno</i> 29 (Pere Portabella, 1968)	80
	Postal de verano a Vicenç Altaió	81
	Joan Brossa, poeta, guionista	83
	Sobre Joan Brossa / Brossa, en el recuerdo	86
	<i>Flashback</i>	90
	Carles Santos: música y política	101
	Introducción a Joan Miró	112
	Portabella y Miró	116
	Antonio Maenza. La violencia retórica de sus ideas hasta el grito airado del activista-militante (2016)	124
2.	Márgenes y asambleas	129
	La Gauche Divine. Tal como éramos	132
	<i>Laudatio</i> a Oriol Bohigas	137
	La Asamblea de Catalunya. Siete años y un día	144
	Asamblea Permanent de Intelectuals Catalans	150
	Presentación de <i>Vampir</i> (Pere Portabella, 1972) en el MoMA de Nueva York	156
	<i>Umbracle</i> (Pere Portabella, 1972)	161
	Carta a Christopher Lee (Pere Portabella, 14.4.1972)	163
	Carta a Christopher Lee (Pere Portabella, 3.5.1972)	165
	Sesión continua o la rutina del acomodador (El cine marginal en España)	168
	<i>El sopar</i> (Pere Portabella, 1974-2018)	177
	Contra la censura de <i>El sopar</i>	179
	<i>Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública</i> (Pere Portabella, 1976)	184
	<i>Informe general</i> (Pere Portabella, 1976): intenciones	185
3.	<i>President</i> Tarradellas	189
	Tarradellas	191
	El regreso del <i>president</i> Tarradellas	195

II
SU SEÑORÍA
(1977-1984)

1.	Memoria histórica	205
	Reparación de bienes políticos, materiales y culturales	207
	Relaciones Iglesia-Estado	211
	Secuelas de las dictaduras latinoamericanas.	215
	Santiago Carrillo: <i>Memorias</i> (1993)	219
2.	Cataluña en el Estado de las Autonomías (1980; UCD).	221
	Desarrollo autonómico	223
	Comunidades Autónomas vs. Comunidad Europea	227
3.	23-F, 1981.	231
	En defensa de la democracia	233
4.	Cataluña y el Estado de las Autonomías II (1981-1983).	239
	Ley de Armonización de las Comunidades Autónomas	241
	Trasvase del Ebro	245
	Cesión de tributos a la Generalitat de Catalunya	247
	Lengua y bandera	251
	Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico (LOAPA)	259
	Estatuto de Autonomía de Baleares	268
	Delegado del Gobierno y Estado de las Autonomías	271
	Descentralización de la política cultural	274
5.	Referéndum de la OTAN (1981-1983)	277
	Adhesión de España al Tratado del Atlántico Norte I	280
	Adhesión de España al Tratado del Atlántico Norte II	286
	Adhesión de España al Tratado del Atlántico Norte III	291
	Por la paz y el desarme	300
	Convenio de amistad, defensa y cooperación entre España y Estados Unidos	302

6.	Economía	307
	Presupuestos Generales del Estado	309
7.	Cuestiones sociales	315
	Sistema penitenciario	317
	Empleadas de hogar	322
	Hambre en el mundo.	325
	Doble nacionalidad y derechos de los emigrantes.	329
	Toxicomanías y alcoholismo	332
	Drogas	336
	Aborto	345
	Enfermedades mentales y responsabilidad penal	349
	Derecho de asilo y de la condición de refugiado.	353
	Extranjero y apátrida	355
8.	Cultura y democracia	357
	Museos y bibliotecas	359
9.	Cine	363
	Tres reflexiones	365
	Legislación cinematográfica.	371
10.	Comunicación y libertad de prensa.	377
	Libertad de prensa.	379
	Intimidad, libertad de expresión y medios de comunicación	382
	Por una televisión catalana	389
	Tercer Canal de Televisión.	395
	Televisión autonómica.	401
	Exclusividad de RTVE	404
11.	Universidad y educación.	407
	Reforma universitaria	409

III
AL OTRO LADO DEL PUENTE
(1989-2017)

1.	<i>Pont de Varsòvia</i> (1989).....	417
	El <i>nou cinema</i> en Cataluña	419
	<i>Pont de Varsòvia</i> (Pere Portabella, 1989).....	421
	Una historia sonora imaginada	422
	Memorial Octavi Pellissa.....	428
2.	Derivas y mutaciones cinematográficas.....	431
	Derivas del realismo	433
	Mutaciones cinematográficas	444
	Observatorio de Cultura y Comunicación	461
	Día del Cine	465
3.	Romper el silencio	467
	<i>Die Stille vor Bach</i> (Pere Portabella, 2007)	469
	<i>Mudanza</i> (Pere Portabella, 2008)	477
4.	Política y cultura europeas	479
	Europa, hoy más que nunca.....	482
	Europa, la cuestión cultural	485
	La cultura y el futuro democrático de Europa	487
	La dimensión política de la cultura	491
	<i>Gelatina dura</i> . Un espacio de referencia para debatir sobre el sentido de la contemporaneidad instalada en los museos contemporáneos.....	500
	Medalla de Oro al Mérito Cultural	507
5.	Fundación Alternativas: Europa y política exterior	513
	Fundación Alternativas	516
	Democracia en Europa. Integración desde la ciudadanía.....	521
	Cumbres borrascosas	527

6.	Industrias culturales	531
	Políticas culturales alternativas	533
	La cultura es un bien de primera necesidad	539
	Nuevas políticas culturales	543
7.	Comunicación	551
	El futuro de RTVE y EFE	553
	Reconocimiento de Enrique Bustamante	556
8.	Sostenibilidad	559
	Lo público y lo privado en la gestión del agua	561
	¿Es posible la sostenibilidad?	565
	Energía, clima y biodiversidad	571
9.	<i>Suquet</i> , independencia y terrorismo	581
	El <i>suquet</i> y el <i>cremat</i>	583
	Manifest «Onze de setembre»	589
	Bach después de la barbarie	593
	Genealogía de los textos	597
	Notas	613
	Índice onomástico	617

El 17 de marzo de 2009, Pere Portabella fue investido doctor honoris causa de la Universitat Autònoma de Barcelona, a propuesta del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat y en reconocimiento de «su activa participación y su compromiso político en la lucha antifranquista y en la transición a la democracia y por su actividad como productor y director cinematográfico, que le ha llevado a ocupar posiciones claves en el cine español y catalán». Intervino como padrino el doctor Josep Maria Català i Domènech. El 10 de febrero de 2022, Portabella fue igualmente investido doctor honoris causa por la Universitat de Girona.

Discurso de investidura como
doctor *honoris causa* por la Universitat
Autònoma de Barcelona

Bellaterra, 17.3.2009

Para concebir una película siempre necesito colocarme delante de un folio en blanco. Es el camino más corto para llegar, en las mejores condiciones, a la pantalla blanca y vacía. En cierto modo, es como trabajar directamente sobre la pantalla. Tan sólo es necesario dejar caer sobre el papel, negro sobre blanco, una situación, un hecho fortuito, un punto de partida... una mancha. Un núcleo alrededor del cual se teje la historia.

Las ideas de origen deben traducirse en imágenes, deben ser visualizadas. Al verlas, puedes discernir entre aquellas que te convienen y aquellas que no. Sentir el silencio y los sonidos, inseparables de las imágenes a medida que se instalan en el espacio vacío de la pantalla. Lo que se ve con mayor nitidez entre todo lo que estamos viendo. Es como entrar y salir de los lugares a medida que nos vamos adentrando en ellos. Todo lo que pasa se va materializando durante el proceso previo al rodaje: el proceso de las ideas. El espacio que ocupan en el paisaje imaginario que las rodea está íntimamente relacionado. Su propia dialéctica indica aquello que podemos hacer o dejar de hacer y limita las posibilidades de decisión, impide la dispersión y canaliza la imaginación, lo que potencia la capacidad creativa. Si no, sería como trabajar en la nada. A la hora del rodaje, con el texto-agenda estructurado, cada plano resuelve el anterior y prepara el siguiente, y son estos y ningún otro los que se deben rodar. En cada plano se debe reconocer el ritmo y el tono de toda la película y no existe ninguna

posibilidad de rodar planos alternativos o de recurso. La historia pensada ya ha sido visualizada antes de empezar el rodaje. El espacio de lo imaginable es respecto a la iluminación aquello que la óptica es respecto a la mirada. Y así, la estructura narrativa encuentra su lógica al cuestionar el lenguaje para adecuarlo a nuestras propias exigencias.

Sin este proceso, previo al rodaje, es inútil esperar extraerlas de un escenario natural o de un plató. Espacios o escenarios siempre expectantes y pendientes de la capacidad de abstracción de la mirada del intruso. Al llegar a la sala de montaje, la continuidad, el ritmo y el tono ya están allí; sólo hay que ser cuidadoso al optimizar los materiales de rodaje, para ajustar los planos en el lugar y el tiempo que ya tienen asignado. Es así de sencillo.

He acabado escribiendo el cómo y el porqué de un folio-pantalla como método estimulante y sugerente de trabajo para pensar un nuevo proyecto que pide ciertas aclaraciones por mi parte:

- Nunca he pasado por una escuela de cine.
- No soy cinéfilo ni asistente asiduo a filmotecas.
- Tampoco tuve ningún contacto ni relación con el mundo del cine hasta que decidí producir mi primera película.
- No he colaborado con guionistas, salidos o no de ninguna escuela. Tengo una tendencia compulsiva y promiscua al escoger colaboradores de prácticas diferentes a la propia.
- He dedicado una especial atención al oficio y a la excelencia en el uso de las herramientas instrumentales y a la ética en el control de las técnicas, con las cuales la estética se materializa.
- Los modelos nunca se deben tener delante, hay que darles la espalda. Como máximo, debes sentir su aliento, aunque nunca debes dirigirte a ellos, porque si no te devoran. Necesitas encontrarte ante un espacio vacío y en silencio. Y a partir de ahí, su aliento te empuja... Tal como afirma Rubén Hernández, «la historia del arte ha dejado de ser una carrera en la que cada medio artístico, incluido el cine, avanza de forma lineal hacia su conocimiento propio y absoluto, hacia la conquista de su esencia específica. Muy al contrario, se enfrentan

a la idea de impureza y el ansia de la diferenciación choca con la creación de la diferencia».¹

- Ser capaz de ver de otro modo es aprender a mirar lo que no está previsto y comprender de otro modo lo que vemos y escuchamos. Librarse de las instantáneas que ocupan el lugar de las experiencias y las mantienen secuestradas. Una mirada transversal azuzada por la curiosidad es el mejor contrapeso para la tendencia de una sociedad obsesionada por educar a sus miembros en habilidades útiles y rentables y prepararlos para una clase de virtuosismo y excelencia unidireccional.

Pilar Parcerisas, doctora en Historia del Arte, se refiere a mi presencia en el escenario preconceptual en plena etapa politizada como la figura catalizadora que provocó una colisión entre disciplinas: «La conjunción Brossa-Portabella-Santos nos lleva a constatar, una vez más, que el avance del lenguaje del arte y en las poéticas le debe mucho a la colisión entre disciplinas, al azar de los encuentros humanos y a la voluntad de ejercer una nueva mirada sobre la realidad».²

Afortunadamente y por azar, Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joan Ponç, Modest Cuixart y yo mismo vivíamos todos en la misma calle. En la calle Balmes, entre la plaza Molina y la Travessera de Gràcia, lo que nos benefició a todos: nos proporcionó un estímulo para vivir en tensión y sin sufrir con nuestras contradicciones, inquietudes y dudas, que azuzaron mi curiosidad e interés para sumergirme en un mundo que se ofrecía tan complejo como apasionante. Perder el temor a lo desconocido y descubrir la aventura como una forma de vivir inseparable del riesgo, el precio de la libertad. Joan Brossa lo formulaba valiéndose de un dicho oriental: «Si quieres llegar a un lugar desconocido, debes empezar a andar por caminos desconocidos». Muy pronto y durante la dictadura, estos caminos pasaban por la clandestinidad y el cine desde la marginalidad. Un cruce entre vanguardia artística, práctica fílmica y activismo política.

A partir de ahí, y desde la publicación del manifiesto de *Dau al Set* (Brossa-Tàpies), al grupo El Paso de Antonio Saura y Manolo Millares sólo había un paso. Eduardo Chillida iba a su aire y Jorge

Oteiza era el creador del Equipo 57, el más radical: por la no representación y contra el individualismo artístico. El impacto de la publicación de las novelas *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, o *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos. O de poetas catalanes como Joan Brossa, Joan Vinyoli o Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater. Los visionados una y otra vez de las películas en ocho milímetros que Antoni Tàpies proyectaba en su casa cuando volvía de París: Murnau, Lang, Eisenstein, Dreyer..., y las especialmente seleccionadas para el gusto y satisfacción de Brossa: *El ladrón de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) o *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) y las cómicas de Mack Sennett junto con películas de transformistas por los que manifestaba un entusiasmo espontáneo y un punto infantil. Y, por supuesto, la presencia de músicos como Robert Gerhard, Josep Cercós, Carles Santos, Josep Maria Mestres Quadreny, etc. Encontrarme en medio de este cruce de disciplinas fue una experiencia determinante a la hora de ubicarme en el espacio político y cultural, cuando en el año 1959 me decido a entrar en el mundo del cine como productor y de ahí a la dirección en 1966.

¿Cuál era el trasfondo que hacía posible esta sintonía entre todos, que alimentaba la decidida voluntad de dirigir una nueva mirada crítica sobre la realidad? La necesidad imperiosa de intervenir en un entorno hostil, mediocre, gris y represivo en manos de los poderes reaccionarios de la dictadura. El situacionismo como método de análisis de los tiempos de la historia señala que las condiciones políticas, sociales y culturales de un régimen autoritario comportan siempre un grado superior de politización y radicalización de las propuestas y respuestas de la producción artística en el ámbito cultural, diferente a los países en condiciones de libertades democráticas. Por otro lado, y de forma muy especial, nuestra conexión y sintonía con las vanguardias que nos precedían, de la mano de Joan Brossa.

Llegados a este punto nos encontramos ante la necesidad inmediata de redefinir los roles de los sujetos y agentes del mundo de la producción artística.

Un capítulo del libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* de Lucy Lippard,³ reflexiona sobre el objeto de arte bajo la larga sombra de Marcel Duchamp y la

presencia física abrumadora de sus *ready-mades*, la marca más mediática del movimiento dadaísta. Lippard constata la pérdida de interés por la realización física de la obra de arte y el cada vez más evidente interés por la idea; la indiferencia por el objeto artístico modificaba el sentido de la contemplación de la obra de arte, su percepción visual. Su enunciado más radical fue la necesidad de la «desmaterialización del objeto de arte». El conceptualismo se instala frente al informalismo en nuestro país con el grupo de trabajo, bajo los efectos evidentes de la dictadura con un elevado grado de politización.

En su ensayo *El autor como productor* (1934),⁴ Walter Benjamin introduce un nuevo concepto de *creador* y Roland Barthes, en su texto *La muerte del autor* (1964),⁵ propone la sustitución del término *espectador* por los de *lector*, *audiencia*, *público* o *consumidor*, dándoles un protagonismo e importancia esenciales ya que, tal y como había anunciado Duchamp en 1957, la mirada del otro es la que concluye la obra inacabada del artista. Se le atribuye al espectador el mismo rol que al autor. En nuestro ámbito, el informalismo, aunque más tarde, se abre a la interdisciplinariedad aceptando todos los medios de expresión, categorías artísticas y los materiales más diversos, creando un gran desconcierto entre el mundo de las galerías y los museos de arte contemporáneo. En definitiva, en el mercado del arte seriamente cuestionado. El hecho de que «la visualidad ya no fuera indispensable para que una obra de arte fuera arte puso en crisis el discurso de la crítica hasta entonces hegemónica y dio paso a la ruptura entre modernismo y posmodernismo».⁶

Benjamin pone el énfasis de una perspectiva más amplia en el marco general de la producción artística, las relaciones entre la obra de arte y su orientación política e ideológica, señalando que el estudio de una obra no se puede hacer de forma aislada, sin conexión con el contexto social en el que se integra: a diferencia de la tozuda e interesada separación entre la forma y el contenido de las normas canónicas, Benjamin mantiene que no tiene sentido que el contenido político de una obra de arte se encuentre únicamente en el nivel de los argumentos o contenidos del «tema» de la obra, porque, concretamente, la relación entre cine y política está presente en

cualquier película con independencia del «argumento». Pero no únicamente en el tema, sino también en su forma: el lenguaje y las técnicas cinematográficas con las que este se materializa. La diferencia entre cine político de género o cine politizado moderno. Sin esta mirada crítica al medio y los cuestionamientos de los lenguajes, se pueden realizar films reaccionarios con argumentos progresistas: sin la adecuación de un lenguaje que deconstruye la norma canónica con una nueva lógica narrativa, por muy buenas intenciones que se tengan, se produce una escisión entre el sentido del contenido y el sentido de la forma. Guy Debord habla de la lengua extranjera ocupando el lugar de la lengua dominante. Y siempre hablamos de lenguajes en plural: junto al lenguaje conceptual, se encuentra el lenguaje emocional, mientras el de la lógica o científico convive con el de la imaginación poética.

Para poder preguntarnos cómo es que en la mayoría de las películas los espectadores ven en ellas casi exactamente la misma historia, hay que introducir un nuevo término, un matiz en relación con el de la historia: el argumento. Aquello que entendemos por argumento, la técnica compositiva que une adecuadamente las situaciones y los acontecimientos, coincide con los conceptos delimitados por Aristóteles en su tratado de la poética: la *fábula-argumento*, «la herramienta perfecta» para la composición de los hechos: el qué, el cómo y el cuándo para construir una historia determinada y en un momento específico; una información suficiente y el grado de credibilidad o pertenencia que podemos atribuir a esta información. Si la historia la crean los perceptores (espectadores-lectores) de narraciones, la historia como tal no está presente de forma efectiva ni en el guion ni en la pantalla. La narrativa y, consecuentemente, también lo que se entiende por cine narrativo, es decir, narrar o referirse a algún suceso o hecho real. La historia es siempre una representación desde la ficción, una construcción imaginaria que surge de la lógica según la cual las acciones, en un espacio y tiempo determinados, quedan ligadas al principio de causa-efecto y clausura del relato. La historia que se desprende de ello es el resultado interpretativo del espectador guiado por una serie de pautas deductivas: sencillamente descifrando las claves para que la historia vaya surgiendo como por arte de magia.

La síntesis aristotélica ofrece una lógica y un orden racional para construir la historia. Historias cerradas y predeterminadas que cultiva un espectador reducido a la condición de *voyeur*, más o menos interesado por lo que les ocurre a terceros. Fuera de esta fórmula parece que ya no existiría ninguna opción para la narrativa cinematográfica.

Una de las tendencias más generalizadas del cine desde poco después de su aparición sigue enrocada en su servidumbre y dependencia respecto al teatro y a la literatura: la novela, los cuentos o textos teatrales para convertirlos en argumentos, con todas las dificultades y servidumbres que conlleva su origen literario. Ello responde, de hecho, a una fuerte demanda del mercado y a los intereses de las editoriales y las productoras. Una adaptación pide un doble recorrido, el paso de la literatura al cine, deshacer para rehacer, desde la fortaleza de nuestra tradición literaria a la debilidad de nuestro cine, para quedar atrapado, la mayoría de las veces, en las fórmulas más académicas y conservadoras de la literatura. De este proceso tortuoso y complicado surgen unos argumentos que, por lo general, son una mera simplificación de una historia compleja. Incluso se pretende escribir argumentos originales con pretensiones literarias, para finalmente transcribirlos al lenguaje cinematográfico. El resultado no creo que jamás haya perjudicado a la literatura, aunque sí, y mucho, al cine.

De ahí deriva la necesidad que para mantener la audiencia haya un argumento en primer término, el cual sirva de hilo conductor y garantice al espectador llegar hasta el final sin perderse por el camino. Aunque el uso de un argumento se legitima por su enorme capacidad de convocatoria, no nos debe hacer perder de vista el resto de posibilidades expresivas que concurren en el cine para participar como protagonistas entrando en la narración desde nuestra libertad interpretativa como espectadores adultos. En todo caso, es cierta la sensación de seguridad que brinda el hecho de que reconocer un escenario e identificar una situación basta para entender la historia, que desaparece en una propuesta narrativa que niega esta necesidad.

Para mí, los guiones no pueden ser considerados ni escritos como relatos literarios. Simplemente, deben informar del film que

se pretende realizar. Un inventario de secuencias ordenadas, un itinerario de lugares, una agenda de continuidad, una lista de diálogos, si los hay..., y poca cosa más: un documento. Eisenstein concluye que la historia se encuentra entre las imágenes, entre las representaciones visuales y las representaciones sonoras, entre plano y plano. La historia está entre la película y el espectador. Y plantea con lucidez la búsqueda de la unidad del sentido del relato que invoca el carácter polifónico de las imágenes (ruidos, diálogos, música, luz, duración, encuadre, etc.), detectada por la intuición y la sensibilidad del espectador, librándole de la imposición y del componente racional de los argumentos, sin dejar de ser una forma de inteligibilidad, cuestión fundamental esta: una nueva narrativa más abierta, poniendo énfasis en la indeterminación del texto, abierto a las sugerencias, dejando en manos del lector-espectador la suma de la percepción y la experiencia propias. [...]

En su obra *Las semanas del jardín*,⁷ Rafael Sánchez Ferlosio, escritor y ensayista, se refiere a la poesía lírica como la que no tiene en rigor «receptores», pues no comunica contenido semántico alguno, sino únicamente usuarios, y su uso consiste precisamente en subrogarse en «el yo» del poema, no en el del poeta, sino en una suerte de casillas desde donde poder expresar sus sentimientos y emociones. El espectador-lector vive su propia experiencia durante la lectura o visionado de un film, y los acaba y concluye desde su mirada. [...]

En definitiva, se trata de replantear o dinamitar la fórmula aristotélica narrativa por antonomasia, válida, pero no la única. Pero no la narrativa misma como criterio creativo. No debemos olvidar que todos los espectadores acrílicos o usuarios-lectores, ante la proyección de una película, saben que lo que están viendo no sucede y siempre se mueven en el campo semántico cinematográfico, con una presencia significativa en su imaginario de los mitos cinematográficos.

Luis Buñuel merece una mención especial. Cualquiera que intente acercarse con una visión crítica y rigurosa a la historia del arte contemporáneo del siglo xx no puede olvidar o dejar de lado a Luis Buñuel. Bastaría recordar tres de sus títulos, *Un chien andalou* (1929), *L'Âge d'or* (1930) y *Las Hurdes* (1933). Tan sólo con estas tres películas, Luis Buñuel entró con pleno derecho en la historia

como cineasta y como miembro destacado de uno de los movimientos más emblemáticos durante las primeras décadas del siglo xx, el surrealismo y el dadá. Aunque Buñuel no hubiese hecho nada más, ni rodado ninguna otra película, formaría parte del núcleo duro de las vanguardias artísticas durante el período de entreguerras. Un período esencial para nosotros.

Luis Buñuel se lanza a la búsqueda de una narrativa libre sobre la base de las resonancias poéticas y metafóricas del lenguaje. Navega más en los presupuestos ocultos que en las intenciones declaradas: asociaciones libres, evocadoras y sugerentes. Todo ello, fuera de lo mínimamente aceptable por las normas ya establecidas para la producción habitual, anclada en las formas tradicionales de contar historias, deslumbrado por las enormes posibilidades de convocatoria del cine para convertirse en el espectáculo más popular del siglo xx, bajo el efecto de realidad y su capacidad para dejar atónitos y perplejos a los espectadores ante aquella nueva maravilla de espectáculo en movimiento, gracias a una fórmula tan contrastada como eficaz.

Luis Buñuel y Salvador Dalí rompen esta continuidad institucional y construyen un relato sin ningún tipo de relación entre las secuencias, obsesionados con el hecho de que de ningún modo hubiera la menor posibilidad de vinculación narrativa entre ellas.

L'Âge d'or fue considerada una película auténticamente surrealista por André Breton. Sin embargo, al cabo de pocos días, el cine donde había sido estrenada fue asaltado por grupos reaccionarios con amenazas y grandes alborotos. La película fue prohibida. En línea con Marcel Duchamp: *anti-art*. O con lo que propondría después Roland Barthes: la obra de arte como un objeto/artefacto. La radicalidad extrema fue más allá de los límites de lo que podía tolerar el sistema que, en muchas ocasiones de la historia de los protagonistas significa su inmolación.

Llega el exilio y Luis Buñuel salta del escenario de la subversión y la descodificación de los códigos dominantes al plató de los estudios de cine de México, como un trabajador más en nómina. Luis Buñuel se dispone a abrirse camino, a partir de esta inversión copernicana de sus planteamientos transgresores del sistema, a las posibilidades reales e inapelables que le ofrece el sistema de producción

estándar. Y lo hace con éxito. Aquí podríamos repetir, pero al revés: si Luis Buñuel no hubiera hecho ninguna película antes de llegar a México, por lo que hizo después, también se encontraría en un lugar de honor de la historia del cine, esta vez, sin embargo, como uno de los clásicos.

En 1960 durante el Festival de Cannes, al que concurrimos con *Los golfos*, la primera película dirigida por Carlos Saura, prácticamente nos dimos de bruces con Luis Buñuel en el ascensor del hotel en el que nos hospedábamos. Fue un encuentro inolvidable. Luis Buñuel asistió a la proyección de *Los golfos* y nos dio un abrazo que fue como una bendición. En la sala, la ovación fue tremenda. Propuse a Buñuel que viniera a Madrid, y así lo hizo durante ese verano. Su regreso se inscribe en unos años difíciles, de silencios vergonzosos, ausencias clamorosas, con la memoria rota o profundamente maltrecha. Pero la historia no acaba aquí.

El encuentro con Luis Buñuel, como con tantos otros exiliados, tuvo una importancia enorme, más allá de la gente del cine: para hacerse una idea de cómo estaban las cosas durante la dictadura, sólo hay que recordar a José Bergamín, escritor, poeta, ensayista y dramaturgo, otro nombre emblemático, con quien Buñuel coincidió en Madrid, se tuvo que volver a exiliar. Fue objeto de una persecución implacable por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, hasta obligarle a abandonar el país. Uno de los motivos que desató su ira fue un documento en el que se denunciaban las torturas de las que eran objeto muchos detenidos durante las huelgas y manifestaciones en Asturias (1962). Bergamín era el primer firmante del documento. Una de las humillaciones a las que eran sometidos los detenidos consistía en cortarles el pelo al cero, rapar la cabeza a un grupo de mujeres manifestantes. Ante la denuncia de este hecho, el ministro contestó con un despectivo: «No tiene tanta importancia, total el pelo volverá a crecer y podrán volver a peinarse a su aire». Mientras tanto, el Gobierno tuvo tiempo de firmar «el enterado» de la condena y ejecutar a Julián Grimau, comunista, y a los anarquistas Granados y Delgado en 1963.

En este contexto, propuse a Luis Buñuel hacer una película para rodarla en Madrid, y en el mes de octubre me escribió para hablarme de *Viridiana*. Todos los que trabajamos en cine sabemos que las

películas no tan sólo se hacen, que ya es mucho, sino que también se tienen que levantar y, para hacerlo, a veces hay que sumar esfuerzos. Quiero hacer mención expresa de Domingo Dominguín, torero, comunista y productor de cine. Sé que hoy es un perfecto desconocido para la mayoría, pero Buñuel sentía un afecto especial por él. Aquellos años difíciles se hicieron más fáciles, ligeros y soportables en compañía de Domingo. Su fina intuición y sentido del humor sólo competían con los de Luis Buñuel. Domingo tiene un lugar en esta historia y quiero que estas líneas sirvan para que quede constancia. Supongo que a estas alturas ya se pueden imaginar que proponer una película con Luis Buñuel en aquel ambiente enrarecido por una represión sistematizada, una censura implacable y una Administración desconfiada no sólo no era fácil, sino que empezó como la historia de un intento prácticamente imposible. Lo cierto es que siguió adelante y acabó donde todo empezó, en Cannes, con un éxito estruendoso en el sentido literal de la palabra, al ser otorgada la Palma de Oro a *Viridiana*. «La obra artística», la película, convertida en «el objeto-artefacto» que hizo saltar las alarmas de la dictadura y el Vaticano, gracias a la espectacular repercusión mediática del premio.

Cuando supimos que el premio era para *Viridiana*, fuimos a rescatar al director general de cine José Muñoz Fontán, quien, tras ver la película por primera vez la noche de su proyección y la acogida entusiasta de los espectadores, salió corriendo del Palais du Cinéma y se refugió en su habitación del hotel. A la mañana del día siguiente, le fuimos a proponer que, dado que Buñuel estaba en París, a él le correspondía el honor de recoger la Palma de Oro, como máximo representante del cine español. Se lo propusimos así, tal cual, y él aceptó sin que fuera necesario insistir. Tal y como se comprobó pocas horas antes de recoger el premio, fue un auténtico regalo envenenado. Si el Régimen aceptaba el premio, nosotros quedábamos a cubierto; si no era así, lo que vino después. Y lo que vino después no se hizo esperar.

El Vaticano, a través de una editorial de *L'Osservatore Romano*, nos puso de vuelta y media. Todavía hoy no sé si nos amenazaron o directamente nos daban por excomulgados. El Vaticano estaba furioso. Cuando nuestro hombre se presentó ante el ministro de

Información y Turismo en Madrid, con la Palma de Oro en las manos y el aliento del Vaticano en la nuca, se derrumbó. El director general fue fulminado y protagonizó una caída libre espectacular desde la sexta planta hasta el subterráneo del ministerio, de donde nunca más salió. Al cabo de poco tiempo, el general Franco cesó al ministro Arias-Salgado, que fue sustituido por Manuel Fraga Iribarne. Para los que afortunadamente no han conocido la dictadura, una destitución por efectos actualmente denominados colaterales, y mucho menos por una película, era inimaginable.

Al escribir estas líneas no puedo evitar cierta sensación de tenue complicidad con el director general defenestrado. La verdad es que, aun sin proponérselo, contribuyó a mejorar el final de *Viridiana*. Era norma que productores y directores, después de que los guiones pasaran por el tamiz de la censura, fuésemos llamados a comparecer ante el director general. El motivo era muy simple. Ustedes pueden rodar la película, pero cuando esté terminada, la pesadilla vuelve a empezar. La Comisión de Censura podía mutilar o prohibir su exhibición si uno no atendía a razones. Cuando comparecimos con Luis Buñuel, parecía que todo se desarrollaba según lo previsto, hasta que, inesperadamente, el director general dijo: «Don Luis, hay un problema». Y, en medio de un silencio expectante, continuó: «Usted no me negará que, cuando en la escena final de la película, la joven novicia en camión se dirige a la habitación de su apuesto primo, llama a la puerta y este la invita entrar y cierra la puerta tras ella y sale la palabra “fin”, cualquiera puede pensar muy mal de lo que pueda ocurrir detrás de la puerta». Buñuel permaneció en silencio. Era evidente que quien ya pensaba lo peor era el director general. Pero, al cabo de unos segundos, el mismo director general encontró la solución para desbloquear la situación y dijo: «Claro que, si al entrar la joven novicia en la habitación hubiera otra persona, al ser tres ya no habría problema». Hay que reconocer que fue una idea brillante. Buñuel no salía de su asombro. El pudoroso don Luis recibía la sugerencia de un digno representante de la concepción más reaccionaria del Régimen para sustituir una relación de pareja por un espléndido *ménage à trois*. Y así se rodó: la novicia (Silvia Pinal), el primo (Paco Rabal) y la criada (Margarita Lozano).

El ministerio hizo desaparecer la película. Cualquier rastro del cartón de rodaje, informe de censura, etc., toda la documentación quedó anulada. *Viridiana* había desaparecido. La paradoja es que nosotros, según ellos, no habíamos hecho la película, porque no existía. No la prohibieron, la borraron. En el anuario que la Dirección General del Cine editaba cada año con la recopilación de todas las películas rodadas, *Viridiana* no aparecía. Cuando antes he dicho que todo se derrumbó no lo he hecho en sentido figurado, tal y como pueden comprobar. Fue espectacular. Una cosa muy seria y, por qué no decirlo, también divertida. Al cabo de ocho años, la Comisión de Censura de Películas del Ministerio de Información, reunida el 30 de enero de 1969, prohíbe la exhibición de la película *Viridiana* de nacionalidad entonces mexicana, la cual se califica, textualmente, de «blasfema, antirreligiosa. Crueldad y desdén con los pobres. También morbosidad y brutalidad. Película venenosa, corrosiva en su habilidad cinematográfica de combinación de imágenes, referencias y fondo musical». Lo vivimos, también, como una victoria de toda la oposición al Régimen. Buñuel ya había proclamado en los años veinte: «Soy ateo gracias a Dios».

Poco tiempo después del escándalo de *Viridiana*, paseando por La Concha de San Sebastián con Javier Pradera, editor, y Luis Martín-Santos, psiquiatra, escritor y dirigente del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), detenido y encarcelado muchas veces, me di cuenta de que, de los tres, el único que aún no había sido detenido e interrogado era yo, de modo que pregunté a Martín-Santos como profesional cuál era la mejor actitud para encarar un interrogatorio. «En la primera ocasión debes negar la evidencia, por muy evidente que sea: tú no eres aquel que dicen que eres ni conoces a nadie de los que dicen que son tus amigos o cómplices. Ellos entenderán el mensaje y descubrirás tu capacidad de resistencia según el trato y el paso de las horas durante el interrogatorio. Únicamente cuando te encuentres en esta situación lo sabrás». En el curso de la conversación, Luis Martín-Santos advertía que «nuestra sensibilidad política es muy vulnerable en ocasiones como estas. Es humillante que te pillen en el intento de huir por la ventana de tu casa. Las palabras y el silencio son las únicas herramientas para tu defensa».

Diez años más tarde, Manolo Sacristán –profesor de Filosofía en la Facultad de Económicas que fue expulsado de la universidad en 1965 por su postura antifranquista y que se reincorporó a la Universitat de Barcelona después de la muerte de Franco, entonces como catedrático de Metodología de las Ciencias Sociales– y yo volvíamos de una manifestación paseando por la Diagonal entretenidos en una de las habituales y largas polémicas, cuando, de repente, nos cruzamos con un grupo numeroso de personas, restos de la manifestación que huían de una carga policial. Manolo me dijo: «Tú y yo, por dignidad, no correremos delante de esta gentuza», refiriéndose a la policía mientras corrían en dirección contraria a la nuestra. La conversación, que se había interrumpido, giraba, más o menos, en torno a los temas que nos ocupaban entre los conceptualistas y marxistas sobre el valor de cambio o de uso de la producción cultural, sobre la atracción lúdica por la transgresión estética y la devaluación del objeto de arte o el divorcio entre la intuición y el rigorismo materialista y antiidealista. Manolo, impertérrito, volvió al diálogo para decirme: «La gente que tenemos una visión materialista hemos cometido un grave error, que es eliminar el derecho a la contemplación. Escuchar a Mozart por placer o mirar un paisaje por placer. La contemplación también nos hace libres...». Mientras nos cruzábamos con la policía, tras un silencio delicioso y dadas las circunstancias del momento, retomamos la conversación más interesados por las tácticas más apropiadas en la lucha contra la dictadura.

II

Al inicio de los ochenta se produjo un giro importante, especialmente en la Unión Europea y en Estados Unidos. Todas las ideas residuales de las vanguardias, o amparadas bajo esta denominación, fueron expulsadas al tiempo que se instalaba la necesidad de un pensamiento único, lo políticamente correcto y artísticamente adecuado, y se barró el paso a cualquier elemento que oliera a «deconstrucción». En palabras de Rubén Hernández, «en este sentido, y en un contexto más general, asistimos a un proceso rápido y amplio de

desmantelamiento de las estructuras del pensamiento crítico practicado de forma notable en las décadas anteriores. Se empezó a consolidar un *statu quo* designado por las leyes de la moda y del mercado que parece confirmar la prominencia de “la dictadura del mercado del espectáculo”, de Guy Debord». ⁸

Precisamente, Manolo Vázquez Montalbán leyó en esta misma universidad su discurso de investidura como doctor *honoris causa*, *Sobre la incomunicación de la sociedad comunicacional*, en el año 1997, donde hablaba de su derecho «como ciudadano, incluso como ciudadano doctor honorífico, a plantearme el papel que asumen los medios de comunicación tratando de dirigir mi consciencia hacia el llamado interés general, que suele ser el disfraz del interés del *establishment* global y local». [...]

La aparición y el uso de la informática permiten desarrollar muchos proyectos con intereses y objetivos tan dispersos como contradictorios. Estamos delante de un proceso que está configurando una nueva identidad individual y colectiva. La televisión nos muestra imágenes de las cosas reales existentes; por el contrario, el ordenador cibernético nos muestra imágenes imaginarias (Giovanni Sartori). Dicha realidad virtual es una irrealidad que se ha creado y que es realidad sólo en la pantalla. Lo virtual y las simulaciones amplían de forma desmedida las posibilidades de lo real, pero no es real.

Los cambios estructurales que en aquellos años ya exigía la mundialización de la economía, favorecida por la aparición de la informática, producen efectos devastadores. Al lado de los analistas habituales se empieza a contratar a informáticos, con preferencia por su prestigio técnico y especialmente sofisticado para operar según los nuevos criterios de los poderes políticos y financieros para mantener un crecimiento anual dinámico y sostenido: un nuevo espacio para las operaciones financieras fuera de la economía productiva, pero a partir de ella, desregulada, con la complicidad de los órganos de control de los Estados sobre la economía mundial. No de todos, pero sí de los suficientes.

Las llamadas finanzas virtuales son una irrealidad que sólo es real en las pantallas de los ordenadores: finanzas imaginarias. Los efectos de estas simulaciones han ampliado de forma desmedida las

posibilidades de la economía productiva real hasta límites insostenibles. Al romperse la burbuja, no ha llovido nada y hoy todavía nadie sabe si hemos o no tocado fondo. Dejo los estragos y dramas colectivos o individuales, resultado de los excesos, abusos y la falta de una ética global, porque ya están en mente de todos. [...]

* * *

En pleno contexto poscinematográfico, el crítico cinematográfico norteamericano Jonathan Rosenbaum ha dirigido y coordinado el proyecto *Mutaciones del cine contemporáneo*.⁹ Rosenbaum deseaba conformar una especie de red que permitiera el intercambio de ideas y la discusión fluida sobre las renovaciones del cine contemporáneo entre críticos cinematográficos y cineastas de todo el mundo. El resultado es un conjunto de textos e intercambios epistolares sobre los caminos actuales del cine en una era definitivamente global.

A inicios del siglo XXI, el corporativismo, la maximización de los beneficios y las conocidas fórmulas narrativas parecen gobernar el mercado cinematográfico mundial, junto con el anuncio de su decadencia y el fin del cine.

La realidad parece demostrar que el cine contemporáneo es más rico y diverso que nunca. Con el inicio del nuevo siglo se ha hecho patente la existencia de nuevos recursos narrativos, nuevas fronteras para los géneros tradicionales, nuevas técnicas para la creación de la imagen fílmica, nuevos espacios geográficos de producción, y nuevos contextos y formas de visionado.

Los trabajos de críticos y cineastas reivindican estas mutaciones del cine contemporáneo como la prueba evidente de la buena salud del cine, al mismo tiempo que avalan la creación de nuevas comunidades críticas capaces de reflexionar, más allá de toda frontera geográfica o generacional, sobre el presente y el futuro del cine.

A través de esta recopilación de textos e intercambios teóricos, nos ofrecen una herramienta para poder acercarnos al horizonte cambiante y absolutamente diversificado de la producción cinematográfica actual en todo el planeta: los nuevos contextos de visionado a través de la oferta de DVD y el *home cinema*, al papel de

Internet en el futuro del cine y a la proliferación en todo el mundo de departamentos universitarios dedicados a los estudios fílmicos y a la creación de nuevas estrategias teóricas y académicas, los museos de arte contemporáneo, centros culturales y otros circuitos alternativos a las salas de cine.

Una muestra destacable es la de Nicole Brenez, una de las autoras de esa obra colectiva, cuando dice que «escribir la historia del cine contemporáneo resulta cada vez más difícil y urgente porque, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías y su extraordinaria difusión, gracias a la actual diversidad de modelos estratégicos, gracias a la demanda incesante de imágenes en nuestra sociedad, la producción ha explotado». En Cataluña existe la tradición de producir películas en busca de nuevos espacios liberados de los convencionalismos institucionales que avalan esta afirmación de Nicole Brenez.

Y, para finalizar, utilizaré un recurso cinematográfico muy recurrente, el *flashback*. Después de *Viridiana*, al quedarme sin trabajo, el productor Enzo Rizzoli me contrató como guionista/dialoguista para *Il momento della verità*, que dirigiría Francesco Rosi. Francesco, sabiendo que yo conocía a Orson Welles, me pidió que organizara un encuentro con él. Welles nos invitó a cenar a un asador madrileño. Durante la cena, Rosi manifestó su admiración por el «maestro» y, durante la conversación, Welles, con una media sonrisa y muy atento al chuletón de Ávila que tenía delante, le contestaba con humor, pero también de forma muy cordial y profesional. De repente, Francesco, extasiado y en pleno delirio ante la habitual desmesura e ironía que desplegaba Welles, quiso saber cuál era, según el «maestro», la cualidad más valiosa para llegar a ser un director como él. Orson Welles le miró y le dijo: «¡La forma física!, caro Francesco», estallando en una carcajada digna del personaje de Falstaff en *Campanadas a medianoche*.