

Pere Portabella

Impugnar les normes

Intervencions sobre art,
cinema i política

Edició d'Esteve Riambau



Galàxia Gutenberg

PERE PORTABELLA

Impugnar les normes

Intervencions sobre art,
cinema i política

Edició, pròleg i notes
d'Esteve Riambau

Galàxia Gutenberg

Galàxia Gutenberg,
Premi Todostuslibros al Millor Projecte Editorial, 2023,
atorgat per CEGAL (Confederación Española de Gremios
y Asociaciones de Libreros).

Títol de l'edició original: *Impugnar las normas. Intervenciones sobre arte, cine y política*
Traducció dels textos originals en castellà: Gemma Garrigosa Alegre

Publicat per
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2n 1a
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edició: maig de 2024

© Pere Portabella, 2024
© de l'edició i el pròleg: Esteve Riambau, 2024
© de la traducció: Gemma Garrigosa, 2024
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2024

Preimpresió: Maria Garcia
Impressió i enquadernació: Sagrafic
Dipòsit legal: B 65-2024
ISBN: 978-84-19738-84-4

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només es pot realitzar amb l'autorització dels seus titulars, a banda de les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

Índex

Pròleg. Omplir pàgines en blanc per combatre la barbàrie	13
---	----

Introducció DAVANT D'UN FOLI EN BLANC

Discurs d'investidura com a doctor <i>honoris causa</i> per la Universitat Autònoma de Barcelona	21
---	----

I LLAMPECS A LES TENEBRES (1959-1977)

I. Cinema i art	41
<i>El cochecito</i> (Marco Ferreri, 1961)	44
L'escàndol <i>Viridiana</i> (Luis Buñuel, 1961)	51
Carta de Pere Portabella a Francesco Rosi	58
Homenatge a Antoni Tàpies	64
Art conceptual i Antoni Tàpies	67
Poeta irregular	72
El nou cinema a Catalunya	75
<i>No compteu amb els dits</i> (Pere Portabella, 1967)	77

<i>Nocturn</i> 29 (Pere Portabella, 1968)	80
Postal d'estiu a Vicenç Altaió	81
Joan Brossa, poeta, guionista	83
Brossa, en el record	86
<i>Flashback</i>	90
Carles Santos: música i política	101
Introducció a Joan Miró	112
Portabella i Miró	116
Antonio Maenza. La violència retòrica de les seves idees fins al crit aïrat de l'activista-militant (2016)	124
2. Marges i assemblees	129
La Gauche Divine. Tal com érem	132
<i>Laudatio</i> a Oriol Bohigas	137
L'Assemblea de Catalunya. Set anys i un dia	144
Assemblea Permanent d'Intellectuals Catalans	150
Presentació de <i>Vampir-Cuadecuc</i> (Pere Portabella, 1972) al MoMA de Nova York	156
<i>Umbracle</i> (Pere Portabella, 1972)	161
Carta a Christopher Lee	163
Carta a Christopher Lee	165
Sessió contínua o la rutina de l'acomodador (El cinema marginal a Espanya).	168
<i>El sopar</i> (Pere Portabella, 1974-2018)	177
Contra la censura d' <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): Intencions	185
3. President Tarradellas	187
Tarradellas	189
El retorn del president Tarradellas	193

II
SA SENYORIA
(1977-1984)

1.	Memòria històrica	203
	Reparació de béns polítics, materials i culturals	205
	Relacions Església-Estat	208
	Seqüeles de les dictadures llatinoamericanes	212
	Santiago Carrillo	217
2.	Catalunya i l'Estat de les autonomies I (1980; UCD)	219
	Desenvolupament autonòmic	221
	Comunitats autònomes vs. Comunitat Europea	225
3.	23-F, 1981	229
	En defensa de la democràcia	231
4.	Catalunya i l'Estat de les autonomies II (1981-1983; UCD-PSOE)	237
	Llei d'harmonització de les comunitats autònomes	239
	Transvasament de l'Ebre	243
	Cessió de tributs a la Generalitat de Catalunya	245
	Llengua i bandera	249
	Llei orgànica d'harmonització del procés autonòmic (LOAPA)	257
	Estatut d'Autonomia de les Balears	265
	Delegat del Govern i Estat de les autonomies	268
	Descentralització de la política cultural	271
5.	Referèndum de l'OTAN (1981-1983)	275
	Adhesió d'Espanya al Tractat de l'Atlàntic Nord I	278
	Adhesió d'Espanya al Tractat de l'Atlàntic Nord II	284
	Adhesió d'Espanya al Tractat de l'Atlàntic Nord III	288
	Per la pau i el desarmament	296
	Conveni d'Amistat, Defensa i Cooperació entre Espanya i els Estats Units	298

6.	Economia	303
	Pressupostos Generals de l'Estat	305
7.	Qüestions socials	309
	Sistema penitenciari	311
	Treballadores de la llar	316
	Fam al món	319
	Doble nacionalitat i drets dels emigrants	322
	Toxicomanies i alcoholisme	324
	Drogues	327
	Avortament	335
	Malalties mentals i responsabilitat penal	339
	Dret d'asil i de la condició de refugiat	343
	Estranger i apàtrida	344
8.	Cultura i democràcia	347
	Museus i biblioteques	349
9.	Cinema	353
	Tres reflexions	355
	Legislació cinematogràfica	359
10.	Comunicació i llibertat de premsa	363
	Llibertat de premsa	365
	Intimitat, llibertat d'expressió i mitjans de comunicació	368
	Per una televisió catalana	375
	Tercer canal de televisió	381
	Televisió autonòmica	387
	Exclusivitat de RTVE	390
11.	Universitat i educació	393
	Reforma universitària	395

III
A L'ALTRA BANDA DEL PONT
(1989-2017)

1.	<i>Pont de Varsòvia</i> (1989).....	403
	El nou cinema a Catalunya	405
	<i>Pont de Varsòvia</i> (Pere Portabella, 1989).....	407
	Una història sonora imaginada	408
	Memorial Octavi Pellissa.....	412
2.	Derives i mutacions cinematogràfiques.....	415
	Derives del realisme.....	417
	Mutacions cinematogràfiques	427
	Observatori de la Cultura i la Comunicació.....	443
	Dia del Cinema	447
3.	Trencar el silenci.....	449
	<i>Die Stille vor Bach</i> (Pere Portabella, 2007)	451
	<i>Mudanza</i> (Pere Portabella, 2008)	459
4.	Política i cultura europees.....	461
	Europa, avui més que mai	464
	Europa, la qüestió cultural	467
	La cultura i el futur democràtic d'Europa	469
	La dimensió política de la cultura	473
	<i>Gelatina dura</i> . Un espai de referència per debatre sobre el sentit de la contemporaneïtat installada als museus contemporanis.....	482
	Medalla d'Or al Mèrit Cultural.....	489
5.	Fundación Alternativas: Europa i política exterior	495
	Fundación Alternativas	498
	Democràcia a Europa. Integració des de la ciutadania.....	503
	<i>Cims borrascosos</i>	509

6.	Indústries culturals	513
	Polítiques culturals alternatives	515
	La cultura és un bé de primera necessitat	521
	Noves polítiques culturals	525
7.	Comunicació	533
	El futur de RTVE i EFE	535
	Reconeixement d'Enrique Bustamante	537
8.	Sostenibilitat	539
	Allò públic i privat en la gestió de l'aigua	541
	És possible la sostenibilitat?	545
	Energia, clima i biodiversitat	551
9.	Suquet, independència i terrorisme	559
	El suquet i el cremat	561
	Manifest «Onze de setembre»	567
	Bach després de la barbàrie	571
	Genealogia dels textos	575
	Notes	591

Introducció

DAVANT D'UN FOLI EN BLANC

El 17 de març de 2009, Pere Portabella va ser investit doctor honoris causa per la Universitat Autònoma de Barcelona, a proposta del Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, en reconeixement de «la seva activa participació i el seu compromís polític en la lluita antifranquista i en la transició a la democràcia, i per la seva activitat com a productor i director cinematogràfic, que l'ha portat a ocupar posicions clau al cinema espanyol i català». Va intervenir-hi com a padrí el doctor Josep Maria Català i Domènech. El 10 de febrer de 2022, Portabella va ser investit també doctor honoris causa per la Universitat de Girona.

Discurs d'investidura com
a doctor *honoris causa* per la Universitat
Autònoma de Barcelona

Bellaterra, 17.3.2009

Per pensar una pel·lícula sempre necessito col·locar-me davant d'un foli en blanc. És el camí més curt per arribar, en les millors condicions, a la pantalla blanca i buida. En certa manera, és com treballar directament sobre la pantalla. Cal tan sols deixar caure sobre el paper, negre sobre blanc, una situació, un fet fortuït, un punt de partida..., una taca. Un nucli al voltant del qual s'ordeix la història.

Les idees d'origen s'han de traduir en imatges, han de ser visualitzades. En veure-les pots discernir entre les que et convenen i les que no. Et fan sentir el silenci i els sons, inseparables de les imatges a mesura que s'installen a l'espai buit de la pantalla. Dir el que es veu amb més nitidesa entre tot el que estem veient. És com entrar i sortir dels llocs a mesura que ens hi anem trobant. I tot el que passa s'ha d'anar materialitzant durant el procés previ al rodatge: el de les idees. L'espai que ocupen en el paisatge imaginari que les envolta està íntimament relacionat. La seva pròpia dialèctica t'indica el que podem fer o deixar de fer i limita les possibilitats de decisió, impedeix la dispersió i canalitza la imaginació, cosa que potencia la capacitat creativa. Si no, seria com treballar en el no-res. A l'hora del rodatge, amb el text-agenda estructurat, cada pla resol l'anterior i en prepara el següent, i sents que són aquests i no cap altre els que s'han de rodar. En cada pla s'ha de reconèixer el ritme i el to de tota la pel·lícula i no hi cap la possibilitat de rodar plans alternatius o de recurs. La història pensada ja

ha estat visualitzada abans de començar el rodatge. L'espai de l'imaginable és respecte de la il·luminació allò que l'òptica és respecte de la mirada. I així, l'estructura narrativa troba la seva lògica en qüestionar el llenguatge per adequar-lo a les nostres exigències.

Sense aquest procés previ al rodatge, és inútil esperar a extreure les imatges d'un escenari natural o d'un plató. Espais o escenaris sempre expectants i pendents de la capacitat d'abstracció de la mirada de l'intrús. En arribar a la sala de muntatge, la continuïtat, el ritme i el to ja hi són, només cal estar molt atent i ser curós a l'hora d'optimitzar els materials de rodatge per ajustar els plans en el lloc i el temps que ja tenen assignat. És així de senzill.

He acabat per escriure el com i el perquè d'un foli-pantalla com a mètode estimulant i suggeridor de treball a l'hora de pensar un nou projecte que demana uns certs aclariments per part meva:

- No he passat mai per una escola de cinema.
- No sóc cinèfil ni assistent assidu a les filmoteques.
- Tampoc no vaig tenir cap contacte ni relació amb el món del cinema fins que vaig decidir produir la meva primera pel·lícula.
- No he col·laborat amb guionistes, sortits o no de cap escola. Tinc una tendència compulsiva i promíscua a l'hora d'escollir col·laboradors de pràctiques diferents de la pròpia.
- He dedicat una especial atenció a l'ofici i a l'excel·lència en l'ús de les eines instrumentals i a l'ètica en el control de les tècniques, amb les quals l'estètica es materialitza.
- Els models no s'han de tenir mai al davant; els has de tenir al darrere. Com a màxim, n'has de sentir l'alè al clatell, però mai dirigir-te a ells, sempre d'esquena, perquè, sinó, t'atrauen i et devoren. T'has de trobar davant un espai buit i en silenci, per dir-ho d'alguna manera. I a partir d'aquí, l'alè t'empeny...
- Tal com afirma Rubén Hernández: «la història de l'art ha deixat de ser una carrera en la qual cada mitjà artístic, inclòs el cinema, avança linealment cap al seu propi i absolut coneixement, cap a la conquesta de la seva essència especí-

fica. Al contrari, s'enfronten a la idea d'impuresa i l'ansia de la diferenciació topa amb la creació de la diferència».¹

- Ser capaç de veure d'una altra manera és aprendre a mirar el que no està previst i comprendre d'una altra manera el que veiem i escoltem; deslliurar-se de les instantànies que ocupen el lloc de les experiències i les mantenen segrestades. Una mirada transversal estimulada per la curiositat és el millor contrapès per la tendència a una societat obsessionada per educar als seus membres en habilitats útils i rendibles i preparar-los per a una classe de virtuosisme i excel·lència unidireccional.

Pilar Parcerisas, doctora en Història de l'art, es refereix a la meua presència en l'escenari preconceptual en plena etapa polititzada, com la figura catalitzadora que va provocar una col·lisió entre disciplines: «la conjunció Brossa/Portabella/Santos ens porta a constatar, una vegada més, que l'avenç del llenguatge de l'art i de les poètiques li deu molt a la col·lisió entre disciplines, a l'atzar dels encontres humans i a la voluntat d'exercir una nova mirada sobre la realitat».²

Afortunadament i per atzar, Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joan Ponç, Modest Cuixart i jo mateix vivíem tots al mateix carrer. Al carrer Balmes entre la plaça Molina i la travessera de Gràcia, fet que ens va beneficiar a tots plegats: un estímul per viure en tensió i sense patir amb les nostres contradiccions, inquietuds i dubtes, que va atiar-me la curiositat i l'interès, per submergir-me en un món que s'oferia tan complex com apassionant; perdre el temor per allò desconegut i descobrir l'aventura com una manera de viure inseparable del risc, el preu de la llibertat. Joan Brossa ho formulava valent-se d'una dita oriental... Segons ell: «si vols arribar a un lloc desconegut has de començar a caminar per camins desconeguts». Molt aviat i durant la dictadura, aquests camins passaven per la clandestinitat i el cinema des de la marginalitat. Una cruïlla entre avantguarda artística, pràctica fílmica i activitat política.

A partir d'aquí i des de la publicació del manifest de *Dau al Set* (Brossa-Tàpies) fins al grup El Paso d'Antonio Saura i Manolo Millares només hi havia un pas. Al seu aire, Eduardo Chillida i Jorge

Oteiza, creador del Grupo 57, el més radical: per la no representació i contra l'individualisme artístic. L'impacte de la publicació de *El Jarama*, novel·la de Rafael Sánchez Ferlosio o *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos. Poetes catalans com Joan Brossa, Joan Vinyoli o Jaime Gil de Biedma i Gabriel Ferrater. Visionar una vegada i una altra les pel·lícules en vuit mil·límetres que Antoni Tàpies projectava a casa seva quan tornava de París: Murnau, Fritz Lang, Eisenstein, Dreyer... i les especialment seleccionades per al gust i satisfacció d'en Brossa: *El lladre de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924) o *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922), i les de Mack Sennett juntament amb pel·lícules de transformistes, per les quals manifestava un entusiasme espontani i un punt infantil. I, per descomptat, la presència de músics com Robert Gerhard, Josep Cercós, Carles Santos, Josep Maria Mestres Quadreny, etc. Trobar-me al bell mig d'aquell encreuament de disciplines va ser una experiència determinant a l'hora d'ubicar-me en l'espai polític i cultural, quan l'any 1959 em vaig decidir a entrar al món del cinema com a productor i, d'aquí, a la direcció el 1966.

Quin era el rerefons que feia possible aquesta sintonia entre tots plegats, que alimentava la decidida voluntat d'adreçar una nova mirada crítica sobre la realitat? La necessitat imperiosa d'intervenir en un entorn hostil, mediocre, gris i repressiu en mans dels poders reaccionaris de la dictadura. El situacionisme com a mètode d'anàlisi dels temps de la història assenyalava que les condicions polítiques, socials i culturals d'un règim autoritari comporten sempre un grau superior de politització i radicalització de les propostes i respostes de l'activitat política i producció artística en l'àmbit cultural, diferent dels països en condicions de llibertats democràtiques. D'altra banda, i d'una manera molt especial, la nostra connexió i sintonia amb les avantguardes que ens precedien, de braç de Joan Brossa.

Arribats a aquest punt ens trobem amb la necessitat immediata de redefinir els rols dels subjectes i agents del món de la producció artística. Un capítol del llibre *Six Years (1966-1973)*, de Lucy Lippard,³ reflexiona sobre l'objecte d'art sota la llarga ombra de Marcel Duchamp i la presència física aclaparadora dels seus *readymades* la marca més mediàtica del moviment dadaïsta. Lucy Lippard constata la pèrdua d'interès per la realització física de l'obra

d'art i el cada vegada més evident interès per la idea, la indiferència per l'objecte artístic, cosa que modificava el sentit de la contemplació de l'obra d'art, la seva percepció visual. El seu enunciat més radical va ser la necessitat de la «desmaterialització de l'objecte d'art». El conceptualisme s'installa davant l'informalisme a casa nostra, amb el grup de treball, sota els evidents efectes de la dictadura, amb un elevat grau de politització.

Walter Benjamin en el seu assaig *L'autor com a productor* (1934), introdueix un nou concepte de *creador*, i Roland Barthes, en el seu text *La mort de l'autor* (1964), proposa la substitució del terme *espectador* pel de *lector*, *audiència*, *públic* o *consumidor*, donant-los un protagonisme i importància essencials, ja que, tal com havia anunciat Marcel Duchamp el 1957, la mirada de l'altre és el que conclou l'obra inacabada de l'artista. S'atribueix a l'espectador el mateix rol que a l'autor. En el nostre àmbit, l'informalisme, encara que més tard, recupera la tradició de l'avantguarda clàssica, la utopia de transformació de la societat, i s'obre a la interdisciplinarietat acceptant tots els mitjans d'expressió, les categories artístiques i els materials més diversos, la qual cosa crea un gran desconcert entre el món de les galeries i els museus d'art contemporani; en definitiva, en el mercat de l'art, seriosament qüestionat. El fet que «la visualitat ja no fos indispensable perquè una obra d'art fos art va posar en crisi el discurs de la crítica fins aquell moment hegemònic, i va deixar pas a la ruptura entre modernisme i postmodernisme».⁴

Benjamin (1933) posa l'èmfasi d'una perspectiva més àmplia en el marc general de la producció artística, en les relacions entre l'obra d'art i la seva orientació política i ideològica, i assenyala que l'estudi d'una obra no es pot fer de forma aïllada sense connexió amb el context social en què s'integra: a diferència de la tossuda i interessada separació entre la forma i el contingut de les normes canòniques, Benjamin manté que no té sentit que el contingut polític d'una obra d'art es trobi únicament en el nivell dels arguments o continguts del «tema» de l'obra, perquè concretament la relació entre cinema i política està present en tota pel·lícula independentment de «l'argument». Però no únicament en el tema, sinó també en la forma: el llenguatge i les tècniques cinematogràfiques

amb les quals aquesta es materialitza. La diferència entre cinema polític de gènere o cinema polititzat modern. Sense aquesta mirada crítica al mitjà i els qüestionaments dels llenguatges, es poden fer films reaccionaris amb arguments progressistes: sense l'adequació d'un llenguatge que deconstrueix la norma canònica amb una nova lògica narrativa, per molt bones intencions que es tinguin, es produeix una escissió entre el sentit del contingut i el sentit de la forma. Guy Debord parla de la llengua estrangera ocupant el lloc de la llengua dominant. I parlem sempre de llenguatges en plural: al costat del llenguatge conceptual es troba el llenguatge emocional, i el de la lògica o científic conviu amb el llenguatge de la imaginació poètica.

Per poder preguntar-nos com és que en la majoria de les pel·lícules els espectadors hi veuen quasi exactament la mateixa història, cal introduir un nou terme, un matís en relació amb la història: l'argument.

Allò que entenem per argument, la tècnica compositiva que uneix adequadament les situacions i els esdeveniments, coincideix amb els conceptes delimitats per Aristòtil en el seu tractat de la poètica: la *faula-argument*, «l'eina perfecta» per a la composició dels fets: el què, el com i el quan per construir una història determinada i en un moment específic; una informació suficient i el grau de credibilitat o pertinença que podem atribuir a aquesta informació. Si la història la creen els perceptors (espectadors-lectors) de narracions, la història com a tal no és present de manera efectiva ni al guió ni a la pantalla. La narrativa i, conseqüentment, què s'entén per cinema narratiu, narrar o referir-se a algun succés o fet real. La història és sempre una representació des de la ficció, una construcció imaginària que sorgeix de la lògica segons la qual les accions, en un espai i un temps determinats, queden lligades al principi de causa-efecte i clausura del relat. La història que se'n desprèn és el resultat interpretatiu de l'espectador guiat per una sèrie de pautes deductives: senzillament desxifrant les claus perquè la història vagi sorgint com per art de màgia.

La síntesi aristotèlica ofereix una lògica i un ordre racional per construir la història. Històries tancades i predeterminades que cultiven un espectador reduït a la condició de *voyeur*, més o menys

interessat pel que els passa a tercers. Fora d'aquesta fórmula, sembla que ja no hi hauria cap opció per a la narrativa cinematogràfica.

Una de les tendències més generalitzades del cinema des de la seva aparició segueix enrocada a la seva servitud i dependència respecte al teatre i la literatura: la novella, els contes o els textos teatrals per convertir-los en arguments, amb totes les dificultats i servituds que comporta el seu origen literari, que respon, de fet, a una forta demanda del mercat i els interessos de les editorials i les productores. Una adaptació demana un doble recorregut, el pas de la literatura al cinema, desfer per refer. Des de la fortalesa de la nostra tradició literària fins a la feblesa del nostre cinema, ens ha costat romandre dins les fórmules més acadèmiques i conservadores de la literatura. D'aquest procés tortuós i complicat, en surten uns arguments que no són, en general, altra cosa que la simplificació d'una història complexa. Fins i tot es pretén escriure arguments originals amb pretensions literàries per, finalment transcriure'ls al llenguatge cinematogràfic. El resultat no crec que hagi perjudicat mai la literatura, però sí, i molt, el cinema.

D'aquí deriva la necessitat, per mantenir l'audiència, d'un argument en primer terme que serveixi de fil conductor i garanteixi a l'espectador arribar fins al final sense perdre's pel camí. Malgrat que l'ús d'un argument es legitima per la seva enorme capacitat de convocatòria, no ha de fer-nos perdre de vista la resta de possibilitats expressives que concorren en el cinema per participar-hi com a protagonistes entrant a la narració des de la nostra llibertat interpretativa com a espectadors adults.

En tot cas, és certa la sensació de seguretat que brinda el fet que reconèixer un escenari i identificar una situació és suficient per entendre la història, que desapareix en una proposta narrativa que nega aquesta necessitat.

Per a mi, els guions no poden ser considerats ni escrits com a relats literaris. Simplement han d'informar del film que es pretén realitzar. Un inventari de seqüències ordenades, un itinerari de llocs, una agenda de continuïtat, una llista de diàlegs, si n'hi ha... i poca cosa més... un document.

Eisenstein conclou que la història és entre les imatges, entre les representacions visuals i les representacions sonores, entre pla i pla.

La història és entre la pel·lícula i l'espectador. I planteja amb lucidesa la recerca de la unitat del sentit del relat invocant el caràcter polifònic de les imatges (sorolls, diàlegs, música, llum, durada, enquadrament, etc.), detectada per la intuïció i la sensibilitat de l'espectador, alliberant-lo de la imposició i del component racional dels arguments, sense deixar de ser una forma d'intelligibilitat, qüestió fonamental aquesta: una nova narrativa més oberta, posant l'èmfasi en la indeterminació del text, obert als suggeriments, deixant en mans del lector-espectador la suma de la percepció i l'experiència pròpia. [...]

A la seva obra *Las semanas del jardín*,⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, escriptor i assagista, defineix «la poesia lírica com la que no té en rigor «receptors», ja que no comunica cap contingut semàntic, sinó únicament usuaris, i el seu ús consisteix precisament a subrogar-se en el «jo» del poema, no en el del poeta, en una sèrie de caselles des d'on poder expressar els seus sentiments i emocions. L'espectador-lector viu la seva pròpia experiència durant una lectura o visionant un film, i l'acaba i conclou des de la seva mirada. [...]

En definitiva, es tracta de replantejar o dinamitar la fórmula aristotèlica narrativa per antonomàsia, vàlida, però no l'única. Però no pas la narrativa mateixa com a criteri creatiu. No hem d'oblidar que tots els espectadors acrítics o usuaris-lectors, davant de la projecció d'una pel·lícula, saben que el que estan veient no succeeix i sempre es mouen en el camp semàntic cinematogràfic, amb una presència significativa en el seu imaginari dels mites cinematogràfics.

Luis Buñuel mereix un esment especial. Qualsevol que tracti d'apropar-se amb una visió crítica i rigorosa a la història de l'art contemporani del segle xx no pot oblidar o deixar de banda Luis Buñuel. Només cal recordar tres dels seus títols, *Un chien andalou*, *L'Âge d'or* i *Las Hurdes*. Tan sols amb aquestes tres pel·lícules, Luis Buñuel va entrar de ple dret en la història com a cineasta i com a membre destacat d'un dels moviments més emblemàtics durant les primeres dècades del segle xx, el surrealisme i el dadà. Encara que Luis Buñuel no hagués fet res més, ni rodat cap altra pel·lícula, allí l'hi trobaríem com un més entre els del nucli dur de les avantguardes.

des artístiques durant el període d'entreguerres. Un període essencial per a nosaltres.

Luis Buñuel es llança a la cerca d'una narrativa lliure sobre la base de les ressonàncies poètiques i metafòriques del llenguatge. Navega més en els pressupòsits ocults que en les intencions declarades: associacions lliures, evocadores i suggestives. Tot això, fora del mínimament acceptable per les normes ja establertes per a la producció habitual, ancorada en les formes tradicionals d'explicar històries, enlluernat per les enormes possibilitats de convocatòria del cinema per convertir-se en l'espectacle més popular del segle xx, sota l'efecte de realitat i la seva capacitat de deixar els espectadors atònits i perplexos davant d'aquella nova meravella d'espectacle en moviment, gràcies a una fórmula tan contrastada com eficaç.

Luis Buñuel i Salvador Dalí trenquen aquesta continuïtat institucional i construeixen un relat sense cap mena de relació entre les seqüències, obsessionats pel fet que, de cap manera, no hi hagués la més mínima possibilitat de vinculació narrativa entre elles.

L'Âge d'or va ser considerada una pel·lícula autènticament surrealista per André Breton. Al cap de pocs dies, el cinema on havia estat estrenada fou assaltat per grups reaccionaris amb amenaces i grans aldarulls. La pel·lícula fou prohibida. En línia amb Marcel Duchamp: *anti-art*. Roland Barthes: l'obra d'art com a objecte/artefacte. La radicalitat extrema fins més enllà dels límits d'allò tolerable pel sistema, que en moltes ocasions de la història dels protagonistes significa la seva immolació.

Arriba l'exili i Luis Buñuel salta de l'escenari de la subversió i la descodificació dels codis dominants al plató dels estudis de cinema de Mèxic com un treballador més en nòmina. Luis Buñuel es disposa a obrir-se camí, a partir d'aquesta inversió copernicana dels seus plantejaments transgressors del sistema, amb les possibilitats reals i inapellables que li ofereix el sistema de producció estàndard. I ho fa amb èxit. Aquí podríem repetir, però a l'inrevés: si Luis Buñuel no hagués fet cap pel·lícula abans d'arribar a Mèxic, pel que va fer després, també es trobaria en un lloc d'honor en la història del cinema, aquesta vegada, tanmateix, com un dels clàssics.

L'any 1960, durant el Festival de Canes, al qual vam concórrer amb *Los golfos*, la primera pel·lícula de Carlos Saura, gairebé ens

vam topar de cara amb Luis Buñuel a l'ascensor de l'hotel on ens allotjàvem. Va ser una trobada inoblidable. Luis Buñuel va assistir a la projecció de *Los golfos* i ens va fer una abraçada que va ser com una benedicció. A la sala, l'ovació va ser tremenda. Vaig proposar a Buñuel que vingués a Madrid, i així ho va fer aquell estiu. El retorn de Luis Buñuel s'inscriu en uns anys difícils, de silencis vergonyosos i d'absències clamoroses, amb la memòria trencada o profundament malmesa. Però la història no acaba aquí.

La trobada amb Luis Buñuel, com amb tants altres exiliats, va tenir una importància enorme, més enllà de la gent de cinema: per fer-se una idea de com estaven les coses al país durant la dictadura, només cal recordar José Bergamín, escriptor, poeta, assagista i dramaturg, un altre nom emblemàtic, amb qui Luis Buñuel va coincidir a Madrid, que es va haver de tornar a exiliar. Va ser objecte d'una maleïda persecució per part de l'aleshores ministre d'Informació i Turisme, Manuel Fraga Iribarne, fins a obligar-lo a abandonar el país. Un dels motius que va desfermar la seva ira va ser un document en què es denunciaven les tortures de les quals eren objecte molts detinguts durant les vagues i manifestacions a Astúries. Bergamín era el primer signant del document. Una de les humiliacions a les quals van ser sotmesos els detinguts consistia a tallar-los els cabells al zero, rapar el cap a un grup de dones manifestants. Davant de la denúncia d'aquest fet, el ministre va contestar amb un despectiu: «*No tiene tanta importancia, total el pelo volverá a crecer y podrán volver a peinarse a su aire*». Mentrestant, el Govern va tenir temps per signar «l'*enterado*» de la condemna i executar Julián Grimau, comunista, i els anarquistes Granados i Delgado (1963).

En aquest context, vaig proposar a Luis Buñuel fer una pel·lícula per rodar-la a Madrid, i el mes d'octubre em va escriure per parlar-me de *Viridiana*. Tots els qui treballem en el cinema sabem que les pel·lícules no només es fan, que ja és molt, sinó que també s'han d'aixecar, i per fer-ho, de vegades, cal sumar esforços. Vull fer menció expressa de Domingo Dominguín, torero, comunista i productor de cinema. Sé que avui és un perfecte desconegut per a la majoria, però Buñuel sentia un afecte especial per ell. Aquells anys difícils es van fer més fàcils, lleugers i suportables en companyia d'en Do-

mingo. La seva fina intuïció i sentit de l'humor només competien amb Luis Buñuel. En Domingo té un lloc en aquesta història i vull que aquestes línies serveixin perquè així consti. Suposo que a hores d'ara ja es poden imaginar que proposar una pel·lícula amb Luis Buñuel en aquell ambient enrarit per una repressió sistematitzada, una censura implacable i una administració desconfiada no només no era fàcil, sinó que va començar com la història d'un intent gairebé impossible. El cert és que va tirar endavant i va acabar on va començar tot, a Canes, amb un èxit estrepitos en el sentit literal de la paraula, en ser atorgada la Palma d'Or a *Viridiana*. «L'obra artística», la pel·lícula, convertida en «l'objecte-artefacte» que va fer saltar totes les alarmes de la dictadura i el Vaticà gràcies a l'espectacular repercussió mediàtica del premi.

Quan vam saber que el premi era per a *Viridiana*, vam anar a rescatar el director general de cinema, José Muñoz Fontán, qui, un cop vista la pel·lícula per primera vegada la nit de la seva projecció i l'acollida entusiasta dels espectadors, va sortir corrent del Palais du Cinéma i es va refugiar a la seva habitació de l'hotel. L'endemà al matí, el vam anar a veure per proposar-li que, atès que Luis Buñuel era a París, a ell li corresponia l'honor de recollir la Palma d'Or, com a màxim representant del cinema espanyol. Li ho vam proposar així, tal qual, i ell va acceptar sense que calgués que hi insistís-sim. Com es va comprovar poques hores després de recollir el premi, va ser un autèntic regal enverinat. Si el Règim acceptava el premi, nosaltres quedàvem a cobert; si no, el que va venir després. I el que va venir després no es va fer esperar.

El Vaticà, a través d'un editorial a *L'Osservatore Romano*, ens va deixar com un drap brut. Encara avui no sé si ens van amenaçar o directament ens van donar per excomunicats. El Vaticà estava furiós. Quan el nostre home es va presentar davant del ministre d'Informació i Turisme a Madrid, amb la Palma d'Or a les mans, i l'alè del Vaticà al clatell, tot es va esfondrar. El director general va ser fulminat i va protagonitzar una caiguda lliure espectacular des de la sisena planta fins al soterrani del ministeri, d'on no va tornar a sortir mai més. Al cap de poc temps, el general Franco va cessar el ministre Arias-Salgado, que fou substituït per Manuel Fraga Iribarne. Per als qui afortunadament no han conegut la dictadura, una

destitució per efectes, com avui s'anomenen, collaterals i molt menys per una pel·lícula, era inimaginable.

En escriure aquestes línies no puc evitar una certa sensació de tènue complicitat amb el director general defenestrat. La veritat és que, tot i que sense proposar-s'ho, va contribuir a millorar el final de *Viridiana*. Era norma que productors i directors, després que els guions passessin pel terrible sedàs de la censura, fóssim cridats a comparèixer davant del director general. El motiu era molt simple. Vostès poden rodar la pel·lícula, però quan estigui acabada, el malson torna a començar. La Comissió de Censura podia mutilar o prohibir-ne l'exhibició si un no escoltava raons. Quan vam comparèixer-hi amb Luis Buñuel, semblava que tot es desenvolupava segons el que estava previst, fins que inesperadament el director general va dir: «*Don Luis, hay un problema*». I, enmig d'un silenci expectant, va continuar: «*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 éste le invita a 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 es va quedar sense paraules. Era evident que qui ja pensava el pitjor era el director general. Però, al cap d'uns segons, el mateix director general va trobar la solució per desbloquejar la situació i va dir: «*Claro que, si al entrar la joven novicia en la habitación, hubiera otra persona, al ser tres ya no habría problema*». S'ha de reconèixer que va ser una idea brillant. Buñuel no se'n sabia avenir. El pudorós don Luis rebia el suggeriment d'un digne representant de la concepció més reaccionària del Règim per substituir una relació de parella per un esplèndid *ménage à trois*. I així es va rodar amb la novícia (Silvia Pinal), el cosí (Paco Rabal) i la criada (Margarita Lozano).

El Ministeri va fer desaparèixer la pel·lícula. Qualsevol rastre del cartró de rodatge, informe de censura, etc., tota la documentació va quedar anul·lada. *Viridiana* havia desaparegut. La paradoxa és que nosaltres, segons ells, no havíem fet la pel·lícula, perquè no existia. No la van prohibir, la van esborrar. En l'anuari que la Direcció General de Cinema editava cada any amb la recopilació de totes les pel·lícules rodades, *Viridiana* no hi apareixia. Quan abans he dit

que tot es va esfondrar no era en sentit figurat, com poden comprovar. Va ser espectacular. Una cosa molt seriosa i, per què no dir-ho, també divertida. Vuit anys més tard, la Comissió de Censura Cinematogràfica del Ministeri d'Informació, reunida el 30 de gener de 1969, va prohibir l'exhibició de la pel·lícula *Viridiana* de nacionalitat aleshores mexicana, la qual va ser qualificada, textualment, 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». Ho vam viure, també, com una victòria de tota l'oposició al Règim. Buñuel ja havia proclamat als anys vint: «Soy ateo gracias a Dios».

Poc temps després de l'escàndol de *Viridiana*, passejant per La Concha de Sant Sebastià amb Javier Pradera, editor, i Luis Martín-Santos, psiquiatra, escriptor i dirigent del Partit Socialista Obrer Espanyol (PSOE), detingut i empresonat moltes vegades, em vaig adonar que, de tots tres, l'únic que encara no havia estat detingut i interrogat era jo, de manera que vaig preguntar-li a Martín-Santos com a professional quina era la millor actitud a adoptar davant un interrogatori: «La primera vegada has de negar l'evidència, per molt evident que sigui. Tu no ets aquell que diuen que ets ni coneixes a ningú dels que diuen que són els teus amics o còmplices. Ells entendran el missatge i esbrinaràs la teva capacitat de resistència segons el tracte i el pas de les hores durant l'interrogatori. Només quan t'hauràs trobat en aquesta situació ho sabràs». En el curs de la conversa, Luis Martín-Santos advertia que «la nostra sensibilitat política és molt vulnerable en ocasions com aquestes. És humiliant que t' enxampin en l'intent de fugir per la finestra de casa teva. Les paraules i el silenci són les úniques eines per a la teva defensa».

Deu anys més tard, Manolo Sacristán –professor de Filosofia a la Facultat Ciències d'Econòmiques que fou expulsat de la universitat l'any 1965 per la seva postura antifranquista i que es reincorporà a la Universitat de Barcelona després de la mort de Franco, aleshores com a catedràtic de Metodologia de les Ciències Socials– i jo tornàvem d'una manifestació tot passejant per la Diagonal entretinguts en una de les habituals i llargues polèmiques, quan de sobte ens vam creuar amb un nombrós grup de persones,

restes de la manifestació que fugien d'una càrrega policial. Manolo em va dir: «Tu i jo, per dignitat, no correrem davant d'aquesta gentussa», referint-se a la policia mentre corrien en direcció contrària a la nostra. La conversa, que s'havia interromput, girava més o menys entorn dels temes que ens ocupaven els conceptualistes i marxistes sobre el valor de canvi o d'ús de la producció cultural, sobre l'atracció lúdica per la transgressió estètica i la devaluació de l'objecte d'art o la separació de la intuïció del rigurosisme materialista antiidealista. Manolo, impertèrrit, va tornar al diàleg per dir-me: «La gent que tenim una visió materialista hem comès un error greu que és eliminar el dret a la contemplació. Escoltar Mozart per plaer o mirar un paisatge per plaer. La contemplació també ens fa lliures». Mentre ens creuàvem amb la policia, després d'un silenci deliciós i ateses les circumstàncies del moment, vam reprendre la conversa més interessats per les tàctiques més adients en la lluita contra la dictadura.

II

A l'inici dels vuitanta, es va produir un gir important especialment a la Unió Europea i als Estats Units. Totes les idees residuals de les avantguardes o emparades sota aquesta denominació foren expulsades alhora que s'installava la necessitat d'un pensament únic, allò políticament correcte i artísticament adequat, i es va barrar el pas a qualsevol element que fes olor de «deconstrucció». En paraules de Rubén Hernández, «en aquest sentit i en un context més general, assistim a un ràpid i ampli procés de desmantellament de les estructures del pensament crític practicat de forma notable en les dècades anteriors. Es comença a consolidar un *statu quo* designat per les lleis de la moda i del mercat que sembla confirmar la prominència de “la dictadura del mercat de l'espectacle” de Guy Debord».⁶

Precisament, Manolo Vázquez Montalbán va llegir aquí mateix el seu discurs d'investidura com a doctor *honoris causa*, «Sobre la incomunicació de la societat comunicacional», l'any 1997, on parlava del seu dret «com a ciutadà, fins i tot com a ciutadà doctor honorífic, el paper que assumeixen els mitjans de comunicació tractant

de dirigir la meva consciència cap a l'anomenat interès general, que sol ser la disfressa de l'interès de l'*establishment* global i local». [...]

L'aparició i l'ús de la informàtica permeten desenvolupar molts projectes amb interessos i objectius tant dispersos com contradictoris. Som davant un procés que està configurant una nova identitat individual i col·lectiva. La televisió ens mostra imatges de les coses reals existents; contràriament, l'ordinador cibernètic ens mostra imatges imaginàries (G. Sartori). La dita realitat virtual és una irrealitat que s'ha creat i que és realitat només a la pantalla. El món virtual i les simulacions amplien desmesuradament les possibilitats del món real, però no és real.

Els canvis estructurals que en aquells anys ja exigia la mundialització de l'economia, afavorida per l'aparició de la informàtica, produeixen efectes devastadors.

Al costat dels analistes habituals es comença a contractar informàtics, amb preferència pel seu prestigi tècnic i especialment sofisticat per a operar segons els nous criteris dels poders polítics i financers per mantenir un creixement anual dinàmic i sostingut: un nou espai per a les operacions financeres fora de l'economia productiva, però a partir d'ella, desregulada, amb la complicitat dels òrgans de control dels Estats sobre l'economia mundial. No de tots, però sí dels suficients.

Les dites finances virtuals són una irrealitat que només és real a les pantalles dels ordinadors: finances imaginàries. Els efectes d'aquestes simulacions han ampliat desmesuradament les possibilitats de l'economia productiva real fins a límits insuportables. En esclatar la bombolla no ha plogut res i encara avui ningú no sap si hem tocat fons o no. Deixo els estralls i drames col·lectius o individuals, resultat dels excessos, dels abusos i la manca d'una ètica global, perquè ja són al cap de tothom. [...]

* * *

En ple context postcinematogràfic, el crític nord-americà Jonathan Rosenbaum ha dirigit i coordinat el projecte *Mutacions del cinema contemporani*.⁷ Rosenbaum desitjava conformar una mena de xarxa que permetés l'intercanvi d'idees i la discussió fluida sobre les

renovacions del cinema contemporani entre crítics cinematogràfics i cineastes d'arreu del món. El resultat és un conjunt de textos i intercanvis epistolars sobre els camins actuals del cinema en una era definitivament global.

A començaments del segle XXI, el corporativisme, la maximització dels beneficis i les conegudes fórmules narratives semblen governar el mercat cinematogràfic mundial, juntament amb l'anunci de la seva decadència i la fi del cinema.

La realitat sembla demostrar que el cinema contemporani és més ric i divers que mai. Amb el començament del nou segle s'ha fet palesa l'existència de nous recursos narratius, noves fronteres per als gèneres tradicionals, noves tècniques per a la creació de la imatge fílmica, nous espais geogràfics de producció, i nous contextos i formes de visionar.

Els treballs de crítics i cineastes reivindiquen aquestes mutacions del cinema contemporani com la prova evident de la bona salut del cinema, al mateix temps que avalen la creació de noves comunitats crítiques capaces de reflexionar, més enllà de tota frontera geogràfica o generacional, sobre el present i el futur del cinema.

A través d'aquesta recopilació de textos i intercanvis teòrics, ens ofereixen una eina per poder-nos acostar a l'horitzó canviant i absolutament diversificat de la producció cinematogràfica actual arreu del planeta: els nous contextos per visionar films a través de l'oferta de DVD i el cinema domèstic, al paper d'internet en el futur del cinema i a la proliferació arreu del món de departaments universitaris dedicats als estudis fílmics i a la creació de noves estratègies teòriques i acadèmiques, els museus d'art contemporani, centres culturals i altres circuits alternatius a les sales de cinema.

Una mostra destacable és la de Nicole Brenez, una de les autores, quan diu que: «escriure la història del cinema contemporani resulta cada cop més difícil i urgent perquè gràcies al desenvolupament de les noves tecnologies i la seva extraordinària difusió, gràcies a l'actual diversitat de models estratègics, gràcies a la demanda incessant d'imatges a la nostra societat, la producció ha explotat».

A Catalunya hi ha la tradició de produir pel·lícules a la recerca de nous espais alliberats dels convencionalismes institucionals, que actualment és manté, que avalen aquesta afirmació de Nicole Brenez.

I, per acabar, utilitzaré un recurs cinematogràfic molt recurrent, el *flashback*. Després de *Viridiana*, quan em vaig quedar sense feina, el productor Enzo Rizzoli em va contractar com a guionista/dialoguista per a *Il momento della verità*, que dirigiria Francesco Rosi. Francesco, sabent que jo coneixia Orson Welles, em va demanar que organitzés una trobada amb ell. Welles ens va convidar a sopar a un *asador* madrileny. En el curs del sopar, Rosi va manifestar la seva admiració pel *maestro* i, durant la conversa, Welles, mig somrient i molt atent al «chuletón de Ávila» que tenia al davant, li contestava amb humor, però també de forma molt cordial i professional. De sobte, Francesco, extasiat i en ple deliri davant l'habitual desmesura i ironia que desplegava Orson Welles, va voler saber quina era, segons el *maestro*, la qualitat més valuosa per arribar a ser un director com ell. Orson Welles se'l va mirar i li va dir: «La forma física!, *caro* Francesco», tot esclatant en una rialla digna del personatge de Falstaff a *Chimes at midnight*.