

Doctor Honoris Causa

Pere Portabella



UAB

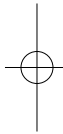
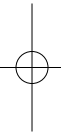
Universitat Autònoma de Barcelona

Doctor Honoris Causa
PERE PORTABELLA

Discurs llegit
a la cerimònia d'investidura
celebrada a la sala d'actes
de l'edifici del Rectorat
el dia 17 de març
de l'any 2009

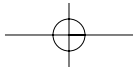
UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

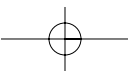
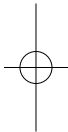
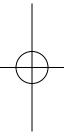


Editat i imprès
pel Servei de Publicacions
de la Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Barcelona)

Imprès a Catalunya



PRESENTACIÓ
DE
PERE PORTABELLA
PER
JOSEP M. CATALÀ



Excel·lentíssima i Magnífica Rectora, Il·lustríssims Vicerectors, Degans, Directors de Departament i Membres del Claustre, Col·legues, Senyores i Senyors,

Dues qüestions fonamentals determinen el paisatge social contemporani: el declivi de l'ètica i l'ascens de la cultura visual. Molts han volgut veure en aquesta coincidència una relació de causalitat per la qual la força suggestiva de les imatges hauria menyscabat la fermesa dels principis morals assentats en els pilars de la racionalitat.

Voldria presentar Pere Portabella com la prova que aquesta correlació no és certa, que el pensament visual i el pensament ètic no només poden anar indiscutiblement units, sinó que el futur de les nostres societats complexes i avançades exigeix l'íntima col·laboració entre ambdós agents. L'obra i la trajectòria vital de Pere Portabella ens demostren que el cinema, a més d'una forma d'entreteniment, pot ser també una forma de pensament, el vehicle d'una reflexió crítica sobre la mateixa societat que l'ha creat i que ha promogut la cultura visual en l'esfera de la qual ara ens trobem. La imatge és actualment, com ho ha estat sempre, portadora i generadora de coneixement; per tant, l'herència de l'humanisme, lluny d'embassar-se en les platges de la postmodernitat, com tant es tem, s'ha de veure impulsada terra endins per uns instruments visuals en convinguda aliança amb els lingüístics, ambdós ampliant la mirada precisa però limitada de la ciència. És tasca de la universitat del futur, que ara comença, comprendre l'abast d'aquestes noves possibilitats i donar-los l'impuls que cap altre estament social està en condicions d'oferir-los. Per això, hem de congratular-nos a l'hora d'acostar a la nostra comunitat una figura com la de Pere Portabella, les qualitats de la qual són representatives d'una sèrie de virtuts essencialment universitàries que han de ser recordades en un moment com l'actual, en el qual a poc a poc sembla que se n'imposa l'oblit. Em refereixo al cercle virtuós que formen l'ètica, l'estètica i el coneixement en la seva constant interacció i pel qual el doctrand ha fet transitar de manera exemplar tant la seva obra com la seva activitat política, social i humana.

Pere Portabella va fundar, a la fi dels anys cinquanta, la productora Films 59, de l'àmbit de la qual van sorgir tres títols fonamentals de la història del cinema espanyol. Portabella tenia llavors trenta-dos anys i la seva trajectòria futura s'encarregaria de demostrar que l'experiència és un valor essencial en qualsevol activitat però sobretot en aquelles relacionades amb la cultura, quelcom que també sembla necessari reivindicar actualment en una societat que moltes vegades confon la saviesa amb l'economia i aquesta amb la simple joventut.

Aquest moment de cristallització de la seva primera activitat fílmica, a la fi de la dècada dels anys cinquanta del segle passat i després d'haver col·laborat ocasionalment amb Leopoldo Pomés, es produïa havent entrat en contacte amb els membres del grup avantguardista Dau al Set, i també a partir d'haver conegut els pintors del grup El Paso, entre ells, Antonio Saura, que li va presentar al seu germà Carlos, fotògraf i futur cineasta: el primer títol que va produir Films 59 va ser precisament *Los golfos* de Carlos Saura, pel·lícula amb la qual s'inaugurava, juntament amb *Los chicos* de Ferreri i Azcona, l'anomenat *nuevo cine español*.

No és gaire freqüent a Espanya dedicar-se a la producció cinematogràfica a partir d'un interès per les avantguardes artístiques, sobretot quan a això s'uneix una ferma voluntat política. És quelcom que defineix un caràcter i marca una tendència. Films 59 va ser un projecte no només artístic i industrial, sinó també polític. Calia estar a l'altura d'una realitat exigent i Portabella apostava, de forma poc habitual per a l'època, per una actuació diversificada, multidisciplinària, com diríem ara. Després de *Los golfos*, va produir *El cochecito* de Marco Ferreri, una de les mostres més genuïnes d'aquest humor qualificat de negre i que va abrigallar un dels vectors socialment més crítics del cinema espanyol de l'època. Aquest període es tanca, finalment, amb *Viridiana* de Luis Buñuel, que no només va suposar el retorn, accidentat i genial, del director aragonès al cinema espanyol, sinó que també va desemmascarar el veritable abast de les pretensions aperturistes del règim franquista, impulsades per la mà gèlida de Fraga Iribarne, en guanyar la Palma d'Or al Festival de Cannes i ser immediatament prohibida per la censura a instàncies del *L'Osservatore Romano*. Aquests episodis, que ens poden semblar ara dignes d'un sànet, constituïen llavors una veritable tragèdia per a un poble sotmès a una dictadura que no només era sanguinària sinó també estulta. Portabella va començar a implicar-se en la lluita contra aquesta dictadura a través de l'instrument crucial, per a ell mateix i per al país, que va significar la producció cinematogràfica, la qual cosa convertia Films 59 en quelcom més que una simple productora.

Pere Portabella no va ser llavors, ni ho ha estat mai, un productor en voga, sinó un gestor de projectes intel·lectuals de primera línia i de no poc risc en una època en què el risc en les empreses culturals no només podia dur-te a la ruïna, com ara, sinó també a la presó. La producció va ser per a Portabella una empresa política, de la

mateixa manera que la política ha estat sempre per a ell una qüestió d'estètica, si tenim en compte que «estètica» vol dir aquí no la simple reproducció de la realitat, ni la recerca superficial de la bellesa, sinó la posada en evidència de les contradiccions de la realitat, la recerca de la forma adequada per mostrar a cada moment el rostre essencial de les coses. Així, anys més tard, després d'altres produccions, no va dubtar a promoure el projecte de José Luis Guerín *Tren de sombras*, quan es tractava d'una obra en gran manera insòlita. Si les pel·lícules de Saura, Ferreri i Buñuel s'havien col·locat en l'avantguarda del desenvolupament del cinema espanyol al seu moment, la de Guerín inaugurava als anys noranta una via catalana de renovació fílmica, instal·lada en el cinema documental, que en termes generals coincidia amb la transformació última d'aquest tipus de cinema en el seu camí cap a una manera de fer que s'entrellucava en l'horitzó però que el mateix Portabella practicava des dels seus inicis com a cineasta: el film-assaig.

Com a director, Pere Portabella no ha realitzat altra cosa que assajos cinematogràfics amb les seves pel·lícules, des de *No contéis con los dedos* o *Nocturno 69* fins a *El silenci abans de Bach*, estrenada el 2007 i celebrada arreu del món. De la confluència del documental, l'avantguarda i la ficció ha sorgit durant els últims anys l'àmbit convuls i original del denominat *postcinema*, els productes del qual se situen més enllà de l'avantguardisme, el documentalisme i la narrativa: un cinema de pensament que té la seva forma emblemàtica en el film-assaig. Portabella va intuir, molt abans que es fessin efectives aquestes transformacions actuals, la possibilitat d'una tal progressió, i es va situar, d'aquesta manera, al capdavant d'un tipus de cinema el potencial del qual només uns pocs —Godard, Marker, Astruc— van detectar al seu moment. Es tracta d'un cinema de pensament que sorgeix quan la societat sembla girar-li l'esquena a aquest i que ho fa precisament des d'un àmbit com el de la cultura visual, que, des de Debord fins a Finkelkraut, ha estat acusada de ser la causa d'aquesta fallida del pensament. D'aquí l'essencial importància de l'activitat fílmica del doctorand, que obre noves vies de l'audiovisual i ens en mostra l'efectivitat.

Les obres fílmiques de Pere Portabella no només ofereixen materials per a la reflexió, com ocorre amb tots els resultats de l'activitat artística, especialment l'avantguardista, sinó que aquestes obres es desenvolupen a partir d'una reflexió que el director efectua amb el material audiovisual. En aquest sentit, la transcendència de l'obra de Portabella és enorme, no només perquè mostra el camí que han de seguir necessàriament les noves generacions, que tenen a la seva disposició uns instruments tecnològics molt sofisticats i assequibles, sinó també perquè els indica la imprescindible orientació d'aquest camí cap al compromís ètic i estètic, cap al rigor intel·lectual, com a alternativa al pensament únic de l'entreteniment o a l'insubstancial anarquisme adolescent amb què moltes vegades es promocionen les noves tecnologies de la comunicació des de la mateixa indústria que les fabrica. Però no és només aquesta densitat vital la que determina la transcendència de la filmografia de Pere Portabella,

sinó que se'n desprèn també un tipus de relació amb la tècnica que és igualment exemplar en una època que és dominada cegament per aquesta.

Vivim envoltats per la tecnologia que catalitza pràcticament totes les nostres accions, però no comprenem adequadament encara quina és la nostra posició, com a creadors o com a usuaris, com a investigadors o com a docents, en aquest entramat tecnològic que ens envolta, ens penetra i ens determina. Portabella, en la seva última pel·lícula, posa Bach com a exemple del contacte de l'artista amb el seu ofici i amb la societat. Aquests tres factors formen una conjunció que, quan està ben afinaada, només pot redundar en benefici de tots els elements que la configuren. L'art és fonamental en totes les societats, perquè recull i formalitza aquelles pulsions que són capaces d'anar més enllà de la funcionalitat de la vida. L'art és la necessària transcendència de les limitacions vitals i, per això, si està correctament depurat, contribueix a la cohesió social, entenent per aquesta una funció destinada no pas a sostenir la dictadura de la realitat, sempre imposada pels que no volen renunciar als seus privilegis, sinó a forjar una societat que es mantingui en la recerca constant d'una perfecció mai assolible però sempre desitjada: la ciència cavalca sobre aquest impuls cap a un horitzó, el físic; l'art ha d'avançar cap a l'altre, l'humà. Si no, es produeix un desequilibri, i els teixits socials es trasbalsen.

Deia que Portabella ens posa Bach com a exemple del seu propi quefer artístic per diversos motius. Ja se sap que la música de Bach es basa en un pensament musical intrínsecament complex, que «posseeix una lògica que ha de ser dirigida no pels dits sinó pel cervell»: és, per tant, una música destinada no només a ser interpretada i escoltada sinó també pensada, encara que sigui mitjançant l'impuls de les emocions estètiques. Això ens parla del rigor amb què el músic de Turíngia encarava la seva tasca, però aquest rigor, tan necessari de recordar en totes les empreses humanes actuals, no anava dirigit al buit sinó que buscava una determinada transcendència. La música, el seu mitjà, posava Bach en contacte amb la transcendència. Cal detenir-se un moment en el significat del concepte de transcendència i en el valor exemplar que ha de tenir per a nosaltres, universitaris, la preocupació per la transcendència, ja que tantes vegades ens deixem dur per l'intranscendent. La capacitat de transcendir l'immediat és l'aliment essencial de tota saviesa i a les nostres societats anomenades del coneixement els convé tenir-la com a meta. És necessari defensar la transcendència, del tipus que sigui, fins i tot la transcendència religiosa quan no és refugi de fanatismes sinó font de curiositat, quan alimenta el desig de conèixer. La música de Bach està impregnada de sentiments religiosos, de la mateixa manera que al cinema de Portabella l'impulsa el sentit de la política. A Bach el mou el sentiment de la fe, a Portabella, el sentit de la justícia; però ambdós desemboquen en una poètica del transcendent. I com s'aconsegueix activar l'esperit d'aquestes poètiques tan dispars però alhora tan properes? L'un i l'altre ens diuen clarament que apel·lant a la humilitat de l'artesà.

Les nostres puixants tecnologies no ens aportaran res de rellevant, és més, ens faran profundament infeliços, tret que sapiguem connectar-nos-hi com els antics artesans intimaven amb les seves eines. Les nostres són infinitament més potents que les que ells utilitzaven, però en canvi les nostres ànimes estan disminuïdes. És necessari, ens diu Pere Portabella amb la seva pràctica fílmica, acostar-se als instruments per conèixer-los, per descobrir-hi la profunditat i la complexitat de la nostra pròpia psicologia. La tècnica és —ho va dir, entre d'altres, Roger Bartra— una extensió del nostre cervell, i la seva evolució va formant un exocervell. No només un exocervell, sinó també una exopersonalitat, un exopensament. Si l'artista aconsegueix relacionar-se amb les eines del seu ofici amb la intensitat que li confereix arribar a aquesta clarividència, no només les dominarà, en comptes que siguin elles les que el dominin, sinó que serà capaç de crear unes obres que suposin el fonament d'un progrés realment humà, és a dir, un progrés transcendent, perquè, com diu Edgar Morin, cal fer progressar la idea de progrés. Aquest tipus d'associació amb la tecnologia és de caràcter ètic i produeix una estètica conseqüentment progressista. Esgotada, doncs, la idea modernista del progrés, plena de soroll i de fúria, n'apareix una concepció més assenyada i basada en l'aliança de l'ètica, l'estètica i el coneixement. La música de Bach brollava d'aquesta intuïció. Portabella, per la seva banda, ens mostra el camí que mena a la creació d'aquesta música essencial que és el pensament, la reflexió. Només que ell, d'acord amb el temps que li ha tocat viure, desplaça els instruments d'aquest pensar essencial cap a la forma emblemàtica de la contemporaneïtat, el cinema. A través de l'assaig fílmic que es destil·la de l'ús personal, íntim, de les eines de treball, s'encamina cap a una transcendència d'aquestes eines que el condueixi a una transcendència crítica de la societat que l'envolta. Si a la justícia sempre se l'ha representada cega, Portabella és el portaveu d'una societat que vol la justícia, però també la ciència, amb els ulls ben oberts.

Crec que l'activitat social i política de Pere Portabella, tan intensa especialment durant la transició però que no ha decaïgut mai, almenys no pel que fa al foc interior que l'ha alimentat, té les seves arrels en una postura semblant a la que ell mateix adopta en relació amb el cinema: en ambdós casos està present aquesta utilització íntima, personal alhora que ferma i decidida, dels dispositius que un mitjà determinat li ofereix. D'aquí la meua idea, anteriorment apuntada, que les relacions entre l'ètica i l'estètica en la figura i l'obra de Portabella són més riques que de costum. No es tracta solament que els resultats de la seva pràctica estètica provinguin d'un determinat impuls ètic, sinó de quelcom més peculiar: a saber, que la seva ètica també té un component estètic.

Ens hem acostumat tant a vilipendiar l'estètica en les nostres societats de l'espectacle, que solem arrugar el nas quan es pretén barrejar estètica i política. En tot cas, acceptem com a única relació possible entre tots dos mons aquella que supedita l'estètica a la política: es diu que l'estètica ha d'estar fonamentada en l'ètica, cosa que

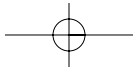
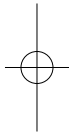
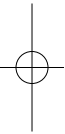
moltes vegades ha volgut dir que l'estètica ha de ser directament política per poder ser vàlida o acceptable. La primera asserció no deixa de ser una evidència, però la segona ha causat innombrables malentesos al llarg del segle passat. Portabella ha estat víctima d'aquests malentesos en ser considerat el seu cinema moltes vegades un exercici insubstancial d'estètica. Unamuno ja va avançar aquesta opinió quan va dir que als catalans ens perdía l'estètica. No hi ha dubte que moltes de les possibilitats que una estètica sigui insubstancial resideixen en la possible insubstancialitat de la seva ètica. Però Portabella ens ha ajudat a madurar en aquest sentit i ens ha fet comprendre els valors ètics i polítics del treball estètic en si mateix. De la mateixa manera que, des del seu vessant com a polític i home compromès amb la societat en la qual viu, ens ha donat un exemple de l'altra variant de les relacions entre l'estètica i la política: la que resulta de moure's en la política, no com un professional, amb tots els respectes per als professionals de la política, sinó com un artesà que treballa privadament amb les seves eines, buscant la transcendència de la forma del que està fent. La forma, en aquest cas, no té per què ser visual: pot ser una forma social, una forma política, una determinada gestualitat. Però una forma forjada, en tot cas, per recursos propis, per un sentir personal que, a cada moment, persegueix l'excel·lència allí on pot ser trobada. No, la fi no justifica els mitjans, però els mitjans ben temperats, ben pensats, duen a fins necessàriament bons. Perquè no són fins essencialment polítics, tal com entenem ara la política en l'era de la fallida de l'ètica, sinó artesanalment polítics: no busquen la dràstica modificació de les coses, un gest que moltes vegades no repara en les conseqüències, sinó la lenta i persistent modificació de les condicions que mouen les coses i les persones. Tinc la impressió que Pere Portabella mai no ha volgut canviar directament les coses, sinó que ha pretès modificar les persones capaces de sumar l'energia necessària perquè les coses canviïn naturalment en la millor direcció possible.

Dir que la cultura i la política han estat sempre unides en les activitats de Pere Portabella és corroborar aquesta intrínseca reunió de l'estètica i l'ètica com a motor d'un saber que és, al cap i a la fi, la representació global d'una societat. Sempre ha estat on calia estar, fos a Montserrat, el 1971, a l'assemblea d'intel·lectuals contra el procés de Burgos, o per exercir de portaveu dels organismes unitaris de l'oposició antifranquista, com la Taula Rodona i l'Assemblea de Catalunya. Els qui hem viscut aquests anys sabem el que aquestes accions, aquestes plataformes que, a més a més de polítiques, eren també emocionals, significaven en els moments convulsos i perillosos d'aquella època. Sabem la quantitat d'esperança que van generar i, amb ella, la quantitat d'energia destinada a alimentar un futur possible que només en part va ser assolit. Portabella va estar on calia estar, en aquests anys de turbulència: va ser senador a les Corts constituents per la coalició Entesa dels Catalans (1977-1982) i diputat del PSUC al Parlament de Catalunya (1980-1984), i va presidir posteriorment la Comissió Política Nacional d'Iniciativa per Catalunya des de la seva constitució. Si tots aquests fulgors van acabar diluint-se no va ser per falta

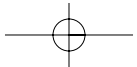
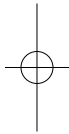
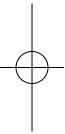
de vigor, sinó perquè la nostra societat no va saber seguir l'exemple del que havia de ser la política, perquè es van trencar els vincles entre la cultura i la societat: comptat i debatut, entre l'ètica i estètica. Potser ara paguem les conseqüències d'aquests errors de perspectiva, però encara som a temps de rectificar, si ens mirem en el mirall dels que, com Pere Portabella, no han perdut mai l'esperança ni la lucidesa necessàries. La universitat necessita aquest mirall, de la mateixa manera que les nostres societats segueixen necessitant la universitat.

No voldria acabar aquesta laudatio sense insistir en l'originalitat que presideix el conjunt d'activitats del doctorand. Ens equivocariem si tractéssim de comprendre aquestes accions separadament, si les intuïssim des de la perspectiva d'una sensibilitat especialitzada. Vivim una realitat complexa en la qual no serveixen de res les antigues i aïllades especialitats, i és el deure essencial de la universitat conduir-nos cap a la comprensió de la complexitat per un camí que no només la tecnociència pot transitar. Les diverses activitats de Pere Portabella han tingut sempre el caràcter orgànic necessari per ser considerades complexes, per determinar, fins i tot, el caràcter complex de la seva personalitat polifacètica. El seu cinema, en tantes coses avançat al seu temps, està substancialment unit a la seva diversa activitat política, que desitgem que, en moltes coses, s'hagi avançat també al seu temps. El seu profund sentit de la justícia es conjuga amb el seu sentit igualment intens de l'estètica. Ambdós vectors reunits formen la peça d'un puzzle que encara no existeix i les arestes del qual li impedeixen assentar-se còmodament en els puzzles socials coneguts. Aquesta és una peça polièdrica que, de tota manera, està carregada d'una energia que, lluny de ser incòmoda o agressiva, la impel·leix cap a un equilibri utòpic. La seva forma apunta a un rumb esperançador i la seva dimensió estètica actua com un atractor capaç d'arrossegar la resta del trencaclosques obligant-lo a canviar de perspectiva. No hi ha solució de continuïtat, doncs, entre el Portabella que raona sagaçment en les tertúlies radiofòniques i el que és responsable d'un cinema que no fa sinó prolongar aquests raonaments per un altre mitjà. Tot són accions polítiques, tot són accions estètiques. La tasca de Pere Portabella, sent en essència pràctica però generadora d'idees, està profundament impregnada d'una ètica humanista que ha de servir d'exemple a la nostra comunitat universitària en una època en què no sempre estan clares les prioritats entre nosaltres. No tinc cap dubte que així serà.

És per tot això que tinc l'honor i el privilegi de demanar a l'Excel·lentíssima i Magnífica Rectora de la Universitat Autònoma de Barcelona, en nom de la Facultat de Ciències de la Comunicació, que s'atorgui el grau de doctor honoris causa al senyor Pere Portabella.



DISCURS
DE
PERE PORTABELLA



I

Per pensar una pel·lícula sempre necessito col·locar-me davant d'un foli en blanc. És el camí més curt per arribar, en les millors condicions, a la pantalla blanca i buida. En certa manera, és com treballar directament sobre la pantalla.

Cal tan sols deixar caure sobre el paper, negre sobre blanc, una situació, un fet fortuït, un punt de partida... una taca. Un nucli al voltant del qual s'ordeix la història. Les idees d'origen s'han de traduir en imatges, han de ser visualitzades. En veure-les pots discernir entre les que et convenen i les que no. Et fan sentir el silenci i els sons, inseparables de les imatges a mesura que s'instal·len a l'espai buit de la pantalla. Dir el que es veu amb més nitidesa entre tot el que estem veient. És com entrar i sortir dels llocs a mesura que ens hi anem trobant. I tot el que passa s'ha d'anar materialitzant durant el procés previ al rodatge: el de les idees. L'espai que ocupen en el paisatge imaginari que les envolta està íntimament relacionat. La seva pròpia dialèctica t'indica el que podem fer o deixar de fer i limita les possibilitats de decisió, impedeix la dispersió i canalitza la imaginació, cosa que potencia la capacitat creativa. Si no, seria com treballar en el no-res. A l'hora del rodatge, amb el text-agenda estructurat, cada pla resol l'anterior i en prepara el següent i sents que són aquests i no cap altre els que s'han de rodar. En cada pla s'ha de reconèixer el ritme i el to de tota la pel·lícula i no hi cap la possibilitat de rodar plans alternatius o de recurs. La història pensada ja ha estat visualitzada abans de començar el rodatge. L'espai de l'imaginable és respecte de la il·luminació allò que l'òptica és respecte de la mirada. I així, l'estructura narrativa troba la seva lògica en qüestionar el llenguatge per adequar-lo a les nostres exigències.

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

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

No he passat mai per una escola de cinema.

No sóc cinèfil ni assistent assidu a les filmoteques.

Tampoc no vaig tenir cap contacte ni relació amb el món del cinema fins que vaig decidir produir la meva primera pel·lícula.

No he col·laborat amb guionistes, sortits o no de cap escola. Tinc una tendència compulsiva i promíscua a l'hora d'escollir col·laboradors de pràctiques diferents de la pròpia.

He dedicat una especial atenció a l'ofici i a l'excel·lència en l'ús de les eines instrumentals i a l'ètica en el control de les tècniques.

Els models no s'han de tenir mai al davant; els has de tenir al darrere. Com a màxim, n'has de sentir l'alè al clatell, però mai dirigir-te a ells, sempre d'esquena, perquè, si no, t'atrauen i et devoren. T'has de trobar davant un espai buit i en silenci, per dir-ho d'alguna manera. I a partir d'aquí, l'alè t'empeny...

De fet, la història de l'art ha deixat de ser una carrera en la qual cada mitjà artístic, inclòs el cinema, avança linealment cap al seu propi i absolut coneixement, cap a la conquesta de la seva essència específica. Al contrari, s'enfronten a la idea d'*impuresa* i l'ànsia de la *diferenciació* topa amb la creació de la diferència.

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

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

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

dura, aquests camins passaven per la clandestinitat i el cinema des de la marginalitat. Una cruïlla entre avantguarda artística, pràctica fílmica i activitat política.

A partir d'aquí i des de la publicació de *Dau al Set* (Brossa-Tàpies) fins al grup El Paso d'Antonio Saura i Manolo Millares, només hi havia un pas. Al seu aire, Eduardo Chillida i Jorge Oteiza, creador del Grupo 57, el més radical: per la no-representació i contra l'individualisme artístic. L'impacte de la publicació d'*El Jarama*, novel·la de Rafael Sánchez Ferlosio, o de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos. Poetes catalans com Joan Brossa, Joan Vinyoli o Jaime Gil de Biedma i Gabriel Ferrater. Visionar una vegada i una altra les pel·lícules en 8 mm que Antoni Tàpies projectava a casa seva quan tornava de París: Murnau, Fritz Lang, Eisenstein, Dreyer... i les especialment seleccionades per al gust i satisfacció d'en Brossa: *El lladre de Bagdad* o *Nosferatu*, i les de Mack Sennett juntament amb pel·lícules de transformistes, per les quals manifestava un entusiasme espontani i un punt infantil. Músics com Robert Gerhard, Josep Cercós, Carles Santos, Josep Maria Mestres Quadreny, etc. Trobar-me al bell mig d'aquell encreuament de disciplines va ser una experiència determinant a l'hora d'ubicar-me en l'espai polític i cultural, quan l'any 1959 em vaig decidir a entrar al món del cinema com a productor i, d'aquí, a la direcció el 1966.

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

Arribats en aquest punt, ens trobem amb la necessitat immediata de redefinir els rols dels subjectes i agents del món de la producció artística.

Un capítol del llibre *Six years*, de Lucy Lippard (1966-1973), reflexiona sobre l'objecte d'art sota la llarga ombra de Marcel Duchamp i la presència física aclaparadora dels seus *ready-made*, la marca més mediàtica del moviment dadaïsta. Lucy Lippard constata la pèrdua d'interès per la realització física de l'obra d'art i el cada vegada més evident interès per la idea, la indiferència per l'objecte artístic, cosa que modificava el sentit de la contemplació de l'obra d'art, la seva percepció visual. El seu enunciat més radical va ser la necessitat de la «desmaterialització de l'objecte d'art». El conceptualisme s'instal·la davant l'informalisme a casa nostra, amb el Grup de Treball, sota els evidents efectes de la dictadura, amb un elevat grau de politització.

Walter Benjamin, en el seu assaig *L'autor com a productor* (1934), introdueix un nou concepte de creador, i Roland Barthes, en el seu text *La mort de l'autor* (1964),

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

Benjamin (1933) posa l'èmfasi d'una perspectiva més àmplia en el marc general de la producció artística, en les relacions entre l'obra d'art i la seva orientació política i ideològica, i assenyala que l'estudi d'una obra no es pot fer de forma aïllada sense connexió amb el context social en què s'integra: a diferència de la tossuda i interessada separació entre la forma i el contingut de les normes canòniques, Benjamin manté que no té sentit que el contingut polític d'una obra d'art es trobi únicament en el nivell dels arguments o continguts del «tema» de l'obra, perquè concretament la relació entre cinema i política està present en tota pel·lícula independentment de «l'argument». Però no únicament en el tema sinó també en la forma: el llenguatge i les tècniques cinematogràfiques amb les quals aquesta es materialitza. La diferència entre cinema polític de gènere o cinema polititzat modern. Sense aquesta mirada crítica al mitjà i els qüestionaments dels llenguatges, es poden fer films reaccionaris amb arguments progressistes: sense l'adequació d'un llenguatge que desconstrueix la norma canònica amb una nova lògica narrativa, per molt bones intencions que es tinguin, es produeix una escissió entre el sentit del contingut i el sentit de la forma. Guy Debord parla de la llengua estrangera ocupant el lloc de la llengua dominant. I parlem sempre de llenguatges en plural: al costat del llenguatge conceptual es troba el llenguatge emocional, i el de la lògica o científic conviu amb el llenguatge de la imaginació poètica.

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

Allò que entenem per argument, la tècnica compositiva que uneix adequadament les situacions i els esdeveniments, coincideix amb els conceptes delimitats per Aristòtil en el seu tractat de la poètica: la *faula-argument*, «l'eina perfecta» per a la composició dels fets: el què, el com i el quan per construir una història determinada i en un moment específic; una informació suficient i el grau de credibilitat o pertinença que podem atribuir a aquesta informació. Si la història la creen els perceptors (espectadors-lectors) de narracions, la història com a tal no és present de manera efectiva ni al guió ni a la pantalla. La narrativa i, conseqüentment, què s'entén

per cinema narratiu, narrar o referir-se a algun succés o fet real. La història és sempre una representació des de la ficció, una construcció imaginària que sorgeix de la lògica segons la qual les accions, en un espai i un temps determinats, queden lligades al principi de causa-efecte i clausura del relat. La història que se'n desprèn és el resultat interpretatiu de l'espectador guiat per una sèrie de pautes deductives: senzillament desxifrant les claus perquè la història vagi sorgint com per art de màgia.

La síntesi aristotèlica ofereix una lògica i un ordre racional per construir la història. Històries tancades i predeterminades que cultiva un espectador reduït a la condició de *voyeur*, més o menys interessat pel que els passa a tercers. Fora d'aquesta fórmula, sembla que ja no hi hauria cap opció per a la narrativa cinematogràfica. Una de les tendències més generalitzades del cinema des de la seva aparició segueix enrocada en la seva servitud i dependència respecte del teatre i la literatura: la novel·la, els contes o els textos teatrals per convertir-los en arguments, amb totes les dificultats i servituds que comporta el seu origen literari, que respon, de fet, a una forta demanda del mercat i als interessos de les editorials i les productores. Una adaptació demana un doble recorregut, el pas de la literatura al cinema, desfer per refer. Des de la fortalesa de la nostra tradició literària fins a la feblesa del nostre cinema, ens ha costat romandre dins les fórmules més acadèmiques i conservadores de la literatura. D'aquest procés tortuós i complicat, en surten uns arguments que no són, en general, altra cosa que la simplificació d'una història complexa. Fins i tot es pretén escriure arguments originals amb pretensions literàries per, finalment, transcriure'ls al llenguatge cinematogràfic. El resultat no crec que hagi perjudicat mai la literatura, però sí, i molt, el cinema.

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

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

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

Eisenstein conclou que la història és entre les imatges, entre les representacions visuals i les representacions sonores, entre pla i pla. La història és entre la pel·lícula i l'espectador. I planteja amb lucidesa la recerca de la unitat del sentit del relat invocant el caràcter polifònic de les imatges (sorolls, diàlegs, música, llum, durada, enquadrament, etc.), detectada per la intuïció i la sensibilitat de l'espectador, allí-

berant-lo de la imposició i del component racional dels arguments, sense deixar de ser una forma d'intel·ligibilitat, qüestió fonamental aquesta: una nova narrativa més oberta, posant l'èmfasi en la indeterminació del text, obert als suggeriments, deixant en mans del lector-espectador la suma de la percepció i l'experiència pròpia.

Anul·lació de la jerarquització de les seqüències i desaparició de les seqüències de transició perquè manquen de sentit. En definitiva: mentre que un argument solament cal «explicar-lo», un relat s'ha de construir a partir del teu imaginari i ha de ser capaç d'atraure la nostra atenció pel que té de sensorial i emocional. Ofereix un o més conflictes que han d'interpretar els seus usuaris. Focalitzar la mirada en funció d'un projecte imaginari previ. Cada pla pesa sobre tots els altres. Cada seqüència té la seva tensió i sentit i, en relació amb les altres, acumula tot el potencial de la pel·lícula. L'ordre de les seqüències és inamovible i aquestes ocupen el lloc de l'argument. I és inútil buscar la psicologia dels personatges o intentar reconstruir l'anècdota o la progressió dramàtica de la pel·lícula. Els informalistes i el conceptualisme ja van trencar uns esquemes que corresponien a una visió i uns codis ja superats per obsolets.

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

I, el que és fonamental, l'espectador-lector i usuari hi accedeix com a subjecte actiu i participatiu, com a protagonista. Avui, aquest protagonisme de l'espectador que intervé en la pel·lícula sense intermediaris és una exigència cada vegada més estesa.

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

Per aclarir una mica més el que vull exposar, Luis Buñuel mereix un esment especial.

Qualsevol que tracti d'apropar-se amb una visió crítica i rigorosa a la història de l'art contemporani del segle XX no pot oblidar o deixar de banda Luis Buñuel. Només cal recordar tres dels seus títols: *El perro andaluz*, *La edad de oro* i *Las Hurdes*. Tan sols amb aquestes tres pel·lícules, Luis Buñuel va entrar de ple dret en la història com a cineasta i com a membre destacat d'uns dels moviments més emblemàtics

durant les primeres dècades del segle XX: el surrealisme i el dadà. Encara que Luis Buñuel no hagués fet res més, ni rodat cap altra pel·lícula, allí l'hi trobaríem com un més entre els del nucli dur de les avantguardes artístiques durant el període d'entreguerres. Un període essencial per a nosaltres.

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

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

L'age d'or va ser considerada una pel·lícula autènticament surrealista per André Breton. Al cap de pocs dies, el cinema on havia estat estrenada fou assaltat per grups reaccionaris amb amenaces i grans aldarulls. La pel·lícula fou prohibida.

En línia amb Marcel Duchamp: antiart. Roland Barthes: l'obra d'art com a objecte/artefacte. La radicalitat extrema fins més enllà dels límits d'allò tolerable pel sistema, que en moltes ocasions de la història dels protagonistes significa la seva immolació.

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

L'any 1960, durant el Festival de Cannes, al qual vam concórrer amb *Los golfos*, la primera pel·lícula de Carlos Saura, gairebé ens vam topar de cara amb Luis Buñuel a l'ascensor de l'hotel on ens allotjàvem. Va ser una trobada inoblidable. Luis Buñuel va assistir a la projecció de *Los golfos* i ens va fer una abraçada que va ser com una benedicció. A la sala, l'ovació va ser tremenda. Vaig proposar a Buñuel que vingués a Madrid, i així ho va fer aquell estiu. El retorn de Luis Buñuel s'inscriu en uns anys difícils, de silencis vergonyosos i d'absències clamoroses, amb la memòria trencada o profundament malmesa.

Però la història no acaba aquí.

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

En aquest context, vaig proposar a Luis Buñuel fer una pel·lícula per rodar-la a Madrid, i el mes d'octubre em va escriure per parlar-me de *Viridiana*. Tots els qui treballem en el cinema sabem que les pel·lícules no només es fan, que ja és molt, sinó que també s'han d'aixecar, i per fer-ho, de vegades, cal sumar esforços. Vull fer menció expressa de Domingo Dominguín, torero, comunista i productor de cinema. Sé que avui és un perfecte desconegut per a la majoria, però en Buñuel sentia un afecte especial per ell. Aquells anys difícils es van fer més fàcils, lleugers i suportables en companyia d'en Domingo. La seva fina intuïció i sentit de l'humor només competien amb Luis Buñuel. En Domingo té un lloc en aquesta història i vull que aquestes línies serveixin perquè així consti. Suposo que a hores d'ara ja es poden imaginar que proposar una pel·lícula amb Luis Buñuel en aquell ambient enrarit per una repressió sistematitzada, una censura implacable i una administració desconfiada no només no era fàcil, sinó que va començar com la història d'un intent gairebé impossible. El cert és que va tirar endavant i va acabar on va començar tot, a Cannes, amb un èxit estrepitos en el sentit literal de la paraula, en ser atorgada la Palma d'Or a *Viridiana*. «L'obra artística», la pel·lícula, convertida en «l'objecte-artefacte» que va fer saltar totes les alarmes de la dictadura i el Vaticà gràcies a l'espectacular repercussió mediàtica del premi.

Quan vam saber que el premi era per a *Viridiana*, vam anar a rescatar el director general de Cinema, José Muñoz Fontán, qui, un cop vista la pel·lícula per primera vegada la nit de la seva projecció i l'acollida entusiasta dels espectadors, va sortir corrents del Palais du Cinéma i es va refugiar a la seva habitació de l'hotel. L'endemà al matí, el vam anar a veure per proposar-li que, atès que Luis Buñuel era a París, a ell li corresponia l'honor de recollir la Palma d'Or com a màxim representant del cinema espanyol. Li ho vam proposar així, tal qual, i ell va acceptar sense que calgués que hi insistíssim. Com es va comprovar poques hores després de recollir el

premi, va ser un autèntic regal enverinat. Si el règim acceptava el premi, nosaltres quedàvem a cobert; si no, el que va venir després. I el que va venir després no es va fer esperar.

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

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

El Ministeri va fer desaparèixer la pel·lícula. Qualsevol rastre del cartró de rodatge, informe de censura, etc., tota la documentació va quedar anul·lada. *Viridiana* havia desaparegut. La paradoxa és que nosaltres, segons ells, no havíem fet la pel·lícula, perquè no existia. No la van prohibir, la van esborrar. A l'anuari que la Direcció General del Cinema editava cada any amb la recopilació de totes les pel·lícules rodades, *Viridiana* no hi apareixia. Quan abans he dit que tot es va esfondrar no era en sentit figurat, com poden comprovar. Va ser espectacular. Una cosa molt seriosa i, per

què no dir-ho, també divertida. Vuit anys més tard, la Comissió de Censura de Pel·lícules del Ministeri d'Informació, reunida el 30 de gener de 1969, va prohibir l'exhibició de la pel·lícula *Viridiana* de nacionalitat aleshores mexicana, la qual va ser qualificada, textualment, de: «blasfema, antirreligiosa. Crueldad y desdén con los pobres. También morbosidad y brutalidad. Película venenosa, corrosiva en su habilidad cinematográfica de combinación de imágenes, referencias y fondo musical». Ho vam viure, també, com una victòria de tota l'oposició al règim. Buñuel ja havia proclamat als anys vint: «Soy ateo gracias a Dios».

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

Deu anys més tard, amb en Manolo Sacristán, professor de Filosofia a la Facultat de Ciències Econòmiques, que fou expulsat de la Universitat l'any 1965 per la seva postura antifranquista i que es reincorporà a la Universitat de Barcelona després de la mort de Franco, aleshores com a catedràtic de Metodologia de les Ciències Socials, tornàvem d'una manifestació tot passejant per la Diagonal entretinguts en una de les habituals i llargues polèmiques, quan de sobte ens vam creuar amb un nombrós grup de persones, restes de la manifestació que fugien d'una càrrega policial. Manolo em va dir: «Tu i jo, per dignitat, no correrem davant d'aquesta gentussa», referint-se a la policia mentre corria en direcció contrària a la nostra. La conversa, que s'havia interromput, girava més o menys entorn dels temes que ens ocupaven als conceptualistes i marxistes sobre el valor de canvi o d'ús de la producció cultural, sobre l'atracció lúdica per la transgressió estètica i la devaluació de l'objecte d'art o la separació de la intuïció del rigor materialista antiidealista. Manolo, impertèrrit, va tornar al diàleg per dir-me: «La gent que tenim una visió materialista hem comès un error greu que és eliminar el dret a la contemplació. Escoltar Mozart per plaer o mirar un paisatge per plaer. La contemplació també ens fa lliures». Mentre ens creuàvem amb la policia, després d'un silenci deliciós i ateses les circumstàncies del moment, vam reprendre la conversa més interessats per les tàctiques més adients en la lluita contra la dictadura.

II

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

Precisament, Manolo Vázquez Montalbán va llegir aquí mateix el seu discurs d'investidura com a doctor *honoris causa*, «Sobre la incomunicació de la societat comunicacional global», l'any 1997, on deia: «El meu dret a plantejar-me com a ciutadà, fins i tot com a ciutadà doctor honorífic, el paper que assumeixen els mitjans de comunicació tractant de dirigir la meua consciència cap a l'anomenat interès general, que sol ser la disfressa de l'interès de l'establishment global i local».

Un sistema d'estructures sòlides i una gran capacitat i disponibilitat per anar assimilant allò susceptible de ser digerit i venut, acompanyades per la deguda contundència a l'hora de deixar en via morta tot el que no entra o no té cabuda en els sofisticats mecanismes d'assimilació i rebuig.

Així doncs, els límits del factor creatiu els marquen les necessitats i els estímuls del mercat. És el peatge que es paga pel dret d'accés a la gran autopista per la qual circula la producció cultural degudament passada pel sedàs del procés d'homologació: descriure amb pulcritud els fets, reconèixer els escenaris i identificar els protagonistes sense patir gaires ensurts i, això sí, amb una interpretació impecable, una il·luminació brillant, alguna entremaliadura sintàctica i una sensibilitat exquisida que avaluï i ratifiqui el valor de la qualitat, a costa de l'empobriment del cinema en menysprear allò més singular del mitjà i deixar-ho per a l'ús més rutinari i reiteratiu del dia a dia. La resta, fora de la norma, només pot circular per les xarxes viàries alternatives, d'un sol carril i sense àrees de repòs. És l'espai marginal destinat a les formes de producció més interessants, arriscades i exigents. On l'argument, els actors i les actrius mediàtics són un destorb.

La cerca d'un llenguatge cinematogràfic ètic i culturalment arrelat obert a la mutació constant de les noves necessitats d'expressió.

El cinema sobreviu fins a l'era digital amb èxits incontestables al cap de més de cent anys del seu origen. La revolució digital aporta conseqüències d'igual o més impacte que la Revolució Industrial.

Els multimèdia són un món interactiu amb usuaris participatius, polivalents, a través d'un ordinador que rep i transmet missatges digitalitzats, més reals que la reali-

tat, que transformarà i alterarà les formes de treball, el llenguatge i la percepció. L'aparició i l'ús de la informàtica permeten desenvolupar molts projectes amb interessos i objectius tan dispersos com contradictoris.

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

Els efectes dels canvis estructurals que en aquells anys ja exigia la mundialització de l'economia, afavorida per l'aparició de l'informàtica, produeixen efectes devastadors. Al costat dels analistes habituals es comença a contractar informàtics, amb preferència pel seu prestigi tècnic i especialment sofisticat per operar segons els nous criteris dels poders polítics i financers per mantenir un creixement anual dinàmic i sostingut: un nou espai per a les operacions financeres fora de l'economia productiva, però a partir d'ella, desregulada, amb la complicitat dels òrgans de control dels estats sobre l'economia mundial. No de tots, però sí dels suficients.

Les dites finances virtuals són una irrealitat que només és real a les pantalles dels ordinadors: finances imaginàries. Els efectes d'aquestes simulacions han ampliat desmesuradament les possibilitats de l'economia productiva real fins a límits insuportables. En esclatar la bombolla no ha plogut res i encara avui ningú no sap si hem tocat fons o no. Deixo els estralls i drames col·lectius o individuals, resultat dels excessos, dels abusos i de la manca d'una ètica global, perquè ja són al cap de tothom. El ciutadà està desenvolupant una mirada digital, pel que fa a l'estètica i als continguts, amb el desig irrefrenable de participar en tot el que fa, en el que s'està organitzant de forma diferent en cada un dels seus actes de consum: un individu cada vegada més convençut que es troba immers en un procés que es pot sintetitzar en la mundialització dels intercanvis, la universalitat dels valors i la singularitat de les formes (les llengües, les cultures). El debat avui i en els propers anys se centra a passar d'una comunicació lineal a una de transversal on l'usuari és qui domina el temps de la narració fins a l'extrem d'incorporar-s'hi fins a l'inacabable.

La mundialització planteja convertir qualsevol contingut en un producte per ser reproduït i consumit en tots els formats. Si «l'obra» no es concep en clau de producte, no hi haurà comunicació perquè no arribarà al seu hipotètic destinatari.

És obvi que l'Europa de la Unió és producte de la diversitat i no pas de l'especificitat cultural; la tendència de la globalitat és homogeneïtzar la cultura amb el producte que englobi el màxim de sensibilitats del mercat. El sector de l'audiovisual i el cinematogràfic és el territori més ben adobat i el més fèrtil. Els efectes d'aquesta dinàmica generen una gran confusió. Però no és com es pretén presentar, el triomf de la lliure elecció, sinó la victòria d'un sistema de distribució de funcions: el que es redueix no és el consum sinó la creació: unes societats per al consum i d'altres per a la producció. El més greu no és l'homogeneïtzació del producte sinó l'estandardització del seu procés de producció. Aquest és el costat més pervers.

De fet, hem passat de «la cultura per sobre i al marge del mercat» (A. Malraux) a «el que és bo per a l'economia és bo per a la cultura» (J. Lang). D'una política dirigida als creadors s'ha passat a les empreses culturals sota el subterfugi que la política dirigida als creadors acaba sent dirigista i intervencionista, fet que ha provocat que la política dels governs en matèria cultural es limiti a la potenciació del fet industrial de la cultura, la defensa de la identitat, la consolidació de la llengua, la conservació del patrimoni simbòlic popular i arquitectònic, i deixi a la perifèria i a la intempèrie la creació. En definitiva, les ajudes són per als resultats, quan en el que s'hauria d'invertir és en el procés. Avui el procés és el resultat.

III

Fa un mesos, a Madrid, va tenir lloc un congrés titulat La Condició Postmèdia en el Context Espanyol. S'hi va parlar de si la *condició postmèdia* delimitaria l'estat de l'art en un nou context caracteritzat per la desaparició dels mitjans artístics tradicionals i l'aparició d'un nou hipermitjà o supermitjà global: la informàtica, el llenguatge computacional a través del qual fluirien tots els antics mitjans —pintura, escultura, fotografia, cinema—, tots ells cada vegada més dependents del sistema binari que suporta tot l'àmbit informàtic. Si fóssim conseqüents amb aquesta idea de la condició postmèdia, potser hauríem de parlar, a partir d'ara, com fan certs crítics i artistes, de postpintura, postescultura, postfotografia o postcinema.

La condició postmèdia atorgaria a l'art (s'entén, doncs, també, la pintura, el cinema, la fotografia, l'escultura, la música, etc.), armat amb els poders que li confereix l'actual progrés tecnològic vinculat a l'àmbit informàtic i el nou context social creat pels mitjans de comunicació de masses, la missió de fer de la pràctica artística un nou espai democràtic i global, on l'espectador es converteix en usuari actiu i consumidor, i on l'art, a través de la suposada globalització de l'espai cibernètic, es converteix en un mecanisme d'emancipació il·lusòria o no a l'abast de tots els individus. Una relació que s'ofereix com un marc de creació en temps real, un consum en temps real i un passar del desig a l'objecte desitjat en temps real.

S'ha dit que aquest nou context postcinematogràfic, que s'estén des de les noves pantalles i dispositius de reproducció fins a la immensitat d'Internet, contribueix a un accés generalitzat a la creació i a la recepció de ficcions i documentals; arreu es tracta la qüestió de la democratització cibernètica dels recursos i la informació, inclosos tot tipus de materials cinematogràfics i videogràfics... Malgrat això, s'oblida a voltes amb massa facilitat que la batalla per dominar les emissores i les concessions de llicències va deixar pas a la batalla pel control de la producció i distribució dels continguts. Les audiències han estat superades pels usuaris i la batalla

no és tenir més audiència sinó més consum dels usuaris que trien els programes i els espais. Als qui aboquen els continguts de sempre, s'hi afegeix una multitud d'ofertes de poca o cap fiabilitat i falta de contrastació.

Mentre que l'espectador s'allunya de la comunicació tradicional, el poder continua estant fonamentalment al costat d'aquells qui creen, divulguen i comercialitzen aquests aparells i programaris, imposant restriccions tant ideològiques com pràctiques per al seu ús, i molts dels quals es troben fortament lligats als seus orígens.

* * *

Paral·lelament, el crític cinematogràfic nord-americà Jonathan Rosenbaum ha dirigit i coordinat el projecte Mutacions del Cinema Contemporani. Rosenbaum desitjava conformar una mena de xarxa que permetés l'intercanvi d'idees i la discussió fluida sobre les renovacions del cinema contemporani entre crítics cinematogràfics i cineastes d'arreu del món. El resultat és un conjunt de textos i d'intercanvis epistolars sobre els camins actuals del cinema en una era definitivament global.

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

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

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

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

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

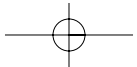
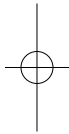
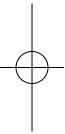
A Catalunya hi ha la tradició de produir pel·lícules a la recerca de nous espais alliberats dels convencionalismes institucionals, que actualment és manté, que avalen aquesta afirmació de Nicole Brenez.

I, per acabar, utilitzaré un recurs cinematogràfic molt recurrent, el *flash-back* o salt enrere:

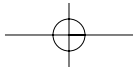
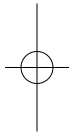
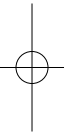
Després de *Viridiana*, quan em vaig quedar sense feina, el productor Enzo Rizzoli em va contractar com a guionista/dialoguista per a *Il momento della verità*, que dirigiria Francesco Rosi. Francesco, sabent que jo coneixia Orson Welles, em va demanar que organitzés una trobada amb ell. Welles ens va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

Moltes gràcies per la seva atenció.

Pere Portabella, 17 de març de 2009



CURRICULUM VITAE
DE
PERE PORTABELLA



Des dels anys seixanta, Pere Portabella va mantenir un compromís polític amb tots els moviments de rebuig a la dictadura del general Franco reivindicant les llibertats democràtiques individuals i col·lectives inherents en un estat de dret.

Va ser elegit senador en les primeres eleccions democràtiques després de la dictadura. Va participar en la comissió per a la redacció de l'actual Constitució Espanyola. El 1980 va ser elegit diputat al Parlament Autonòmic de Catalunya fins al 1988. El 1999 va ser distingit amb la Creu de Sant Jordi, màxim reconeixement que pot rebre una persona per part de les institucions de la Generalitat de Catalunya. Des de 2001 presideix la Fundació Alternatives.

Com a cineasta, Pere Portabella ha mantingut una presència rellevant en l'àmbit del cinema del nostre país durant més de cinc dècades. Amb la seva productora Films 59, va impulsar algunes de les produccions emblemàtiques del cinema espanyol: *Los golfos* de Carlos Saura (1959), *El cochecito* de Marco Ferreri (1960) i *Viridiana* de Luis Buñuel (1961). A través de la mateixa productora i com a realitzador, dirigeix les seves pròpies creacions conjuminant l'herència de la cultura d'avantguarda amb els llenguatges de ruptura. Les seves pel·lícules *Vampir* (1970) i *Umbracle* (1972) constitueixen intervencions radicals en les institucions cinematogràfiques i artístiques. Un llarg parèntesi, marcat per la seva dedicació a l'àmbit politicoinstitucional durant la transició, ha transcorregut entre *Informe general* (1976) i la recuperació de la seva pràctica com a cineasta i productor fins avui. L'any 2001, les seves pel·lícules van passar a formar part del fons artístic del Macba (Museu d'Art Contemporani de Barcelona). El 2002, va ser l'únic artista espanyol convidat a la Documenta 11, que se celebra a Kassel. El 2003, el Centre Georges Pompidou li va retre un homenatge i va adquirir per al seu fons la pel·lícula *Nocturn 29*. A Filadèlfia, Baltimore, Chicago i Nova York s'exhibeixen les seves pel·lícules en cicles i exposicions, així com també al Festival Internacional de Cinema Independent de Buenos Aires i a la 42 Mostra Internacional del Nou Cinema de Pesaro, que van programar el 2006 sengles retrospectives.

La pel·lícula *Die Stille vor Bach (El silenci abans de Bach)* va ser seleccionada per a la 64 Mostra Internacional d'Art Cinematogràfic de Venècia en la secció Orizzonti. També va rebre el premi especial del Jurat en el 45 Festival Internacional de Cinema de Gijón, i es va estrenar en primícia per a l'Amèrica del Nord la tardor de 2007 al Museu d'Art Modern (MOMA) de Nova York formant part de la retrospectiva de la seva obra. A finals d'aquell any va rebre el premi Mikeldi d'Honor en el 49 Festival Internacional de Cinema Documental i Curtmetratge de Bilbao, i el premi Ciutat de Barcelona 2007 d'Audiovisuals per *Die Stille vor Bach*.

L'estiu del 2008, els quatre curtmetratges sobre Joan Miró realitzats per Pere Portabella durant els anys setanta van formar part d'una exposició titulada «Miró: la terra», organitzada pel Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid. També el 2008 Portabella va rodar la que és la seva última pel·lícula fins avui, *Mudanza*, un homenatge a Federico García Lorca, creada per a l'exposició internacional «Everstill», comissariada per Hans Ulrich Obrist i estrenada a La Huerta de San Vicente, Casa-Museu de Federico García Lorca a Granada.

El Museu d'Art Modern de Nova York ha adquirit per al seu fons d'art una còpia de *Vampir-Cuadecuc* i una de *Die Stille vor Bach*.

El març del 2009, Pere Portabella és investit doctor *honoris causa* per la Universitat Autònoma de Barcelona.

MUSEUS D'ART CONTEMPORANI I ALTRES INSTITUCIONS

- 2001 El Macba (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) organitza l'exposició «Històries sense argument: el cinema de Pere Portabella». Les seves pel·lícules passen a formar part de la col·lecció artística del Museu.
- 2002 És l'únic artista espanyol convidat a la Documenta 11 de Kassel. Projectió d'*Umbracle*, *Informe general* i *Pont de Varsòvia*.
- 2003 El Centre Georges Pompidou fa un homenatge a Pere Portabella i adquireix una còpia de *Nocturn 29*. Es van projectar les pel·lícules: *No compteu amb els dits*, *Nocturn 29*, *Umbracle*, *Vampir-Cuadecuc*, *Miró*, *l'altre*, *Informe general* i *Pont de Varsòvia*.
- 2004 Participa en l'exposició «Experiments with truth», comissariada per Mark Nash, a The Fabric Workshop i al Museu de Filadèlfia. S'hi van projectar les pel·lícules: *Umbracle*, *Informe general* i *Pont de Varsòvia*.

- 2006 Retrospectiva en el 8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI).
Retrospectiva en la 42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro.
- 2007 Retrospectiva de Portabella al Museu d'Art Modern de Nova York (MOMA). *Die Stille vor Bach* es projecta en primícia per a Nord-amèrica. *Pont de Varsòvia* és presentada per Jonathan Demme.
El Catalan Center, The King Juan Carlos I of Spain Center i The Center for European and Mediterranean Studies de la Universitat de Nova York (NYU) organitzen el simposi: Pere Portabella, a Catalan Master Filmmaker in New York (At Last).
El Gene Siskel Film Center de Chicago també projecta *Die Stille vor Bach*, presentada per Jonathan Rosenbaum.
Pere Portabella rep el Mikeldi d'Honor en el 49 Festival Internacional de Cinema Documental i Curtmetratge de Bilbao (ZINEBI).
- 2008 Els quatre curtmetratges sobre Miró participen en l'exposició «Miró, la terra», que va fer al Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid.
El Museu d'Art Modern de Nova York adquireix una còpia de *Vampir-Cuadecuc* i de *Die Stille vor Bach*.
La pel·lícula *Mudança* es realitza per a l'exposició «Everstill», comissariada per Hans Ulrich Obrist, a La Huerta de San Vicente, Casa-Museu de Federico García Lorca a Granada.
El març de 2008, Pere Portabella és investit doctor *honoris causa* per la Universitat Autònoma de Barcelona.

FILMOGRAFIA DE PERE PORTABELLA

1. Com a guionista

Il momento della verità (Francesco Rossi, 1964; col·labora en el guió i en els diàlegs)

2. Com a productor

La Chunga (Leopoldo Pomés, 1958)

Los golfos (Carlos Saura, 1959)

El cochecito (Marco Ferreri, 1960)

Viridiana (Luis Buñuel, 1961)

Alrededor de las salinas (Jacinto Esteva, 1962, coproductor)

Lejos de los árboles (Jacinto Esteva, 1963-1970, productor associat)
L'àpat (Carles Santos, 1967)
L'espectador (Carles Santos, 1967)
Habitació amb rellotge (Carles Santos, 1967)
La llum (Carles Santos, 1967)
Conversa (Carles Santos, 1967)
La cadira (Carles Santos, 1968)
Hortensia/Béance (Antonio Maenza, 1969, inacabat)
El desatre del Annual (Ricardo Franco, 1970, productor associat)
628.3133 Buffalo Minnesota (Carles Santos, 1977)
Tren de sombras (José Luis Guerin, 1997, col·labora en la producció)

3. Com a director

a) Curtmetratges i migmetratges

No compteu amb el dits

1967, 26 min, 35 mm, B/N i color

PRODUCCIÓ: Films 59; PRODUCTORS ASSOCIATS: Andreu Puig, Anne M. Settimó; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Joan Brossa i Pere Portabella; TEXT: Joan Brossa (traduït del català per Pere Portabella); MÚSICA: Josep M. Mestres Quadreny; PIANO: Carles Santos; MEZZOSOPRANO: Anna Ricci; CAP DE PRODUCCIÓ: Jaime Fernández Cid; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Luis Cuadrado; FOTO FIXA: Manel Esteban; MUNTATGE: Ramon Quadreny; AJUDANT DE MUNTATGE: Suzzane Lemoine; GUIÓ DE RODATGE: Anne M. Settimó; TÈCNIC DE SO: Jordi Sangenís; ESTUDIS: Balcazar; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: La Voz de España; EFECTES ESPECIALS: Estudis Proex; DISTRIBUCIÓ: Tibidabo Films Distribución, SA; ESTRENA: Publi, Barcelona, 17 de novembre de 1967; INTÈRPRETS: Mario Cabré, Natacha Gounkevitch, Josep Santamaria, Willy van Rooy, Daniel van Goleen, Josep Centelles. SINOPSI: La pel·lícula presenta vint-i-cinc microrelats filmats a la manera d'espots publicitaris. Cadascun dels microrelats posseeix una acció autònoma i tancada sobre si mateixa, amb una durada que oscil·la entre els breus segons i els pocs minuts. Separats entre si amb el recurs òptic de la «cortineta» (emprat habitualment en la successió d'anuncis), la successió de microrelats recorda el temps nou creat per la publicitat en les projeccions cinematogràfiques (i en els programes televisius), que és, al capdavant, el que li confereix unitat.

FILM SELECCIONAT A:

Jornades Internacionals de Cinema de Curtmetratge de Tours (1968)

Festival Internacional de Cinema de Sant Sebastià (1968)
 X Festival Internacional de Cinema Documental i Curtmetratge de Bilbao (1968)
 IV Competició Internacional de Cinema Experimental de Knokke-Le Zoute (1968)
 42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)
 8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (2006)

Aidez l'Espagne (Miró 1937)

1969, 5 min, 16 mm, B/N i color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR, GUIÓ i MUNTATGE: Pere Portabella;
 DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: A partir de noticiaris i films documentals s'efectua un recorregut per la Guerra Civil Espanyola. Les imatges cinematogràfiques es combinen amb els gravats de Miró de la sèrie «Barcelona» (1939-1944). La pel·lícula acaba amb la planilla del pintor coneguda amb el títol d'*Aidez l'Espagne*.

Premios Nacionales (Premis Nacionals)

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

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella;
 MÚSICA: *La revoltosa* i *El tambor de granaderos* de Ruperto Chapí; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Pere Doménech; MUNTATGE: Teresa Alcocer; LABORATORI: Fotofilm, SAE; SO: Balcazar; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: Als soterranis de la Biblioteca Nacional de Madrid, un parell de bidells mostren algunes de les teles premiades amb les primeres medalles de les diverses exposicions nacionals dutes a terme entre 1941 i 1969.

Miró. L'altre

1969, 15 min, 16 mm, B/N i color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella;
 MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; MUNTATGE: Teresa Alcocer; INTERVENCIÓ: Joan Miró; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: Com a reclam per a l'exposició que l'any 1969 li havia dedicat el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya a Barcelona, Joan Miró va pintar els vidres de la planta baixa que envolten l'edifici. En acabar l'exposició, el mateix pintor es va encarregar d'esborrar-los. La pel·lícula de Portabella recull l'acció de Miró. Al comen-

çament veiem el pintor arribar al Col·legi, on es passeja entre les estructures de fusta creades per a l'exposició. Després, amb una bata d'adroguer de color blau, es posa a pintar els vidres: primer amb una escombra, després amb una brotxa. Aquestes imatges alternen amb retalls de la vida quotidiana de l'entorn: la persiana d'una botiga que s'aixeca, un escombriaire que fa la seva feina, un nen que persegueix un colom, etc. Un cop acabada l'acció de pintar, veiem Miró el dia de la inauguració envoltat de gent. Finalment, el pintor amb una rasqueta es posa a esborrar la pintura, que unes dones de fer feines acabaran d'esborrar.

Poetes catalans

1970, 30 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CàMERA: Pere Doménech; AMB LA COL·LABORACIÓ DE: Rafael Menezo, Francesc Font, Albert Trullols, Albert García, Francesc Aluy, Emili Bou, Pere Joan Ventura; SO: Carles Santos; TÈCNIC DE SO: Carles Nogueres; INTERVENCIONS: Joan Colomines, Joan Oliver, Francesc Vallverdú, Joan Brossa, Gabriel Ferrater; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional; SINOPSI: Filmació del Primer Festival Popular de Poesia Catalana que va tenir lloc el dissabte 25 de maig de 1970 al Gran Price de Barcelona. Després d'unes paraules introductòries sobre poesia i poble de Joan Colomines, podem escoltar Joan Oliver, Francesc Vallverdú, Joan Brossa i Gabriel Ferrater recitant els seus poemes, davant dels quals el públic respon amb aplaudiments, però també corejant eslògans polítics. Al final, públic i poetes drets, amb Joan Oliver de mestre de cerimònies, criden «llibertat», «llibertat», «llibertat», sense parar.

Play back

1970, 8 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella; MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban, Francesc Bellmunt; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: Sonoblock; INTÈRPRETS: Carles Santos i Cor del Gran Teatre del Liceu; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional).

SINOPSI: Carles Santos assaja amb el cor del Gran Teatre del Liceu una música composta per al film *Gaudí* de Clovis Prévost a partir de partitures de Richard Wagner. Veiem el músic donar ordres i dirigir el cor. Els cantants no es limiten a interpretar vocalment la peça sinó que, com Santos, s'impliquen físicament en la música: es desplacen, caminen de pressa, corren. També la càmera se suma al ritme de la música i dels intèrprets.

Cantants 1972

1972, 36 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓ: Comissió de Cinema de Catalunya per a la Televisió Sueca; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; MUNTATGE: Teresa Alcocer; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: Sonoblok; INTERVENCIONS: Francesc Pi de la Serra, Manuel Gerena, Julia León; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: En una primera part es veu Francesc Pi de la Serra en un escenari tocant la guitarra i fent parlaments sobre cantar en català, la dificultat de difondre les cançons, la censura, etc. Finalment, interpreta una cançó titulada «Me n'aniré a la muntanya». En una segona part s'entrevista Manuel Gerena, cantaor flamenc, que explica les seves simpaties per Comissions Obreres i Comissions de Barri i el seu interès per la línia pura del *cante hondo*. Després en veiem una actuació en un local popular. A la tercera part del film se'ns mostra uns joves en autocar cantant cançons revolucionàries. Un dels participants explica que són Comissions de Barri i van a fer unes convivències. Pertanyen als barris populars d'Alcobendas i Tetuán, i van d'excursió al pantà de Cazalegas, a prop de Talavera de la Reina. Un cop allà, es banyen. A la fi, s'arrepleguen sota un arbre i Julia León canta «A la huelga».

Miró. Tapís

1973, 22 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella; CAP DE PRODUCCIÓ: Jordi Cunill; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Pere Joan Ventura; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: exposició retrospectiva de Joan Miró al Grand Palais de París, 17 de maig de 1974.

SINOPSI: Documental rodat a Mont-roig i Tarragona sobre el procés de realització, per part de Josep Royo, d'un tapís basat en un quadre de Joan Miró. El film comença amb una sèrie de plans de la masia de Miró, les terres del voltant i l'interior de la casa. Després es passa a la vella farinera de Tarragona, on cinc persones durant vuit mesos han realitzat el tapís basat en l'obra de Miró i per al qual han calgut 1.200 kg de llana i 600 kg d'ordit. El pes total de la peça, que fa 6 m d'ample per 11 m de llarg, és de 3.500 kg. Després d'entrevistar Royo i altres participants en el projecte, el film s'acaba amb una grua traient el tapís per una finestra i dipositant-lo en un camió.

Miró. Forja

1973, 24 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella; CAP DE PRODUCCIÓ: Jordi Cunill; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Pere Joan Ventura; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: exposició retrospectiva de Joan Miró al Grand Palais de París, 17 de maig de 1974.

SINOPSI: Documental sobre la fosa d'unes escultures de Joan Miró duta a terme per la família de fonedors Parellada de Llinars del Vallès. Durant el film es veu com es fon en bronze una escultura de l'artista semblant a una doble porta. El documental no té música, només veus, especialment la de Portabella donant instruccions (en so directe). No és un documental didàctic, perquè no queda gaire clar el procés del que fan. El film presenta més aviat un joc físic de destresa amb la matèria.

Acció Santos

1973, 12 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; MÚSICA: Fryderyk Chopin; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: Sonoblok; INTÈRPRETS: Carles Santos; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: Envoltat de tècnics preparant la filmació, Carles Santos escalfa els dits al piano. Després, interpreta el *Preludi op. 45 en do sostingut menor* de Fryderyk Chopin. Un cop acabada la peça, n'escolta la gravació en un magnetòfon. Al cap d'una estona, es posa uns auriculars i, tan bon punt els connecta a la gravadora, deixem de sentir la música que Santos continua escoltant pel seu compte. La càmera no para de filmar-lo en silenci fins al final.

El sopar

1974, 50 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; CAP DE PRODUCCIÓ: Jordi Cunill; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Pere Joan Ventura; MUNTATGE: Teresa Alcocer; AJUDANT DE MUNTATGE: Lola Besses; TÈCNIC DE SO: Anne M. Settimó; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: Sonoblok; INTERVENCIONS: Narciso Julián, Àngel Abad, Antonio Marín, Lola Ferreira, Jordi Cunill; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: Cinc expresos polítics, Narciso Julián (vint-i-quatre anys de presó efectiva, PSUC), Àngel Abad (set anys de presó efectiva, PSUC), Antonio Marín (vuit anys de presó efectiva, CCOO), Lola Ferreira (tres anys de presó efectiva, PCML),

Jordi Cunill (deu anys de presó efectiva, Joventuts Llibertàries), es reuneixen en una masia un vespre de 1974 per intercanviar les seves experiències a la presó. Després de parlar de diversos temes, com la vaga de fam, les formes de lluita, la desconexió de la realitat, etc., es produeix una inesperada situació final quan un dels expressos fa un cant a la vida en captivitat. La rèplica contundent d'un dels companys no evita l'efecte de catarsi de la confessió.

Art a Catalunya

1992, 31 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓ: Institut del Cinema Català per a la Generalitat de Catalunya; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella, Octavi Pellissa i Eduard Carbonell; MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Macari Golferichs; INTERVENCIONS: Ricard Bofill, Pere Gimferrer, Susana Solano i Antoni Tàpies. SINOPSI: Documental sobre l'art a Catalunya des de l'època medieval fins a les avantguardes del segle XX. Les imatges s'acompanyen amb intervencions de personalitats rellevants de la cultura catalana.

La tempesta

2003, 6 min, digital, B/N

PRODUCCIÓ: Pere Portabella; DIRECTOR: Pere Portabella; MÚSICA: Carles Santos; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Tomàs Pladevall; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: dins l'espectacle de Carles Santos *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*, estrenat al Teatre Nacional de Catalunya (TNC), Barcelona, 4 de novembre de 2003.

SINOPSI: A través d'una càmera viva i mòbil, uns cossos nus fan contorsions sota l'aigua.

El Plan Hidrológico Nacional

2004, 3 min, digital, color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Tomàs Pladevall (digital; color); TÈCNIC DE SO: Licio Marcos de Oliveira; INTERVENCIO: Pedro Arrojo Agudo; DISTRIBUCIÓ: Cameo Media.

SINOPSI: El breu film forma part del llargmetratge *Hay motivo*, compost per trenta-tres curts dirigits per diversos prestigiosos directors i actors espanyols contra la política del Partit Popular just abans de les eleccions del 2004. En la part de

Portabella, el professor de física Pedro Arrojo Agudo explica davant la càmera les diferències entre l'aigua com a font de vida i l'aigua com a forma de negoci.

FILM SELECCIONAT A:

Festival de Cinema de Sant Sebastià (2004)

Festival de Cinema de Bogotà (2004)

Festival de Cinema de Toulouse (2004)

Festival de Cinema de Gotheborg (2005)

Mostra Documental Centre Joan Carles I, Universitat de Nova York (2005)

8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (2006)

42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)

Visca el piano!

2006, 12 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓ: KRTU/Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Carles Santos i Pere Portabella; MÚSICA: Johann Sebastian Bach i Carles Santos; CAP DE PRODUCCIÓ: Pasqual Otal; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Tomàs Pladevall; TÈCNIC DE SO: Albert Manera; LABORATORI: Image Film; INTÈRPRETS: Carles Santos i Toni Jodar; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: 29 de juny de 2006 a la Fundació Miró de Barcelona.

SINOPSI: El film presenta tres accions de Carles Santos dutes a terme a les sales buides de la Fundació Joan Miró de Barcelona. El pròleg presenta un seguit de pianos modificats per Carles Santos que es desplacen empesos per uns tramoistes. En sentit contrari, una pianola avança interpretant l'ària i la primera de les *Variacions Goldberg* de Bach. Després comencen les accions Santos: en la primera, Santos arrossega un parell de draps pels teclats d'un dels pianos alhora que emet sons guturals; en la segona, el músic interpreta una de les seves composicions indiferent a un home que salta diversos cops sobre el piano de cua i que es llança finalment contra ell; en la tercera i darrera, Santos torna a tocar una de les seves peces: amb la mà esquerra fa rodolar una bola sobre el teclat, mentre que amb la dreta tecleja les notes.

Mudanza (Mudança)

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

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella; CAP DE PRODUCCIÓ: Pasqual Otal; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Jordi Vidal Amorós; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Elisabeth Prandi Chevalier; MUNTATGE: Dani Sánchez; TÈCNIC DE SO: Albert Manera, MESCLES DE SO: Ricard Casals; STEADY CAM: Joan Morató; POSTPRODUCCIÓ: Apuntolapospo.

SINOPSI: La pel·lícula és el procés de mudança d'una casa per part d'un equip de professionals.

b) Llargmetratges

Nocturn 29

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

PRODUCCIÓ: Films 59; PRODUCTORS ASSOCIATS: Anne M. Settimó, Jacques Levy; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Joan Brossa i Pere Portabella; DIÀLEGS: Joan Brossa (traduïts del català per Pere Gimferrer); MÚSICA: Josep M. Mestres Quadreny; PIANO: Carles Santos; MEZZOSOPRANO: Anna Ricci; CAP DE PRODUCCIÓ: Jaime Fernández Cid; AJUDANT DE DIRECCIÓ: José Luis Ruiz Marcos; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Luis Cuadrado; AJUDANT DE CÀMERA: Teo Escamilla; ASSESSOR ARTÍSTIC: Lluís M. Riera; MUNTATGE: Teresa Alcocer; AJUDANT DE MUNTATGE: Margarita Bernet; GUIÓ DE RODATGE: Anne M. Settimó; TÈCNIC DE SO: Jordi Sangenís; ESTUDIS: Balcazar; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: La Voz de España; EFECTES ESPECIALS: Estudis Proex; INTÈRPRETS: Lucia Bosé, Mario Cabré, Anne M. Settimó, Ramon 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; DISTRIBUCIÓ: Interarte Films, SA; ESTRENA: Palace, Madrid, 1 de juliol de 1969 i Publi, Barcelona, 8 de setembre de 1969.

SINOPSI: *Nocturn 29* comença on ens va abandonar *No compteu amb els dits*: davant la pantalla en blanc i la materialitat de la projecció. S'endinsa en profunditat en la futura estructura eisensteiniana dels films de Portabella, que no avancen mitjançant una linealitat narrativa, sinó per successió de quadres escènics semiautònoms i encadenats gairebé sempre inesperats. «Una sèrie o suite de situacions que, encara que aparentment inconnexes, giren sempre entorn d'un desenvolupament temàtic que dona cos i unitat a la història sense recórrer, per a això, a la utilització d'una anècdota com a continuïtat argumental» (Portabella 1968). Les evocacions d'Antonioni, Bergman o Buñuel ressonen en el film més cruament «antiburgès» de Portabella.

FILM SELECCIONAT A

Journées Positif (1969)

Festival de Cinema Jove de Myères (1969)

Quinzena dels Realitzadors de Cannes (1969)

Mostra Internacional del Nou Cinema de Pesaro (1969)

8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) (2006)

42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)

Vampir-Cuadecuc

1970, 75 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; IDEA EN QUÈ ES BASA: Joan Brossa i Pere Portabella; BANDA SONORA: Carles Santos; CAP DE PRODUCCIÓ: Antoni Tomàs; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Pere Joan Ventura; MUNTATGE: Miquel Bonastre; TÈCNIC DE SO: Jordi Sangenís; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDIS DE SO: Sonoblok, La Voz de España; INTÈRPRETS: Christopher Lee, Herbert Lom, Soledad Miranda, Jack Taylor, Maria Rohm, Fred Williams, Paul Muller; Jeanine Mestre, Emma Cohen, Jesús Franco; DISTRIBUCIÓ: no convencional / Sherlock Films 2008 Spain); ESTRENA: Cannes, Quinzena dels Realitzadors, maig de 1970 / Cinemes Verdi, Barcelona i Madrid, 15 d'agost de 2008.

SINOPSI: *Vampir-Cuadecuc* és possiblement el film clau per entendre la transició que es produeix en el camp cinematogràfic espanyol des del període dels «nous cinema» (permesos per l'Administració franquista) fins a les pràctiques clandestines, il·legals o obertament d'oposició antifranquista. Consisteix en una filmació del rodatge del film comercial *El conde Drácula*, de Jesús Franco. Portabella exerceix dos tipus de violència sobre la narrativa estàndard: elimina totalment el color i substitueix la banda sonora per un paisatge de col·lisions imatge-so a càrrec de Carles Santos.

Filmat provocadorament en 16 mm i amb negatiu de so, les tensions entre el blanc i el negre afavoreixen l'estrany «materialisme fantasmàtic» d'aquesta anàlisi reveladora dels mecanismes de construcció de l'il·lusionisme del cinema narratiu dominant, que al mateix temps constitueix una intervenció radical en la institució cinematogràfica espanyola.

FILM SELECCIONAT A:

Quinzena dels Realitzadors de Cannes (1971)

XXV Trobades Cinematogràfiques d'Avinyó (1971)

Festival Internacional de Cinema de Belgrad (1971)

Museu d'Art Modern de Nova York (1972)

Cinématèque Française (1972)

National Film Theatre de Londres (1972)

Cinéma du Réel de París (2005)

8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) (2006)

42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)

Umbracle

1972, 85 min, 16 mm, B/N

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Joan Brossa i Pere Portabella; BANDA SONORA: Carles Santos; CAP DE PRODUCCIÓ: Pere I. Fages; AJUDANT DE PRODUCCIÓ: M. Elena Guasch; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Anne M. Settimó; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Pere Domènech; MUNTATGE: Teresa Alcocer, Emilio Rodríguez; LABORATORI: Fotofilm, SAE; ESTUDI DE SO: Sonoblok; INTÈRPRETS: Christopher Lee, Jeannine Mestre; DISTRIBUCIÓ: no convencional; ESTRENA: no convencional.

SINOPSI: Igual que *Vampir-Cuadecuc*, aquesta pel·lícula s'articula al voltant de dos eixos fonamentals: la indagació sobre les maneres de representació cinematogràfiques i la imatge crítica de l'Espanya oficial, la del franquisme. «Muntatge d'atraccions» i brechtianisme en dosis fortes, *Umbracle* es compon de fragments (alguns d'arxiu) que ressonen, més que no pas progressen, per encadenaments insòlits, amb escenes de *déjà vu* que sempre prometen una mica més però romanen tensesment inacabades. Jonathan Rosenbaum va dir: «Pocs directors després de Resnais han jugat de forma tan despiedada amb les expectatives narratives inconscients per molestar-nos». Aprenent de l'estranyament que Rossellini provocava llançant actors coneguts en escenaris salvatges del sud d'Europa, Portabella fa passejar Christopher Lee per una Barcelona de somni. Amb tota seguretat, el film estructuralment més complex i el més profundament polític de Portabella, dotat d'una poesia ferotge.

FILM SELECCIONAT A:

Quinzena dels Realitzadors de Cannes (1972)

Cinémathèque Française (1972)

National Film Theatre de Londres (1972)

8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) (2006)

42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)

Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (Informe general sobre algunes qüestions d'interès per a una projecció pública)

1976, 173 min, 16 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; DIRECTOR: Pere Portabella; GUIÓ: Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellissa; AMB LA COL·LABORACIÓ DE: Joan Clavera; Lino Zapiran, Rafael Argullol; Josep Benet; MÚSICA: Carles Santos; CAP DE PRODUCCIÓ: Alberto Prous; AJUDANT DE DIRECCIÓ: Anne M. Settimó i José Miguel Herrera; DIRECTOR DE FOTOGRAFIA: Manel Esteban; AJUDANT DE CÀMERA: Francisco Marín, Antonio Cano, Jordi Ferrerons; MUNTATGE: José M. Aragonés; AJUDANT DE MUNTATGE: Luis José Isbert; TÈCNIC DE SO: Alberto Escobedo, Pere Joan Ventura, Javier Celayuandi; LABORATORI: Fotofilm, SAE;

ESTUDI DE SO: Sonigraf; **INTERVENCIONS:** Felipe González (PSOE), Raúl Morodo (PSP), Ramón Tamames (PCE), José Zúfiar (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; **DISTRIBUCIÓ:** no n'hi va arribar a haver; **ESTRENA:** 21 de desembre de 1984 al programa *La clave* de José Luis Balbín. **SINOPSI:** Aquesta pel·lícula constitueix la síntesi de les filmacions clandestines obertament polítiques de Portabella i el seu entorn. Rodada en els mesos posteriors a la mort del general Franco, es tracta d'un film «documental» realitzat amb les tècniques d'un film de ficció. Baula coherent en una filmografia dirigida a explorar els límits de la representació fílmica, *Informe general...* tracta de la futura representació política en la transició espanyola, amb una clara vocació democràtica contradita per la seva virtual «invisibilitat» durant trenta anys.

FILM SELECCIONAT A:

8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) (2006)

42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)

Pont de Varsòvia (1989)

1989, 85 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; **DIRECTOR:** Pere Portabella; **GUIÓ:** Pere Portabella, Octavi Pellissa, Carles Santos; **DIÀLEGS:** Octavi Pellissa; **MÚSICA:** Carles Santos; **PRODUCTOR EXECUTIU:** Juan Anton González Sarret; **CAP DE PRODUCCIÓ:** Lluís Puig; **AJUDANT DE DIRECCIÓ:** Pere Joan Ventura; **DIRECTOR DE FOTOGRAFIA:** Tomàs Pladevall; **AJUDANT DE CÀMERA:** Carles Gusi; **DIRECTOR ARTÍSTIC:** Pep Duran, Vicenta Obon; **MUNTATGE:** Marisa Aguinaga; **GUIÓ DE RODATGE:** Anne M. Settimó; **TÈCNIC DE SO:** Licio Marcos de Oliveira; **MESCLAS DE SO:** Ricard Casals; **VESTUARI:** Niba Pawlowsky, Ángela Casillas; **PERRUQUERIA:** Encarna Bleda; **MAQUILLATGE:** Chass Llach; **ATREZZO:** Lídia Roure; **LABORATORI:** Fotofilm, SAE; **ESTUDI DE SO:** Sonoblok; **INTÈRPRETS:** Paco Guijar, Jordi Dauder, Carme Elias, Ona Planas, Josep M. Pou, Jaume Comas, Francesc Orella, Pep Ferrer, La 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; **DISTRIBUCIÓ:** Profilmar / Shadow Distribution USA and CANADA 2008 / Sherlock Films Espanya 2008; **ESTRENA:** Capsa, Barcelona, 1 de març de 1990 / Bellas Artes, Madrid, 25 de març de 1990.

SINOPSI: *Pont de Varsòvia* està datada el 1989, l'any de la caiguda del mur de Berlín. Si el look predominant a *Nocturn 29* era el de l'alta burgesia dels anys seixanta, a *Pont de Varsòvia* resplendeixen les imatges de la nova intel·lectualitat i de l'amnèsica classe política progressista europea. Però sota la superfície lluent d'esdeveniments socioculturals espectaculars i de vida frívola a l'Europa feliç, tiben les memòries de fractures i cataclismes personals i històrics. Filmada amb la mateixa netedat que el cinema comercial coetani, *Pont de Varsòvia* fa esclatar l'argument en els mil fragments d'un paisatge europeu trencat per la tornada de la història. No resulta estrany que Godard rubriqués dos anys després un film germà, *Alemanya nou zero*, explícitament hereu de l'*Alemanya any zero* de Rossellini en la postguerra europea de 1947.

FILM SELECCIONAT A:

Quinzena dels Realitzadors de Cannes (1990)
 Festival Karlovy Vary (1990)
 Festival de Tòquio (1990)
 Festival de Cinema de Birmingham (1990)
 Festival Internacional de Cinema de Montreal (1990)
 Mostra de Cinema Mediterrani de València (1990)
 Festival de Cinema de Vancouver (1990)
 Festival Internacional de Cinema d'Istanbul (1991)
 Setmana de Cinema i Televisió de Buenos Aires
 8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) (2006)
 42 Mostra del Nou Cinema de Pesaro (2006)
 Lincoln Center, Nova York (2006)
 Festival Internacional de Maine (2006)
 19 Festival Internacional de Cinema de Ljubljana (2008)

Die Stille vor Bach (El silenci abans de Bach)

2007, 102 min, 35 mm, color

PRODUCCIÓ: Films 59; **DIRECTOR:** Pere Portabella; **GUIÓ:** Pere Portabella, Carles Santos, Xavier Albertí; **MÚSICA:** Johann Sebastian Bach, Felix Mendelssohn, György Ligety; **CAP DE PRODUCCIÓ:** Pasqual Otal; **AJUDANT DE DIRECCIÓ:** Jordi Vidal Amorós; **DIRECTOR DE FOTOGRAFIA:** Tomàs Pladevall; **DIRECTOR ARTÍSTIC:** Quim Roy; **MUNTATGE:** Oskar Xabier Gómez; **GUIÓ DE RODATGE:** Anne M. Settimó; **TÈCNIC DE SO:** Albert Manera; **MESCLES DE SO:** Ricard Casals; **VESTUARI:** Montse Figueres; **PERRUQUERIA:** Eva Sanz; **MAQUILLATGE:** Claudia de Anta; **LABORATORI:** Image Film; **ESTUDI DE SO:** Sonoblok; **INTÈRPRETS:** Alex Brendemühl, Feodor Atkine, Christian Brembeck, Daniel Ligorio, Georgina Cardona, Ferran Ruiz, Jaume Melendres, Antonio Serrano,

Georg Christopher Biller, Franz Schuchart, Christian Atanasiu, Johannes Zametzer; AMB LA COL·LABORACIÓ DE: Beatriz Ferrer-Salat; DISTRIBUCIÓ: Sherlock films; ESTRENA: Cinemes Verdi, Barcelona i Madrid, 21 de desembre de 2007. SINOPSI: *El silenci abans de Bach* és una aproximació a la música i a les disciplines i oficis que l'envolten a través de l'obra de J. S. Bach. Una mirada sobre les profundes relacions dramàtiques que existeixen entre imatge i música, de manera que aquesta última no es concep com tan sols un subratllat subsidiari de la imatge, sinó com un subjecte paritari del relat. Per tant, parteix d'una estructura musical prèvia. La banda sonora es nodreix d'obres de J. S. Bach, de dues sonates de F. Mendelssohn i d'un estudi de G. Ligety, que creen una volta arquitectònica sota la qual transcorre la història de la pel·lícula. Un passeig pels segles XVIII, XIX i XXI sota el guiatge de J. S. Bach.

FILM SELECCIONAT A:

64 Mostra Internacional de Cinema de Venècia
 45 Festival Internacional de Cinema de Gijón
 37 Festival Internacional de Cinema de Rotterdam
 5è Festival Internacional de Cinema Contemporani de la Ciutat de Mèxic (FICCO)
 18 Cinequest San José Film Festival (Califòrnia)
 10è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI)
 Indilisboa (5è Festival Internacional de Cinema Independent)
 9 Festival Internacional de Cinema de Jeonju (Corea)
 Cinema Spagna (Roma)
 11è Festival Internacional de Cinema de Maine
 26è Festival de Cinema de Munic
 FID Marsella
 40 Festival Internacional de Cinema d'Auckland (Austràlia)
 8 Era New Horizons IFF (Polònia)
 37 Festival de Cinema de Wellington (Nova Zelanda)
 Festival Internacional de Cinema de Melbourne (Austràlia)
 4 Santiago Festival Internacional de Cinema (SANFIC) (Xile)
 19 Festival Internacional de Cinema de Ljubljana (Eslovènia)
 The Times BFI 52 Festival de Cinema de Londres

4. Participació en films col·lectius o d'altres cineastes

Preludi de Chopin, op. 28, núm. 7 (de Carles Santos, 1969).
Mítig a Montreuil (del col·lectiu Comissió de Cinema de Catalunya, 1971).
Preludi de Chopin, op. 28, núm. 18 (del col·lectiu Grup de Treball, 1974).
Miró, un portrait (de Clovis Prévost i Carles Santos, 1974).

5. Direcció escènica d'espectacles teatrals

Concert irregular. Obra de Teatre de Joan Brossa. Música de Carles Santos i veu d'Anna Ricci. Representat a Barcelona i a Saint-Paul-de-Vence (1968).

Asdrúbila. Òpera de Carles Santos. Teatre Tivoli. Barcelona, 22 de juliol de 1992.

6. Per a la televisió

Literatura Made in Barcelona (1992).

Cròniques de la veritat oculta (1996).

7. Per a publicitat

Danone International (1973).

8. Projectes no realitzats o inconclusos

Humano, demasiado humano (1965). Guió amb Joaquim Jordà.

Guillermina o la viuda alegre (1965). Guió amb Joaquim Jordà.

Gades (1969). Film inacabat.

Advocats laboralistes (1973). Film inacabat.

