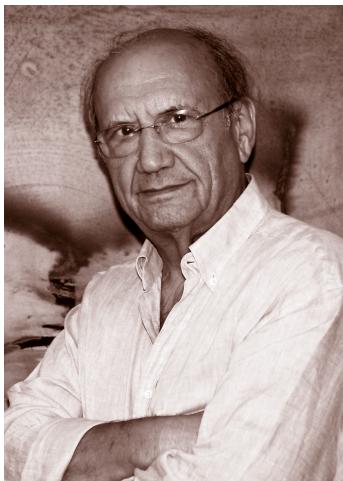


Doctor Honoris Causa

Pere Portabella



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

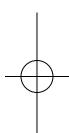
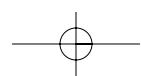
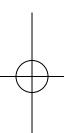
Doctor Honoris Causa
PERE PORTABELLA

Discurso leido
en la ceremonia de investidura
celebrada en la sala de actos
del edificio del Rectorado
el dia 17 de marzo
del año 2009

Editado e impreso
por el Servei de Publicacions
de la Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Barcelona)

Impreso en Cataluña

PRESENTACIÓN
DE
PERE PORTABELLA
POR
JOSEP M. CATALÀ



Excelentísima y Magnífica Rectora, Ilustrísimos Vicerrectores, Decanos, Directores de Departamento y miembros del Claustro, colegas y señoras y señores,

Dos cuestiones fundamentales determinan el paisaje social contemporáneo: el declive de la ética y el ascenso de la cultura visual. Muchos han querido ver en esta coincidencia una relación de causalidad por la que la fuerza sugestiva de las imágenes habría menoscabado la firmeza de los principios morales asentados en los pilares de la racionalidad.

Quisiera presentar a Pere Portabella como la prueba de que esta correlación no es cierta, de que el pensamiento visual y el pensamiento ético no sólo pueden ir indiscutiblemente unidos, sino que el futuro de nuestras sociedades complejas y avanzadas depende de la íntima colaboración entre ambos agentes. La obra y la trayectoria vital de Pere Portabella nos demuestran que el cine, además de una forma de entretenimiento, puede ser también una forma de pensamiento, el vehículo de una reflexión crítica sobre la misma sociedad que lo ha creado y que nos ha conducido a la cultura visual en cuya esfera ahora nos encontramos. La imagen es actualmente, como lo ha sido siempre, portadora y generadora de conocimiento, por lo que la herencia del humanismo, lejos de atorarse en las playas de la posmodernidad, como tanto se teme, ha de verse impulsada tierra adentro por unos instrumentos visuales en convenida alianza con los lingüísticos, ambos ampliando la mirada certera pero limitada de la ciencia. Es tarea de la universidad del futuro, que ahora empieza, comprender el alcance de estas nuevas posibilidades y darles el impulso que ningún otro estamento social está en condiciones de conferirles.

Por ello, debemos congratularnos a la hora de acercar a nuestra comunidad una figura como la de Pere Portabella, cuyas cualidades son representativas de una serie de virtudes esencialmente universitarias que deben ser recordadas en un momento como el actual, en el que paulatinamente parece irse imponiendo su olvido. Me refiero al círculo virtuoso que forman la ética, la estética y el conocimiento en su constante interacción y por el que el doctorando ha hecho transitar de manera ejemplar tanto su obra como su actividad política, social y humana.

Pere Portabella fundó, a finales de los años cincuenta, la productora Films 59, de cuyo ámbito surgieron tres títulos fundamentales de la historia del cine español. Portabella tenía entonces treinta y dos años y su trayectoria futura se encargaría de demostrar que la experiencia es un valor esencial en cualquier actividad pero sobre todo en aquellas relacionadas con la cultura, algo que también parece ser necesario reivindicar actualmente en una sociedad que muchas veces confunde la sabiduría con la economía y a ésta con la simple juventud.

Ese momento de cristalización de su primera actividad fílmica, a finales de la década de los años cincuenta del pasado siglo y después de haber colaborado ocasionalmente con Leopoldo Pomés, se producía tras haber entrado en contacto con los miembros del grupo vanguardista Dau al Set, y también a partir de haber conocido a los pintores del grupo El Paso, entre ellos Antonio Saura, que le presentó a su hermano Carlos, fotógrafo y futuro cineasta: el primer título que produjo Films 59 fue precisamente *Los golfos* de Carlos Saura, película con la que se inauguraba, junto con *Los chicos* de Ferreri y Azcona, el llamado «nuevo cine español».

No es muy frecuente en España dedicarse a la producción cinematográfica a partir de un interés por las vanguardias artísticas, sobre todo cuando a ello se une una firme voluntad política. Es algo que define un carácter y marca una tendencia. Films 59 fue un proyecto no sólo artístico e industrial, sino también político. Había que estar a la altura de una realidad exigente y Portabella apostaba, de forma poco habitual para la época, por una actuación diversificada, multidisciplinar, como diríamos ahora. Después de *Los golfos*, produjo *El cochecito* de Marco Ferreri, una

de las muestras más genuinas de ese humor calificado de negro y que arropó uno de los vectores socialmente más críticos del cine español de la época. Ese período se cierra, finalmente, con *Viridiana* de Luis Buñuel, que no sólo supuso el regreso, accidentado y genial, del director aragonés al cine español, sino que desenmascaró el verdadero alcance de las pretensiones aperturistas del régimen franquista, impulsadas por la mano gélida de Fraga Iribarne, al ganar la Palma de Oro en el Festival de Cannes y ser inmediatamente prohibida por la censura a instancias del *L'Osservatore Romano*. Estos episodios, que nos pueden parecer ahora dignos de un sañete, constituyán entonces una verdadera tragedia para un pueblo sometido a una dictadura que no sólo era sanguinaria sino también estulta. Portabella empezó a implicarse en la lucha contra esa dictadura a través del instrumento crucial, para él mismo y para el país, que significó la producción cinematográfica, lo cual convertía a Films 59 en algo más que una simple productora.

Pere Portabella no fue entonces, ni lo ha sido nunca, un productor al uso, sino un gestor de proyectos intelectuales de primera línea y de no poco riesgo en una época en que el riesgo en las empresas culturales no sólo podía llevarte a la ruina, como ahora, sino también a la cárcel. La producción fue para Portabella una empresa política, de la misma manera que la política ha sido siempre para él una cuestión de estética, si tenemos en cuenta que «estética» quiere decir aquí no la simple reproducción de lo real, ni la búsqueda superficial de la belleza, sino la puesta en evidencia de las contradicciones de la realidad, la búsqueda de la forma adecuada para mostrar en cada momento el rostro esencial de las cosas. Así, años más tarde, después de otras producciones, no dudó en promover el proyecto de José Luis Guérin *Tren de sombras*, cuando se trataba de una obra en gran medida insólita. Si las películas de Saura, Ferreri y Buñuel se habían colocado en la vanguardia del desarrollo del cine español en su momento, la de Guérin inauguraba en los años noventa una vía catalana de renovación filmica, instalada en el cine documental, que en términos generales coincidía con la transformación última de este tipo de cine en su camino hacia un modo de hacer que se atisbaba en el horizonte pero que el propio Portabella llevaba practicando desde sus inicios como cineasta: el film-ensayo.

Como director, Pere Portabella no ha realizado otra cosa que ensayos cinematográficos con sus películas, desde *No contéis con los dedos* o *Nocturno 69* hasta *El silenci abans de Bach*, estrenada en 2007 y celebrada en todo el mundo. De la confluencia del documental, la vanguardia y la ficción ha surgido durante los últimos años el ámbito convulso y original del denominado postcine, cuyos productos se sitúan más allá de lo vanguardista, más allá de lo documental y más allá de lo narrativo: un cine de pensamiento que tiene su forma emblemática en el film-ensayo. Portabella intuyó, mucho antes de que se hicieran efectivas estas transformaciones actuales, la posibilidad de una tal progresión, y se situó, así, a la cabeza de un tipo de cine cuyo potencial sólo unos pocos —Godard, Marker, Astruc— detectaron en su momento. Se trata de un cine de pensamiento que surge cuando la sociedad parece volverle la espalda a éste y que lo hace precisamente desde un ámbito como el de la cultura visual, que, desde Debord hasta Finkielkraut, ha sido acusada de causar esta bancarrota del pensar. De ahí la esencial importancia de la actividad fílmica del doctorando, que abre nuevas vías del audiovisual y nos muestra la efectividad de las mismas.

Las obras fílmicas de Pere Portabella no sólo ofrecen materiales para la reflexión, como ocurre con todas las obras de arte, especialmente las vanguardistas, sino que esas mismas obras se desarrollan a partir de una reflexión que el director efectúa con el material audiovisual. En este sentido, la trascendencia de la obra de Portabella es enorme, no sólo porque muestra el camino que deben seguir necesariamente las nuevas generaciones, que tienen a su disposición unos instrumentos tecnológicos muy sofisticados y asequibles, sino porque les indica la imprescindible dirección de ese camino hacia el compromiso ético y estético, hacia el rigor intelectual, como alternativa al pensamiento único del entretenimiento o al insustancial anarquismo adolescente con el que muchas veces se promocionan las nuevas tecnologías de la comunicación, y no sólo por los más jóvenes. Pero no es sólo esta densidad vital la que determina la transcendencia de la filmografía de Pere Portabella, sino que de la misma se desprende también un tipo de relación con la técnica que es igualmente ejemplar en una época dominada ciegamente por ella.

Vivimos rodeados por la tecnología que cataliza prácticamente todas nuestras acciones, pero no comprendemos adecuadamente todavía cuál es nuestra posición, como creadores o como usuarios, como investigadores o como docentes, en este entramado tecnológico que nos rodea, nos penetra y nos determina. Portabella, en su última película, pone a Bach como ejemplo del contacto del artista con su oficio y con la sociedad. Estos tres factores forman una conjunción que, cuando está bien afinada, sólo puede redundar en beneficio de todos los elementos que la configuran. El arte es fundamental en todas las sociedades, porque recoge y formaliza aquellas pulsiones que son capaces de ir más allá de la funcionalidad de la vida. El arte es la necesaria trascendencia de las limitaciones vitales y, por ello, si está correctamente depurado, contribuye a la cohesión social, entendiendo por ésta una función destinada no a sostener la dictadura de lo real, siempre impuesta por los que no quieren acabar con sus privilegios, sino a forjar una sociedad que se mantenga en una constante búsqueda de una perfección nunca alcanzable pero siempre deseada: la ciencia cabalga sobre este impulso hacia un horizonte, el físico; el arte tiene que avanzar hacia el otro, el humano. Si no, se produce un desequilibrio, y los tejidos sociales se desquician.

Decía que Portabella nos pone a Bach como ejemplo de su propio querer hacer artístico: por varios motivos. Es sabido que la música de Bach se basa en un pensamiento musical intrínsecamente complejo, que «posee una lógica que ha de ser dirigida no por los dedos, sino por el cerebro»: es, por lo tanto, una música destinada no sólo a ser interpretada y escuchada sino también pensada, aunque sea mediante el impulso de las emociones estéticas. Ello nos habla del rigor con el que el músico de Turingia encaraba su tarea, pero este rigor, tan necesario de recordar en todas las empresas humanas actuales, no iba dirigido al vacío sino que buscaba una determinada trascendencia. La música, su medio, ponía a Bach en contacto con lo trascendente. Hay que detenerse un momento en el significado de la trascendencia y en el valor ejemplar que debe tener para nosotros, universitarios, la preocupación por la misma, ya que tantas veces nos dejamos llevar por lo intrascendente. La capacidad de trascender lo inmediato es el alimento esencial de toda sabiduría y a nuestras sociedades llamadas del conocimiento les conviene tenerla como meta. Es necesario defender la trascendencia, del tipo que sea, incluso la trascendencia reli-

giosa cuando no es refugio de fanatismos sino fuente de curiosidad, cuando alimenta el deseo de conocer. La música de Bach está impregnada de sentimientos religiosos, del mismo modo que al cine de Portabella lo impulsa el sentido de la política. A Bach lo mueve el sentimiento de la fe, a Portabella, el sentido de la justicia, pero ambos desembocan en una poética de lo trascendente. ¿Y cómo se consigue activar el espíritu de estas poéticas tan dispares pero a la vez tan cercanas? Uno y otro nos dicen claramente que apelando a la humildad del artesano.

Nuestras pujantes tecnologías no nos aportarán nada relevante, es más, nos harán profundamente infelices, a menos que sepamos conectarnos con ellas como los antiguos artesanos intimaban con sus herramientas. Las nuestras son infinitamente más potentes que las que ellos utilizaban, pero en cambio nuestras almas están disminuidas. Es necesario, nos dice Pere Portabella con su práctica fílmica, acercarse a los instrumentos para conocerlos, para descubrir en ellos la profundidad y complejidad de nuestra propia psicología. La técnica es —lo dijo entre otros Roger Bartra— una extensión de nuestro cerebro, y su evolución va formando un exocerebro. No sólo un exocerebro, sino también una exopersonalidad, un exopensamiento. Si el artista logra relacionarse con las herramientas de su oficio con la intensidad que le confiere alcanzar esta clarividencia, no sólo las dominará, en lugar de que sean ellas las que lo dominen, sino que será capaz de crear unas obras que supongan el fundamento de un progreso realmente humano, es decir, un progreso trascendente, pues, como dice Edgar Morin, hay que hacer progresar la idea de progreso. Este tipo de asociación con la tecnología es de carácter ético y produce una estética consecuentemente progresista. Agotada pues la idea modernista del progreso, llena de ruido y de furia, aparece una concepción del mismo más sensata y basada en la alianza de la ética, la estética y el conocimiento. La música de Bach brotaba de esta intuición. Portabella, por su parte, nos muestra el camino que lleva a la creación de esa música esencial que es el pensamiento, la reflexión. Sólo que él, acorde con el tiempo en que le ha tocado vivir, desplaza los instrumentos de ese pensar esencial hacia la forma emblemática de la contemporaneidad, el cine. A través del ensayo fílmico que se destila del uso personal, íntimo, de las herramientas de trabajo, se encamina hacia una trascendencia de las mismas que le conduzca a una trascendencia crítica de la sociedad que le rodea.

Si a la justicia se la ha representado siempre como ciega, Portabella es el representante de una sociedad que quiere a la justicia, pero también a la ciencia, con los ojos bien abiertos.

Creo que la actividad social y política de Pere Portabella, tan intensa especialmente durante la transición pero que no ha decaído nunca, por lo menos no en lo que al fuego interior que la ha alimentado se refiere, tiene sus raíces en una postura parecida a la que él mismo adopta con respecto al cine: en ambos casos está presente esa utilización íntima, personal a la vez que firme y decidida, de los dispositivos que determinado medio le ofrece. De ahí mi idea, anteriormente apuntada, de que las relaciones entre la ética y la estética en la figura y la obra de Portabella son más ricas de lo acostumbrado. No se trata solamente de que los resultados de su práctica estética provengan de un determinado impulso ético, sino de algo más peculiar: a saber, que su ética tiene también un componente estético.

Nos hemos acostumbrado tanto a vilipendiar la estética en nuestras sociedades del espectáculo que solemos arrugar la nariz cuando se pretende mezclar estética y política. En todo caso, aceptados como única relación posible entre ambos mundos la que supedita la estética a la política: la estética debe estar fundamentada en la ética, afirmamos, lo que muchas veces ha querido decir que la estética tiene que ser directamente política para poder ser válida o aceptable. La primera asercción no deja de ser una evidencia, pero la segunda ha causado innumerables malentendidos a lo largo del pasado siglo. Portabella ha sido víctima de estos malentendidos al ser considerado su cine muchas veces un ejercicio insustancial de estética. Unamuno ya adelantó esta opinión cuando dijo que a los catalanes nos perdía la estética. No cabe duda de que muchas de las posibilidades de que una estética sea insustancial residen en la posible insustancialidad de su ética. Pero Portabella nos ha ayudado a madurar en este sentido y nos ha hecho comprender los valores éticos y políticos del trabajo estético en sí mismo. De la misma manera que, desde su vertiente como político y hombre comprometido con la sociedad en la que vive, nos ha dado un ejemplo de la otra variante de las relaciones entre la estética y la política: la que resulta de moverse en la política, no como un profesional de la misma, con todos los respetos para los profesionales de la política, sino como

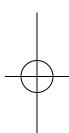
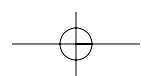
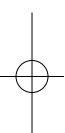
un artesano que trabaja íntimamente con sus herramientas, buscando la trascendencia de la forma de lo que está haciendo. La forma, en este caso, no tiene por qué ser visual: puede ser una forma social, una forma política, una determinada gestualidad. Pero una forma mimada, en todo caso, por un recurso privado, por un sentir personal que, en cada momento, persigue la excelencia allí donde puede ser encontrada. No, el fin no justifica los medios, pero los medios bien atemperados, bien pensados, llevan a fines necesariamente buenos. Porque no son fines esencialmente políticos, tal como entendemos ahora la política en la era de la bancarrota de la ética, sino artesanalmente políticos: no buscan la drástica modificación de las cosas, un gesto que muchas veces no repara en las consecuencias, sino la lenta y persistente modificación de las condiciones que mueven las cosas y las personas. Tengo la impresión de que Pere Portabella nunca ha querido cambiar directamente las cosas, sino que ha pretendido modificar a las personas capaces de sumar la energía necesaria para que las cosas cambien naturalmente en la mejor dirección posible.

Decir que la cultura y la política han estado siempre unidas en las actividades de Pere Portabella es corroborar esta intrínseca reunión de lo estético y lo ético, como motor de un saber que es, al fin y al cabo, la representación global de una sociedad. Siempre ha estado donde había que estar, ya fuera en Montserrat, en 1971, en la asamblea de intelectuales contra el proceso de Burgos, o para ejercer de portavoz de los organismos unitarios de la oposición antifranquista, como la Taula Rodona y la Assemblea de Catalunya. Los que hemos conocido esos años sabemos lo que esas acciones, esas plataformas que no eran solamente políticas sino también emocionales, significaban en esos convulsos y peligrosos momentos. Sabemos la cantidad de esperanza que generaron y, con ella, la cantidad de energía destinada a alimentar un futuro posible que sólo en parte logró materializarse. Portabella estuvo donde había que estar, en esos años de turbulencia: fue senador en las Cortes constituyentes por la coalición Entesa dels Catalans (1977-1982) y diputado del PSUC en el Parlament de Catalunya (1980-1984), y posteriormente presidió la Comisión Política Nacional de Iniciativa per Catalunya desde su constitución. Si todos estos fulgores acabaron diluyéndose no fue por falta de vigor, sino porque nuestra sociedad no supo seguir el ejemplo de lo que debía ser la política, porque se rompieron los vínculos entre la cultura y

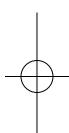
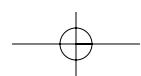
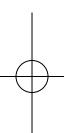
la sociedad: en resumidas cuentas, entre la ética y la estética. Quizá ahora pagamos las consecuencias de esos errores de perspectiva, pero todavía estamos a tiempo de rectificar, si nos miramos en el espejo de los que, como Pere Portabella, no han perdido nunca la esperanza ni la lucidez necesarias. La universidad necesita este espejo, del mismo modo que nuestras sociedades siguen necesitando la universidad.

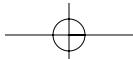
No quisiera terminar esta *laudatio* sin insistir en la originalidad que preside el conjunto de actividades del doctorando. Nos equivocaríamos si tratáramos de comprender estas acciones por separado, si las intuyéramos desde la perspectiva de una sensibilidad especializada. Vivimos una realidad compleja en la que de nada sirven las antiguas y aisladas especialidades, y es el deber esencial de la universidad conducirnos hacia la comprensión de lo complejo por un camino que no sólo en la tecnología puede transitar. Las diversas actividades de Pere Portabella han tenido siempre el carácter orgánico necesario para ser consideradas complejas, para determinar, incluso, el carácter complejo de su personalidad polifacética. Su cine, en tantas cosas adelantado a su tiempo, está sustancialmente unido a su diversa actividad política, que deseamos que, en muchas cosas, se haya adelantado también a su tiempo. Su profundo sentido de la justicia se conjuga con su sentido igualmente intenso de la estética. Ambos vectores reunidos forman la pieza de un puzzle que todavía no existe y cuyas aristas le impiden asentarse cómodamente en los puzzles sociales conocidos. No hay solución de continuidad, pues, entre el Portabella que razona sagazmente en la tertulias radiofónicas y el que es responsable de un cine que no hace sino prologar esos razonamientos por otro medio. Todo son acciones políticas, todo son acciones estéticas. La tarea de Pere Portabella, siendo en esencia práctica pero generadora de ideas, está profundamente impregnada de una ética humanista que ha de servir de ejemplo a nuestra comunidad universitaria en una época en que no siempre están claras las prioridades entre nosotros. No me cabe ninguna duda de que así será.

Es por todo ello que tengo el honor y el privilegio de pedir a la Excelentísima y Magnífica Rectora de la Universitat Autònoma de Barcelona, en nombre de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, que se otorgue el grado de doctor *honoris causa* al señor Pere Portabella.



DISCURSO
DE
PERE PORTABELLA





I

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 solo 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. Decir 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 éstos 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 exige 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 alguna escuela. Tengo una tendencia compulsiva y promiscua para 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...
- De hecho, 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.

-
- 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 de 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».

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: 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 filmica y actividad política.

A partir de ahí, y desde la publicación de *Dau al Set* (Brossa-Tàpies), hasta el grupo El Paso de Antonio Saura y Manolo Millares, solo había un paso. Eduardo Chillida a su aire y Jorge Oteiza, creador del Equipo 57, el más radical: por la no representación y contra el individualismo artístico. El impacto de la publicación de *El Jarama*, novela de Rafael Sánchez Ferlosio, o de *Tiempo de silencio*, 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 8 mm que Antoni Tàpies proyectaba en su casa cuando volvía de París: Murnau, Fritz Lang, Eisenstein, Dreyer..., y las especialmente seleccionadas para el gusto y satisfacción de Brossa: *El ladrón de Bagdad* o *Nosferatu*, y las 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 decidí 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 al de 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 *Six years* (1966-1973), de Lucy Lippard, reflexiona sobre el objeto de arte bajo la alargada sombra de Marcel Duchamp y la abrumadora presencia física de sus *ready-made*, la marca más mediática del movimiento dadaísta. Lucy Lippard constata la perdida 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 evidentes efectos de la dictadura con un elevado grado de politización.

Walter Benjamin, en su ensayo *El autor como productor* (1934), introduce un nuevo concepto de creador, y Roland Barthes, en su texto *La muerte del autor* (1964), propone la sustitución del término «espectador» por los de «lectores», «audiencia», «público» o «consumidor», dándole un protagonismo e importancia esenciales, ya que, tal y como había anunciado Marcel Duchamp en 1957, la mirada del otro es lo 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, lo que crea 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.

Benjamin (1933) 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, y señala 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 obstinada 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 éste 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 filmes 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 len-

gua dominante. Y siempre hablamos de lenguajes en plural: junto al lenguaje conceptual se encuentra el lenguaje emocional, y el de la lógica o científico convive con el lenguaje de la imaginación poética.

Para poder preguntarnos por qué 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 (spectador-lector) de narraciones, la historia como tal no está presente de forma efectiva ni en el guión ni en la pantalla. (La narrativa y, consecuentemente, también lo que se entiende por cine narrativo, 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 cultivan 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 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 mer-

cado 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 hasta 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 de que, para mantener la audiencia, haya un argumento en primer término que 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 basta reconocer un escenario e identificar una situación 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 ésta: una nueva narrativa más abierta, poniendo énfasis en la

indeterminación del texto, abierto a las sugerencias, dejando en manos del lector-spectador la suma de la percepción y la experiencia propias.

Anulación de la jerarquización de las secuencias y desaparición de las secuencias de transición porque carecen de sentido. En definitiva: mientras un argumento solamente se debe «explicar», un relato se construye a partir de tu imaginario y tiene que ser capaz de atraer nuestra atención por lo que tiene de sensorial y emocional. Ofrece uno o más conflictos que deben interpretar sus usuarios. Focalizar la mirada en función de un proyecto imaginario previo. Cada plano pesa sobre todos los demás. Cada secuencia tiene su tensión y sentido y, en relación con las otras, acumula todo el potencial de la película. El orden de las secuencias es inamovible y éstas ocupan el lugar del argumento. Y es inútil buscar la psicología de los personajes o intentar reconstruir la anécdota o la progresión dramática de la película. Los informalistas y el conceptualismo ya rompieron con unos esquemas que correspondían a una visión y a unos códigos ya superados por obsoletos.

Rafael Sánchez Ferlosio, escritor y ensayista, define «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 al del poeta, sino 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.

Y lo que es fundamental, el espectador-lector y usuario accede como sujeto activo y participativo, como protagonista. Hoy este protagonismo del espectador que interviene en la película sin intermediarios es una exigencia cada vez más extendida.

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, críticos 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, *El perro andaluz*, *La edad de oro* y *Las Hurdes*. Tan solo con estas tres películas, Luis Buñuel entró con pleno derecho en la historia como cineasta y como destacado miembro de uno de los movimientos más emblemáticos durante las primeras décadas del siglo XX: el surrealismo y el dadá. Aunque Luis Buñuel no hubiese hecho nada más, ni rodado ninguna otra película, allí le encontraríamos como uno más entre los que forman 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, deslumbrados 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'age 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: antiarte. O con lo que propuso Roland Barthes: la obra de arte como un objeto/arte-facto. 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 Méjico como un trabajador más en nómina. Luis Buñuel se dispone a abrirse camino, a partir de esta inversión copernicana de sus planteamientos transgresores al sistema, con 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 Méjico, 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 de 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. El regreso de Luis Buñuel 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 Luis Buñuel coincidió en Madrid, que tuvo que volver al exilio. 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 vol-

ver a peinarse a su aire». Mientras tanto, el gobierno tuvo tiempo de firmar «el enterado» de la condena y ejecutar a Julián Grima, 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 especial afecto 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 de ello. 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-arte-facto» que hizo saltar las alarmas de la dictadura y del 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 entusiasta acogida 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 ver para proponerle que, teniendo en cuenta que Luis 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, lo que vino después. Y lo que vino después no se hizo esperar.

El Vaticano, a través de un editorial del *Osservatore Romano*, nos puso de vuelta y media. Todavía hoy no sé si nos amenazaron o directamente nos dieron 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 volverá 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 camisón se dirige a la habitación de su apuesto primo, llama a la puerta y éste 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. Algo muy serio y, por qué no decirlo, también divertido. Al cabo de ocho años, la Comisión de Censura de Películas del Ministerio de Información, reunida el 30 de enero de 1969, prohibió la exhibición de la película *Viridiana* de nacionalidad entonces mejicana, 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 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 le 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 aquél 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 éstas. Es humillante que te pillen en el intento de huir por la ven-

tana de tu casa. Las palabras y el silencio son la única herramienta para tu defensa».

Diez años más tarde, con Manolo Sacristán, profesor de Filosofía en la Facultad de Ciencias Económicas, que fue expulsado de la Universidad en 1965 por su postura antifranquista y que se reincorporó a la Universidad de Barcelona tras la muerte de Franco, entonces como catedrático de Metodología de las Ciencias Sociales, volvíamos de una manifestación paseando por la Diagonal entretenidos en una de las habituales y largas polémicas, cuando, de repente, nos cruzamos con un numeroso grupo 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 corría en dirección contraria a la nuestra. La conversación, que se había interrumpido, giraba, más o menos, en torno a los temas que nos ocupaban a 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 delicioso silencio 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 polí-

ticamente correcto y artísticamente adecuado, y se cerró el paso a cualquier elemento que oliera a «deconstrucción». En este sentido, y en un contexto más general, asistimos a un rápido y amplio proceso 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.

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

Un sistema de estructuras sólidas y una gran capacidad y disponibilidad para ir asimilando lo susceptible de ser digerido y vendido, acompañadas por la debida contundencia en el momento de dejar en vía muerta todo lo que no entra o no tiene cabida en los sofisticados mecanismos de asimilación y rechazo.

Así pues, los límites del factor creativo los marcan las necesidades y estímulos del mercado. Es el peaje que se paga por el derecho de acceso a la gran autopista por la cual circula la producción cultural debidamente pasada por el tamiz del proceso de homologación: describir con pulcritud los hechos, reconocer los escenarios e identificar los protagonistas sin sufrir demasiados sobresaltos y, eso sí, con una interpretación impecable, una iluminación brillante, alguna travesura sintáctica y una sensibilidad exquisita que avale y ratifique el valor de la calidad. A costa del empobrecimiento del cine al menospreciar lo más singular del medio y dejarlo para el uso más rutinario y reiterativo del día a día. El resto, fuera de la norma, sólo puede circular por las redes viarias alternativas, de un solo carril y sin áreas de descanso. Es el espacio marginal destinado a las formas de producción más interesantes, arriesgadas y exigentes. Donde el argumento, los actores y actrices mediáticos son un estorbo.

La búsqueda de un lenguaje cinematográfico ético y culturalmente arraigado abierto a la constante mutación de las nuevas necesidades de expresión.

El cine sobrevive hasta la era digital con éxitos incontestables más de cien años después de su origen. La revolución digital aporta consecuencias de igual o más impacto que la Revolución Industrial.

Los multimedia son un mundo interactivo con usuarios participativos y polivalentes a través de un ordenador que recibe y transmite mensajes digitalizados, más reales que la realidad, que transformará y alterará las formas de trabajo, el lenguaje y la percepción. La aparición y el uso de la informática permiten desarrollar muchos proyectos con intereses y objetivos tan dispersos como contradictorios.

Estamos ante 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 cibernetico nos muestra imágenes imaginarias (G. Sartori). Dicha realidad virtual es una irrealdad 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 efectos de 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 irrealdad 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 insoportables. Al romperse la

burbuja, no ha llovido nada y hoy todavía nadie sabe si hemos tocado fondo o no. 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.

El ciudadano está desarrollando una mirada digital, en lo estético y en los contenidos, con el deseo irrefrenable de participar en todo lo que hace, en lo que se está organizando de forma diferente en cada uno de sus actos de consumo: un individuo cada vez más convencido de que se encuentra inmerso en un proceso que se puede sintetizar en la mundialización de los intercambios, la universalidad de los valores y la singularidad de las formas (las lenguas, las culturas). El debate hoy y en los próximos años se centra en pasar de una comunicación lineal a una transversal donde el usuario es quien domina el tiempo de la narración hasta el extremo de incorporarse a ella hasta lo inacabable.

La mundialización plantea convertir cualquier contenido en producto para ser reproducido y consumido en todos los formatos. Si «la obra» no se concibe en clave de «producto» no habrá comunicación porque no llegará a su hipotético destinatario.

Es obvio que la Europa de la Unión es producto de la diversidad y no de la especificidad cultural. La tendencia de la globalidad es la de homogeneizar la cultura con el «producto» que englobe el máximo de sensibilidades del mercado. El sector del audiovisual y el cinematográfico es el territorio más bien abonado y el más fértil. Los efectos de esta dinámica generan una gran confusión. Pero no es, como se pretende presentar, el triunfo de la libre elección, sino la victoria de un sistema de distribución de funciones: lo que se reduce no es el consumo sino la creación; unas sociedades para el consumo y otras para la producción, y lo más grave no es la homogeneización del producto sino la estandarización de su proceso de producción. Éste es el lado más perverso.

De hecho, hemos pasado de «la cultura por encima y al margen del mercado» (A. Malraux) a «lo que es bueno para la economía es bueno para la cultura» (J. Lang). De una política dirigida a los creadores se ha pasado a las empresas culturales bajo el subterfugio de que la política dirigida a los creadores acaba siendo dirigista e intervencionista, lo que ha provocado que la política de los gobiernos en materia cultural se limite a la

potenciación del hecho industrial de la cultura, la defensa de la identidad, la consolidación de la lengua, la conservación del patrimonio simbólico popular y arquitectónico y deje en la periferia y en la intemperie la creación. En definitiva, las ayudas son para los resultados, cuando en lo que se debería invertir es en el proceso. Hoy el proceso es el resultado.

III

Hace unos meses, en Madrid, se celebró un congreso titulado *La Condición Posmedia en el Contexto Español*. En él se abordaba si la *condición posmedia* delimitaría el estado del arte en un nuevo contexto caracterizado por la desaparición de los medios artísticos tradicionales y la aparición de un nuevo hipermedio o supermedio global: la informática, el lenguaje computacional a través del cual fluirían todos los antiguos medios: pintura, escultura, fotografía, cine, todos ellos cada vez más dependientes del sistema binario que soporta todo el ámbito informático. Si fuésemos consecuentes con esta idea de la condición posmedia, quizá deberíamos hablar a partir de ahora, como lo hacen ciertos críticos y artistas, de pospintura, posescultura, posfotografía o poscine.

La condición posmedia otorgaría al arte (se entiende, pues, también, a la pintura, el cine, la fotografía, la escultura, la música, etc.) la misión, armado con los poderes que le confiere el actual proceso tecnológico vinculado al ámbito informático y el nuevo contexto social creado por los medios de comunicación de masas, de hacer de la práctica artística un nuevo espacio democrático y global en el que el espectador se convierta en usuario activo y consumidor, y en el que el arte, a través de la supuesta globalización del espacio cibernetico, se convierte en un mecanismo de emancipación ilusoria o no al alcance de todos los individuos. Una relación que se ofrece como un marco de creación en tiempo real, un consumo en tiempo real y un pasar del deseo al objeto deseado en tiempo real.

Se ha dicho que este nuevo contexto poscinematográfico, el cual se extiende desde las nuevas pantallas y dispositivos de reproducción has-

ta la inmensidad de Internet, contribuye a un acceso generalizado a la creación y a la recepción de ficciones y documentales; en todos los sitios se trata la cuestión de la democratización cibernetica de los recursos y la información, incluidos todo tipo de materiales cinematográficos y videográficos...; a pesar de ello, a veces se olvida con demasiada facilidad que la lucha por dominar las emisoras y las concesiones de licencias dieron paso a la lucha por el control de la producción y la distribución de los contenidos. Las audiencias han sido superadas por los usuarios y la lucha es: no tener más audiencia sino más consumo de los usuarios que escogen los programas y los espacios. A los que vuelcan los contenidos de siempre se añaden una multitud de ofertas de poca o ninguna fiabilidad ni verificación contrastada.

El espectador se aleja de la comunicación tradicional. El poder sigue estando de forma fundamental al lado de aquellos que crean, divulgan y comercializan estos aparatos y *softwares*, imponiendo restricciones tanto ideológicas como prácticas para su uso, y que muchos de ellos se encuentran fuertemente ligados a sus orígenes.

* * *

Paralelamente, el crítico cinematográfico norteamericano Jonathan Rosenbaum ha dirigido y coordinado el proyecto Mutaciones del Cine Contemporáneo. 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 filmica,

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, disco duro multimedia y el home cinema, al papel de Internet, muy distinto al uso de la red estrictamente como medio de creación 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, 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.

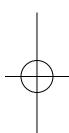
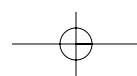
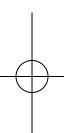
Y, por último, utilizaré un recurso cinematográfico muy recurrente, el *flash-back*:

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

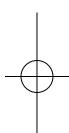
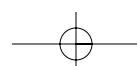
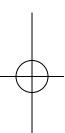
media sonrisa y muy atento al chuletón de Ávila que tenía delante, le contestaba con humor pero también de forma muy cordial y profesional. De repente, Francesco, extasiado y en pleno delirio ante la habitual desmesura e ironía que desplegaba Orson Welles, quiso saber cuál era, según el «maestro», la 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*.

Muchas gracias por su atención.

Pere Portabella, 17 de marzo de 2009



CURRICULUM VITAE
DE
PERE PORTABELLA



Desde los años sesenta, Pere Portabella mantuvo un compromiso político con todos los movimientos de rechazo a la dictadura del general Franco reivindicando las libertades democráticas individuales y colectivas inherentes en un estado de derecho.

Fue elegido senador en las primeras elecciones democráticas después de la dictadura. Participó en la comisión para la redacción de la actual Constitución Española. En 1980 fue elegido diputado en el Parlamento Autonómico de Cataluña hasta 1988. En 1999 fue distinguido con la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya. Desde 2001 preside la Fundación Alternativas.

Como cineasta, Pere Portabella ha mantenido una presencia relevante en el ámbito del cine de nuestro país durante más de cinco décadas. Con su productora Films 59, impulsó algunas de las producciones emblemáticas del cine español: *Los golpos* de Carlos Saura (1959), *El coche* de Marco Ferreri (1960) y *Viridiana* de Luis Buñuel (1961). A través de la misma productora y como realizador, dirige sus propias creaciones, aunando la herencia de la cultura de vanguardia con los lenguajes de ruptura. Sus películas *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972) constituyen intervenciones radicales en las instituciones cinematográfica y artística. Un largo paréntesis, marcado por su dedicación al ámbito político-institucional durante la llamada transición, media entre *Informe general* 1976 y la recuperación de su práctica como cineasta y productor hasta el día de hoy. En el 2001, sus películas pasaron a formar parte del fondo artístico del Macba (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona). En el 2002, fue el único artista español invitado a la Documenta 11, que se celebra en Kassel.

En el 2003, el Centro Georges Pompidou de París le homenajea y adquiere para su fondo la película *Nocturno 29*. En Filadelfia, Baltimore, Chicago y Nueva York se exhiben sus películas en ciclos y exposiciones, así como en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y en la 42 Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, que programaron en el 2006 sendas retrospectivas.

Su película *Die Stille vor Bach* (*El silencio antes de Bach*) fue seleccionada para la 64 Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia en la sección Orizzonti. Recibió también el premio especial del jurado en el 45 Festival Internacional de Cine de Gijón, y se estrenó en primicia para Norteamérica en otoño de 2007 en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York formando parte de la retrospectiva de su obra. A finales de año, recibió el premio Mikeldi de Honor en el 49 Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, y el premio Ciutat de Barcelona 2007 de Audiovisuales por *Die Stille vor Bach*.

En verano del 2008, los cuatro cortometrajes sobre Joan Miró realizados por Pere Portabella durante los años setenta formaron parte de una exposición titulada «Miró: la tierra», organizada por el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. También en el 2008 Portabella rodó la que es su última película hasta la fecha, *Mudanza*, un homenaje a Federico García Lorca, creada para la exposición internacional «Everstill», comisariada por Hans Ulrich Obrist y estrenada en La Huerta de San Vicente, Casa-Museo de Federico García Lorca en Granada.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York ha adquirido para su fondo de arte una copia de *Vampir-Cuadecuc* y una de *Die Stille vor Bach*.

En marzo del 2009, Pere Portabella es investido doctor *honoris causa* por la Universidad Autónoma de Barcelona.

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y OTRAS INSTITUCIONES

- 2001** El Macba (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) organiza la exposición «Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella». Sus películas pasan a formar parte de la colección artística del museo.
- 2002** Es el único artista español invitado a la Documenta 11 de Kassel. Proyección del *Umbracle, Informe general* y *Pont de Varsòvia*.
- 2003** El Centro Georges Pompidou hace un homenaje a Pere Portabella y adquiere una copia de *Nocturn 29*. Se proyectan las películas: *No contéis con los dedos*, *Nocturn 29*, *Umbracle*, *Vampir-Cuadecuc*, *Miró, l'altre*, *Informe general* y *Pont de Varsòvia*.
- 2004** Participa en la exposición «Experiments with truth», comisariada por Mark Nash, en The Fabric Workshop y en el Museo de Filadelfia. Se proyectan las películas *Umbracle, Informe general* y *Pont de Varsòvia*.
- 2006** Retrospectiva en el 8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).
Retrospectiva en la 42 Muestra del Nuevo Cine de Pesaro.
- 2007** Retrospectiva de Pere Portabella en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). *Die Stille vor Bach* se proyecta en primicia para Norteamérica. *Pont de Varsòvia* es presentada por Jonathan Demme.
The Catalan Center, The King Juan Carlos I of Spain Center y The Center for European and Mediterranean Studies de la Universidad de Nueva York (NYU) organizan el simposio: Pere Portabella, a Catalan Master Filmmaker in New York (At Last).
El Gene Siskel Film Center de Chicago también proyecta *Die Stille vor Bach*, presentada por Jonathan Rosenbaum.
Pere Portabella recibe el Mikeldi de Honor en el 49 Festival

Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI).

2008 Los cuatro cortometrajes sobre Miró participan en la exposición «Miró: la tierra», que se celebra en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere una copia de *Vampir-Cuadecuc* y de *Die Stille vor Bach*.

La película *Mudanza* se realiza para la exposición «Everstill», comisariada por Hans Ulrich Obrist, en La Huerta de San Vicente, Casa-Museo de Federico García Lorca en Granada.

2009 El 17 de marzo, Pere Portabella es investido doctor *honoris causa* por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).

En mayo, se programa una retrospectiva completa en Corea del Sur, dentro del marco del Festival Internacional de Cine de Jeonju.

FILMOGRAFÍA DE PERE PORTABELLA

1. Como guionista

Il momento della verità (Francesco Rosi, 1964; colabora en el guión y en los diálogos)

2. Como productor

Los golfos (Carlos Saura, 1959)

El cochecito (Marco Ferreri, 1960)

Viridiana (Luis Buñuel, 1961)

Hortensia/Béance (Antonio Maenza, 1969, inacabado)

Tren de sombras (José Luis Guerin, 1997)

Colabora en la producción de los cortometrajes de Carles Santos.

3. Como director

a) Cortos y mediometrajes

No compteu amb els dits (No contéis con los dedos)

1967, 26 min., 35 mm, B/N y color

PRODUCCIÓN: Films 59; PRODUCTORES ASOCIADOS: Andreu Puig, Anne M. Settimó; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Joan Brossa y Pere Portabella; TEXTO: Joan Brossa (traducido del catalán por Pere Portabella); MÚSICA: Josep M. Mestres Quadreny; PIANO: Carles Santos; MEZZO-SOPRANO: Anna Ricci; JEFE DE PRODUCCIÓN: Jaime Fernández Cid; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Luis Cuadrado; FOTO FIJA: Manel Esteban; MONTAJE: Ramon Quadreny; AYUDANTE DE MONTAJE: Suzzane Lemoine; SCRIPT: Anne M. Settimó; TÉCNICO DE SONIDO: Jordi Sangenís; ESTUDIOS: Balcazar; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIOS DE SONIDO: La Voz de España; EFECTOS ESPECIALES: Estudis Proex; DISTRIBUCIÓN: Tibidabo Films Distribución, SA; ESTRENO: Publi, Barcelona, 17 de noviembre de 1967; INTÉPRETES: Mario Cabré, Natacha Gounkevitch, Josep Santamaría, Willy van Rooy, Daniel van Goleen, Josep Centelles.

SINOPSIS: La película presenta veintisiete microrrelatos filmados a modo de spots publicitarios. Cada uno de los microrrelatos posee una acción autónoma y cerrada sobre sí misma, con una duración que oscila entre unos pocos segundos y unos pocos minutos. La sucesión de microrrelatos, separados entre sí mediante el uso óptico de la «cortinilla», recuerda el nuevo tiempo creado por la publicidad en las proyecciones cinematográficas (y en las emisiones televisivas), que es al fin y al cabo lo que le confiere unidad.

FILM SELECCIONADO EN:

Journées Internationales du Film de Court Métrage de Tours (1968)

Festival Internacional de Cine de San Sebastián (1968)

X Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI) (1968)

IV Compétition Internationale du Film Expérimental de Knokke-Le Zoute (1968)

42 Muestra del Nuevo Cinema de Pesaro (2006)
8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (2006)

Aidez l'Espagne (Miró 1937)
1969, 5 min, 16 mm, B/N y color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECCIÓN, GUIÓN y MONTAJE: Pere Portabella; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: A partir de noticiarios y películas documentales, se efectúa un recorrido por la República y la Guerra Civil Española, combinada con los grabados de Miró de la serie «Barcelona» (1939-1944), con motivo de una exposición antológica de Joan Miró en el año 1969 en el Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Premios Nacionales
1969, 4 min, 30 seg., 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; MÚSICA: *La revoltosa* y *El tambor de Granaderos* de Ruperto Chapí; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Doménech; MONTAJE: Teresa Alcocer; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; SONIDO: Balcazar; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: En los sótanos de la Biblioteca Nacional de Madrid, dos funcionarios muestran a la cámara algunas de las telas premiadas con las primeras medallas en las diversas exposiciones nacionales celebradas entre 1941 y 1969.

Miró. L'altre (Miró. El otro)
1969, 15 min, 16 mm, B/N y color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA:

Manel Esteban; MONTAJE: Teresa Alcocer; INTERVENCIÓN: Joan Miró; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: Como reclamo para la exposición que el año 1969 le había dedicado el Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona, Joan Miró pintó los cristales que rodean la planta baja del edificio. Una vez acabada la exposición, el propio pintor se encargó de borrarlos.

Poetes catalans (Poetas catalanes)

1970, 30 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Doménech; CON LA COLABORACIÓN DE: Rafael Menezo, Francesc Font, Albert Trullols, Albert García, Francesc Aluy, Emili Bou, Pere Joan Ventura; SONIDO: Carles Santos; TÉCNICO DE SONIDO: Carles Nogueres; INTERVENCIONES: Joan Colomines, Joan Oliver, Francesc Vallverdú, Joan Brossa, Gabriel Ferrater; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: Filmación del Primer Festival Popular de Poesía Catalana que tuvo lugar el sábado 25 de mayo de 1970 en el Gran Price de Barcelona.

Play back

1970, 8 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban, Francesc Bellmunt; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIO DE SONIDO: Sonoblock; INTÉRPRETES: Carles Santos y Coro del Gran Teatre del Liceu; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: Carles Santos ensaya con el Coro del Gran Teatre del Liceu. Los cantantes no sólo se limitan a interpretar vocalmente la pieza, sino que, como Santos, se implican físicamente en la música. La cámara se suma al ritmo de la música y de los intérpretes.

Cantants 1972 (Cantantes 1972)

1972, 36 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Comissió de Cinema de Catalunya para la Televisión Sueca; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; MONTAJE: Teresa Alcocer; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIO DE SONIDO: Sonoblok; INTERVENCIONES: Francesc Pi de la Serra, Manuel Gerena, Julia León; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional. SINOPSIS: En una primera parte se ve a Francesc Pi de la Serra en un escenario tocando la guitarra y haciendo parlamentos sobre cantar en catalán, la dificultad de difundir las canciones, la censura, etc. Finalmente interpreta una canción titulada *Me n'aniré a la muntanya*. En una segunda parte s'entrevista a Manuel Gerena, cantaor flamenco, que explica sus simpatías por Comisiones Obreras y Comisiones de Barrio y su interés por la línea pura del cante hondo. Después vemos una actuación en un local popular. En la tercera parte del film se nos muestra a unos jóvenes en autocar cantando canciones revolucionarias. Uno de los participantes explica que son Comisiones de Barrio y van a hacer unas convivencias. Pertenecen a los barrios populares de Alcobendas, Tetuán, y van de excursión al pantano de Cazalegas, cerca de Talavera de la Reina. Un vez allí, se bañan. Al final se reúnen bajo un árbol y Julia León canta «A la huelga».

Miró. Tapís (Miró. Tapiz)

1973, 22 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; JEFE DE PRODUCCIÓN: Jordi Cunill; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Joan Ventura; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: exposición retrospectiva de Joan Miró en el Grand Palais de París, 17 de mayo de 1974.

SINOPSIS: El artesano Josep Royo y su equipo realizan un tapiz de Joan Miró. La película se hizo por encargo de la Galería Maeght para la conmemoración de una exposición de Joan Miró, organizada por el

Ministerio de Asuntos Culturales Francés en el Grand Palais, inaugurada el 17 de mayo de 1974 en París.

Miró. Forja

1973, 24 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; JEFE DE PRODUCCIÓN: Jordi Cunill; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Joan Ventura; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: exposición retrospectiva de Joan Miró en el Grand Palais de París, 17 de mayo de 1974.

SINOPSIS: Los artesanos fundidores Parellada de Llinars del Vallés realizan una escultura de Joan Miró. La película se hizo por encargo de la Galería Maeght para la conmemoración de una exposición de Joan Miró organizada por el Ministerio de Asuntos Culturales Francés en el Grand Palais, inaugurada el 17 de mayo de 1974 en París.

Acció Santos (Acción Santos)

1973, 12 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; MÚSICA: Frederick Chopin; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIO DE SONIDO: Sonoblok; INTÉPRETES: Carles Santos; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: Carles Santos interpreta el *Preludio op. 45 en do sostenido menor* de Fryderyk Chopin. Una vez acabada la pieza, escucha la grabación en un magnetófono, hasta que se pone unos auriculares y dejamos de oírla. La imagen permanece en silencio hasta la finalización de la pieza musical.

El sopar (La cena)

1974, 50 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; JEFE DE PRODUCCIÓN: Jordi Cunill; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Joan Ventura; MONTAJE: Teresa Alcocer; AYUDANTE DE MONTAJE: Lola Besses; TÉCNICO DE SONIDO: Anne M. Settimó; LABORATORIO: Fotofilm, SAE.; ESTUDIO DE SONIDO: Sonoblok; INTERVENCIONES: Narciso Julián, Ángel Abad, Antonio Marín, Lola Ferreira, Jordi Cunill; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: Cinco ex presos políticos se reúnen en una masía una noche de 1974 para intercambiar sus experiencias en la cárcel. Después de hablar de varios temas, como la huelga de hambre, las formas de lucha, la desconexión de la realidad, etc., se produce una inesperada situación final cuando uno de los ex presos efectúa un canto a la vida en cautividad. La contundente réplica de uno de los compañeros no evita el efecto de catarsis de la confesión.

Art a Catalunya (Arte en Cataluña)

1992, 31 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓN: Institut del Cinema Català para la Generalitat de Catalunya; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella, Octavi Pellissa y Eduard Carbonell; MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Macari Golferichs; INTERVENCIONES: Ricard Bofill, Pere Gimferrer, Susana Solano y Antoni Tàpies.

SINOPSIS: Un itinerario por las grandes creaciones del arte catalán: románico, gótico, modernista y contemporáneo, de la mano de los comentarios de Ricard Bofill, Pere Gimferrer, Susana Solano y Antoni Tàpies.

La tempesta (La tempestad)

2003, 6 min, digital, B/N

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; MÚSICA: «Temporale», de la ópera *La Cenerentola* de Gioacchino Rossini; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tomàs Pladevall; DISTRIBUCIÓN: no convencional.

vencional; ESTRENO: dentro del espectáculo de Carles Santos *El compositor, la cantante, el cocinero y la pecadora*, estrenado en el Teatre Nacional de Catalunya (TNC), en Barcelona, el 4 de noviembre de 2003; SINOPSIS: Unos cuerpos desnudos se someten a un fuerte impacto del agua.

El Plan Hidrológico Nacional

2004, 3 min, digital, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tomàs Pladevall; TÉCNICO DE SONIDO: Licio Marcos de Oliveira; INTERVENCIÓN: Pedro Arrojo Agudo; DISTRIBUCIÓN: Cameo Media.

SINOPSIS: La película forma parte del largometraje *Hay motivo*, compuesto por 33 cortos dirigidos por diversos directores y actores españoles contra las políticas del Partido Popular justo antes de las elecciones del 2004. En la participación de Portabella, el catedrático de física Pedro Arrojo trata de la necesidad imperiosa de una nueva cultura del agua.

FILM SELECCIONADO EN:

Festival de San Sebastián (2004)

Festival de Cine de Bogotá (2004)

Festival de Cine de Toulouse (2004)

Festival de Cine de Goteborg (2005)

Muestra Documental Centro Juan Carlos I, Universidad de Nueva York (2005)

8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (2006)

42 Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (2006)

Visca el piano! (¡Viva el piano!)

2006, 12 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Carles Santos y Pere Portabella; MÚSICA: Johann Sebastian Bach y Carles Santos; JEFE DE PRODUCCIÓN: Pasqual Otal; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tomàs Pladevall; TÉCNICO DE SONIDO: Albert

Manera; LABORATORIO: Image Film; INTÉPRETES: Carles Santos y Toni Jodar; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: 29 de junio de 2006 en la Fundació Miró de Barcelona.

SINOPSIS: Carles Santos interpreta varias de sus piezas al piano. Película realizada para la exposición sobre Carles Santos «Visca el piano!», que pudo verse en la Fundación Miró de Barcelona durante el verano de 2006.

Mudanza

2008, 20 min, HD (4 k), color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella; JEFE DE PRODUCCIÓN: Pasqual Otal; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Jordi Vidal Amorós; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Elisabeth Prandi Chevalier; MONTAJE: Dani Sánchez; TÉCNICO DE SONIDO: Albert Manera; MEZCLAS DE SONIDO: Ricard Casals; STEADY CAM: Joan Morató; POSPRODUCCIÓN: Apuntolapospo. SINOPSIS: Un equipo de profesionales de las mudanzas vacía completamente la Casa Museo de Federico García Lorca, en La Huerta de San Vicente de Granada.

b) Largometrajes

Nocturn 29 (Nocturno 29)

1968, 83 min, 35 mm, B/N y color

PRODUCCIÓN: Films 59; PRODUCTORES ASOCIADOS: Anne M. Settimó, Jacques Levy; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Joan Brossa y Pere Portabella; DIÁLOGOS: Joan Brossa (traducidos del catalán por Pere Gimferrer); MÚSICA: Josep M. Mestres Quadreny; PIANO: Carles Santos; MEZZOSOPRANO: Anna Ricci; JEFE DE PRODUCCIÓN: Jaime Fernández Cid; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: José Luis Ruiz Marcos; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Luis Cuadrado; AYUDANTE DE CÁMARA: Teo Escamilla; ASESOR ARTÍSTICO: Lluís M. Riera; MONTAJE: Teresa Alcocer; AYUDANTE DE MONTAJE:

Margarita Bernet; SCRIPT: Anne M. Settimó; TÉCNICO DE SONIDO: Jordi Sangenís; ESTUDIOS: Balcazar; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIOS DE SONIDO: La Voz de España; EFECTOS ESPECIALES: Estudis Proex; INTÉRPRETES: Lucía Bosé, Mario Cabré, Anne M. Settimó, Ramón Julia, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Joan Ponç, Luis Ciges, Willy van Rooy, Jordi Prats, Núria Paniker, F. de la Guardia, Ruggiero Selvaggio, Manuel Jacas, Gignol Dido; DISTRIBUCIÓN: Interarte Films, SA; ESTRENO: Palace, Madrid, 1 de julio de 1969, y Publi, Barcelona, 8 de septiembre de 1969.

SINOPSIS: *Nocturno 29* comienza donde nos abandonó *No contéis con los dedos*: frente a la pantalla en blanco y la materialidad de la proyección. Se adentra en profundidad en la futura estructura eisensteiniana de los filmes de Portabella, que no avanzan mediante una linealidad narrativa, sino por sucesión de cuadros escénicos semiautónomos y encadenamientos casi siempre inesperados. «Una serie o suite de situaciones que, aunque aparentemente inconexas, giran siempre en torno a un desarrollo temático que da cuerpo y unidad a la historia sin recurrir para ello a la utilización de una anécdota como continuidad argumental» (Portabella 1968). Las evocaciones de Antonioni, Bergman o Buñuel resuenan en el filme más crudamente «antiburgués» de Portabella.

FILM SELECCIONADO EN:

Journées Positif (1969)

Festival de Cine Joven de Myéres (1969)

Quincena de los Realizadores de Cannes (1969)

Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (1969)

8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) (2006)

42 Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (2006)

Vampir-Cuadecuc

1970, 75 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; BASADO EN UNA IDEA DE: Joan Brossa y Pere Portabella; BANDA SONORA: Carles Santos; JEFE DE PRODUCCIÓN: Antoni Tomás; AYUDANTE

DE DIRECCIÓN: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Joan Ventura; MONTAJE: Miquel Bonastre; TÉCNICO DE SONIDO: Jordi Sangenís; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIOS DE SONIDO: Sonoblok, La Voz de España; INTÉRPRETES: Christopher Lee, Herbert Lom, Soledad Miranda, Jack Taylor, Maria Rohm, Fred Williams, Paul Muller, Jeannine Mestre, Emma Cohen, Jesús Franco; DISTRIBUCIÓN: no convencional / Sherlock Films 2008 España); ESTRENO: Quincena de los Realizadores en Cannes, mayo de 1970 / 15 de agosto de 2008 en los cines Verdi de Madrid y Barcelona.

SINOPSIS: *Vampir-Cuadecuc* es posiblemente la película clave para entender la transición que se produce en el campo cinematográfico español desde el período de los «nuevos cines» (permitidos por la Administración franquista) hasta las prácticas clandestinas, ilegales o abiertamente de oposición antifranquista. Consiste en una filmación del rodaje de la película comercial *El conde Drácula*, de Jesús Franco. Portabella ejerce dos tipos de violencia sobre la narrativa estándar: elimina totalmente el color y sustituye la banda sonora por un paisaje de colisiones imagen-sonido a cargo de Carles Santos. Filmado provocadoramente en 16 mm y con negativo de sonido, las tensiones entre el blanco y el negro favorecen el extraño «materialismo fantasmático» de este análisis desvelador de los mecanismos de construcción del ilusionismo del cine narrativo dominante, que al mismo tiempo constituye una intervención radical en la institución cinematográfica española.

FILM SELECCIONADO EN:

- Quincena de los Realizadores de Cannes (1971)
- XXV Encuentros Cinematográficos de Aviñón (1971)
- Festival Internacional de Cine de Belgrado (1971)
- Museo de Arte Moderno de Nueva York (1972)
- Cinématèque Française (1972)
- National Film Theatre de Londres (1972)
- Cinema du Réel de París (2005)
- 8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) (2006)
- 42ª Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (2006)

Umbracle

1972, 85 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Joan Brossa y Pere Portabella; BANDA SONORA: Carles Santos; JEFE DE PRODUCCIÓN: Pere I. Fages; AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: M. Elena Guasch; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Pere Domènech; MONTAJE: Teresa Alcocer y Emilio Rodríguez; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIO DE SONIDO: Sonoblok; INTÉPRETES: Christopher Lee, Jeannine Mestre; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: no convencional.

SINOPSIS: Al igual que *Vampir-Cuadecuc*, esta película se articula alrededor de dos ejes fundamentales: la indagación sobre los modos de representación cinematográficos y la imagen crítica de la España oficial, la del franquismo. Montaje de atracciones y brechtianismo en fuertes dosis. *Umbracle* se compone de fragmentos (algunos de archivo) que resuenan, más que progresan, por encadenamientos insólitos, con escenas de *déjà vu* que siempre prometen algo más pero que permanecen tensamente inacabadas. Jonathan Rosenbaum dijo: «Pocos directores después de Resnais han jugado de forma tan despiadada con las expectativas narrativas inconscientes para molestarnos». Aprendiendo del extrañamiento que Rossellini provocaba arrojando a actores conocidos en escenarios salvajes del sur de Europa, Portabella hace deambular a Christopher Lee por una Barcelona de ensueño. Con toda seguridad, el filme estructuralmente más complejo y el más profundamente político de Portabella, dotado de una poesía feroz.

FILM SELECCIONADO EN:

Quincena de los Realizadores de Cannes (1972)

Cinématèque Française (1972)

National Film Theatre de Londres (1972)

8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)
(2006)

42ª Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (2006)

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública

1976, 173 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella, Carles Santos y Octavi Pellissa; CON LA COLABORACIÓN DE: Joan Clavera, Lino Zapiran, Rafael Argullol y Josep Benet; MÚSICA: Carles Santos; JEFE DE PRODUCCIÓN: Alberto Prous; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Anne M. Settimó y José Miguel Herrera; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Manel Esteban; AYUDANTE DE CÁMARA: Paco Marín, Antonio Cano, Jordi Ferrerons; MONTAJE: José M. Aragonés; AYUDANTE DE MONTAJE: Luis José Isbert; TÉCNICO DE SONIDO: Alberto Escobedo, Pere Joan Ventura y Javier Celayuandi; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIO DE SONIDO: Sonigraf; INTERVENCIONES: Felipe González (PSOE), Raúl Morodo (PSP), Ramón Tamames (PCE), José Zufiaur (USO), Marcelino Camacho (CCOO), Nicolás Redondo (UGT), Anselmo Carretero, José Prat, José M. Gil Robles (DC), Enrique Tierno Galván (PSP), Simón Sánchez Montero (PCE), Joaquín Ruiz Jiménez (ID), Eugenio del Río (MC), Amancio Cabrero (ORT), Lazario Aguado (PTE), Marc Palmés, Magda Oranich, Santiago Carrillo (PCE), Anton Canyelles (UDC), Jordi Pujol (CDC), Gregorio López Raimundo (PSUC), Antoni de Senillosa (PPD), Montserrat Caballé, Francesc Lucchetti; DISTRIBUCIÓN: no convencional; ESTRENO: 21 de diciembre de 1984 en el programa de TVE *La clave* de José Luis Balbín.

SINOPSIS: La película constituye la síntesis de las filmaciones clandestinas abiertamente políticas de Portabella y su entorno. Rodada en los meses posteriores a la muerte del general Franco, se trata de un filme «documental» realizado con las técnicas de un filme de ficción. Coherente eslabón en una filmografía dirigida a explorar los límites de la representación fílmica, *Informe general...* trata de la futura representación política en la transición española, con una clara vocación democrática contradicha por su virtual «invisibilidad» durante treinta años.

FILM SELECCIONADO EN:

8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)

(2006)

42ª Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (2006)

Pont de Varsòvia (Puente de Varsovia)

1989, 85 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella, Octavi Pellissa, Carles Santos; DIÁLOGOS: Octavi Pellissa; MÚSICA: Carles Santos; PRODUCTOR EJECUTIVO: Joan Anton González Sarret; JEFE DE PRODUCCIÓN: Lluís Puig; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Pere Joan Ventura; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tomàs Pladevall; AYUDANTE DE CÁMARA: Carles Gusi; DIRECTOR ARTÍSTICO: Pep Duran, Vicenta Obon; MONTAJE: Marisa Aguinaga; SCRIPT: Anne M. Settimó; TÉCNICO DE SONIDO: Licio Marcos de Oliveira; MEZCLAS DE SONIDO: Ricard Casals; VESTUARIO: Niba Pawlowsky, Ángela Casillas; PELUQUERÍA: Encarna Bleda; MAQUILLAJE: Chass Llach; ATREZZO: Lidia Roure; LABORATORIO: Fotofilm, SAE; ESTUDIO DE SONIDO: Sonoblok; INTÉPRETES: Paco Guijar, Jordi Dauder, Carme Elias, Ona Planas, Josep M. Pou, Jaume Comas, Francesc Orella, Pep Ferrer, Fura dels Baus, Ricard Borràs, Ferran Rañé, Joan Lluís Bozzo, Quim Llobet, Joan Miralles, Miquel Horta, Josefa Tubau, Paco Farré, Josefina Martínez, Francesca Puig, Clotilde Miró, M. Isabel Puente-Alba; DISTRIBUCIÓN: Profilmar / Shadow Distribution 2008 USA y Canadá / Sherlock Films España 2008; ESTRENO: Capsa, Barcelona, 1 de marzo de 1990 / Cine Bellas Artes de Madrid, 25 de mayo de 1990.

SINOPSIS: *Puente de Varsovia* está fechada en 1989, el año de la caída del muro de Berlín. Si el *look* predominante en *Nocturno 29* era el de la alta burguesía sesentista, en *Puente de Varsovia* refugan las imágenes de la nueva intelectualidad y de la amnésica clase política progresista europea. Pero, bajo la superficie reluciente de eventos socioculturales espectaculares y de vida frívola en la Europa feliz, se tensan las memorias de fracturas y cataclismos personales e históricos. Filmada con la misma pulcritud que el cine comercial coetáneo, *Puente de Varsovia* hace estallar el argumento en los mil fragmentos de un paisaje europeo roto por el retorno de la historia. No resulta extraño que Godard rubricase dos años después un filme hermano, *Alemania nueve cero*, explícitamente heredero del *Alemania año cero* de Rossellini en la posguerra europea de 1947.

FILM SELECCIONADO EN:

Quincena de los Realizadores de Cannes (1990)
Festival Karlovy Vari (1990)
Festival de Tokio (1990)
Festival de Cine de Birmingham (1990)
Festival Internacional de Cine de Montreal (1990)
Muestra de Cine Mediterráneo de Valencia (1990)
Festival de Cine de Vancouver (1990)
Festival Internacional de Cine de Estambul (1991)
Semana de Cine y Televisión de Buenos Aires
8º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) (2006)
42ª Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (2006)
Lincoln Center, Nueva York (2006)
Festival Internacional de Maine (2006)
19 Festival Internacional de Cine de Ljubljana (2008)

Die Stille vor Bach (El silencio antes de Bach)

2007, 102 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓN: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓN: Pere Portabella, Carles Santos, Xavier Albertí; MÚSICA: Johann Sebastian Bach, Felix Mendelsshon y György Ligety; JEFE DE PRODUCCIÓN: Pasqual Otal; AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Jordi Vidal Amorós; DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: Tomàs Pladevall; DIRECTOR ARTÍSTICO: Quim Roy; MONTAJE: Oskar Xabier Gómez; SCRIPT: Anne M. Settimó; TÉCNICO DE SONIDO: Albert Manera; MEZCLAS DE SONIDO: Ricard Casals; VESTUARIO: Montse Figueres; PELUQUERÍA: Eva Sanz; MAQUILLAJE: Claudia de Anta; LABORATORIO: Image Film; ESTUDIOS DE SONIDO: Sonoblok; INTÉRPRETES: Àlex Brendemühl, Feodor Atkine, Christian Brembeck, Daniel Ligorio, Georgina Cardona, Ferran Ruiz, Jaume Melendres, Antonio Serrano, Georg Christopher Biller, Franz Schuchart, Christian Atanasiu, Johannes Zametzer; CON LA COLABORACIÓN DE: Beatriz Ferrer-Salat. DISTRIBUCIÓN: Sherlock Films; ESTRENO: 21 de diciembre de 2007 en los cines Verdi de Madrid y Barcelona.

SINOPSIS: *Die Stille vor Bach* es una aproximación a la música y a las disciplinas y oficios que la rodean a través de la obra de J. S. Bach. Una mirada sobre las profundas relaciones dramatúrgicas que existen entre imagen y música, de manera que no se concibe ésta última como un mero subrayado subsidiario de la imagen, sino como sujeto paritario del relato. Por lo tanto, parte de una estructura musical previa. La banda sonora se nutre de obras de J. S. Bach, de dos sonatas de F. Mendelssohn y un estudio de G. Ligety, que crean una bóveda arquitectónica bajo la cual transcurre la historia de la película. Un paseo por los siglos XVIII, XIX y XXI de la mano de J. S. Bach.

FILM SELECCIONADO EN:

64 Muestra Internacional de Cine de Venecia
45 Festival Internacional de Cine de Gijón
37 Festival Internacional de Cine de Rotterdam
5º Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México
18 Cinequest Film Festival. San José (California)
10º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)
Indilisboa (5º Festival Internacional de Cine Independiente)
9 Festival Internacional de Cine de Jeonju (Corea)
Cinema Spagna (Roma)
11º Festival Internacional de Cine de Maine
26º Festival de Cine de Munich
FID Marsella
40º Festival Internacional de Cine de Auckland (Australia)
8º Era New Horizons IFF (Polonia)
37º Festival de Cine de Wellington (Nueva Zelanda)
Festival Internacional de Cine de Melbourne (Australia)
4º Santiago Festival Internacional de Cine (Sanfic) (Chile)
19º Festival Internacional de Cine de Ljubljana (Eslovenia)
The Times BFI 52nd Festival de Cine de Londres

4. Participación en films colectivos o de otros cineastas

Preludi de Chopin, op. 28, núm. 7 (de Carles Santos, 1969).

Mítинг a Montreuil (del colectivo Comissió de Cinema de Catalunya, 1971).

Preludi de Chopin, op. 28, núm. 18 (del colectivo Grup de Treball, 1974)
Miró, un portrait (de Clovis Prévost y Carles Santos, 1974).

5. Dirección escénica de espectáculos teatrales

Concert irregular. Obra de teatro de Joan Brossa. Música de Carles Santos y voz de Anna Ricci. Representada en Barcelona y Saint-Paul-de-Vence (1968).

Asdrúbila. Ópera de Carles Santos. Teatre Tívoli. Barcelona, 22 de julio de 1992.

6. Para la televisión

Literatura Made in Barcelona (1992).
Cròniques de la veritat oculta (1996).

7. Para publicidad

Danone Internacional (1970).

8. Proyectos no realizados o inconclusos

Humano, demasiado humano (1965). Guión con Joaquim Jordà.
Guillermina o la viuda alegre (1965). Guión con Joaquim Jordà.
Gades (1969). Film inacabado.
Advocats laboralistes (1973). Film inacabado

