

## Intervenció Doctorat Honoris Causa

### 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 a la il·luminació allò que l'òptica és respecte a la mirada. I així, l'estructura narrativa troba la seva lògica al qüestionar el llenguatge per adequar-lo a les nostres exigències.

Sense aquest procés previ al rodatge, és inútil esperar d'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 en el lloc i el temps que ja tenen assignat. És així de senzill.

He acabat per escriure el com i el perquè d'un foli-pantalla com a mètode estimulante i suggerent 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 de les filmoteques.
- Tampoc vaig tenir cap contacte ni relació amb el món del cine 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 promiscua a l'hora d'escollir col·laboradors de pràctiques diferents a 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 davant; els has de tenir al darrere. Com a màxim, n'has de sentir l'alè al clatell, però mai dirigir-te a ells, sempre d'esquena, perquè sinó t'atrauen i et devoren. T'has de trobar davant un espai buit i en silenci, per dir-ho d'alguna manera. I a partir d'aquí, l'alè t'empeny...
- I de fet, la història de l'art ha deixat de ser una carrera en la que cada medi artístic, inclòs el cinema, avança linealment cap al seu propi i absolut coneixement, cap a la conquesta de la seva essència específica. Ans 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. Lliurar-se de les instantànies que ocupen el lloc de les experiències i les mantenen segrestades. Una mirada transversal estimulada per la curiositat és el millor contrapès per la tendència a

una societat obsessionada per educar als seus membres en habilitats útils i rentables i preparar-los per 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 pre-conceptual 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 en 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 van atiar-me la curiositat i l'interès, per submergir-me en un món que s'oferia tan complex com apassionant. Perdre el temor per allò desconegut i descobrir l'aventura com una manera de viure inseparable del risc, el preu de la llibertat. Joan Brossa ho formulava valent-se d'una dita oriental...segons ell: *Si vols arribar a un lloc desconegut has de començar a caminar per camins desconeguts.* Molt aviat i durant la dictadura, aquests camins passaven per la clandestinitat i el cinema des de la marginalitat. Una cruïlla entre avantguarda artística, pràctica filmica i activitat política.

A partir d'aquí i des de la publicació de *Dau al Set* (Brossa-Tàpies) al *Grup El Paso* d'Antonio Saura i Manolo Millares només hi havia un pas. Al seu aire Eduardo Chillida i Jorge Oteiza, creador del *Grupo 57*, el més radical: per la no representació i contra l'individualisme artístic. L'impacte de la publicació de *El Jarama* novel·la de Rafael Sánchez Ferlosio o *Tiempo de Silencio* de Luis Martín Santos. Poetes catalans com Joan Brossa, Joan Vinyoli o Jaime Gil de Biedma i Gabriel Ferrater. Els visionats una i altra vegada de les pel·lícules en 8mm que Antoni Tàpies projectava a casa seva quan tornava

de París: Murnau, Fritz Lang, Eisenstein, Dreyer, ... i les especialment seleccionades pel 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 en el 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 decideixo 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.

Arribat 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 en front de 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 pels de "lectors", "audiència", "públic" o "consumidor", donant-li un protagonisme i importància essencial ja que tal com havia anunciat M. Duchamp el 1957, la mirada de l'altre es el que conclou l'obra inacabada de l'artista. S'atribueix al rol de l'espectador el mateix que al de 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, categories artístiques i els materials més diversos, creen 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 donar 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, les relacions entre l'obra d'art i la seva orientació política i ideològica, assenyalant 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 cine i política està present en tota pel·lícula independentment de "l'argument". Però no únicament en el tema sinó també en la seva forma: el llenguatge i les tècniques cinematogràfiques amb les quals aquesta es materialitza. La diferència entre cine polític de gènere o cine polititzat modern. Sense aquesta mirada crítica al mitjà i els qüestionaments dels

llenguatges, es poden fer films reaccionaris amb arguments progressistes: Sense l'adequació d'un llenguatge que deconstrueix la norma canònica amb una nova lògica narrativa, per molt bones intencions que es tinguin es produeix una escissió entre el sentit del contingut i el sentit de la forma. Guy Debord parla de la llengua estrangera ocupant el lloc de la llengua dominant. I parlem sempre de llenguatges en plural: al costat del llenguatge conceptual s'hi 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 al de 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 (espectador-lector) 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 temps determinat, queden lligades al principi de causa-efecte i clausura del relat. La història que se'n desprèn és el resultat interpretatiu de l'espectador guiat per una sèrie de pautes deductives: senzillament desxifrant les claus perquè la història vagi sorgint com per art de màgia.

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

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

Una de les tendències més generalitzades del cinema des de la seva aparició segueix enrocada a la seva servitud i dependència respecte al teatre i la literatura: la novel·la, els contes o 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 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 que per mantenir l'audiència hi hagi un argument a 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 han de fer-nos perdre de vista la resta de possibilitats expressives que concorren en el cinema per participar 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 en reconèixer un escenari i identificar una situació és suficient per entendre la història, que desapareix en una proposta narrativa que nega aquesta necessitat.

Per a mi els guions no poden ser considerats ni escrits com a relats literaris. Simplement han d'informar del film que es pretén realitzar. Un inventari de

seqüències ordenades, un itinerari de llocs, una agenda de continuïtat, una llista de diàlegs, si n'hi ha... i poca cosa més,...un document.

Eisenstein conclou que la història és entre les imatges, entre les representacions visuals i les representacions sonores, entre pla i pla. La història és entre la pel·lícula i l'espectador. I planteja amb lucidesa la recerca de la unitat del sentit del relat invocant el caràcter polifònic de les imatges (sorolls, diàlegs, música, llum, durada, enquadrament, etc...), detectada per la intuïció i la sensibilitat de l'espectador, alliberant-lo de la imposició i del component racional dels arguments, sense deixar de ser una forma d'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 un argument solament cal "explicar-lo", un relat s'ha de construir a partir del teu imaginari i 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 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 amb 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", doncs no comunica cap contingut semàntic, sinó únicament usuaris i el seu ús consisteix precisament a subrogar-se en el "jo" del poema, no al del poeta, sinó 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 visionat d'un film i els acaba i conclou des de la seva mirada.

I el que és fonamental, l'espectador-lector i usuari 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 mes estesa.

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

Per aclarir una mica més allò 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 caldria 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'un dels moviments més emblemàtics durant les primeres dècades del segle XX, el surrealisme i el dadà. Encara que Luis Buñuel no hagués fet res més, ni rodat cap altra pel·lícula, allí es trobaria ell 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 en el fet que de cap manera 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: Anti-art. Roland Barthes: l'obra d'art com a un 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, a 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 durant 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, es va haver de tornar a exiliar. Va ser objecte d'una persecució emmaleïda per 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 eren sotmesos els detinguts va consistir a tallar-los els cabells al zero, rapar el cap a un grup de dones manifestants. Davant de la denúncia d'aquest fet, el ministre va contestar amb un despectiu: "*no tiene tanta importancia, total el pelo volverá a crecer y podrán volver a peinarse a su aire*". Mentrestant, el govern va tenir temps per signar "*l'enterado*" de la condemna i executar Julián Grimau, comunista, i els anarquistes Granados i Delgado (1963).

En aquest context, vaig proposar a Luis Buñuel fer una pel·lícula per rodar-la a Madrid, i el mes d'octubre em va escriure per parlar-me de *Viridiana*. Tots els qui treballem en el cinema sabem que les pel·lícules no només es fan, que ja és molt, sinó que també s'han d'aixecar, i per fer-ho, de

vegades, cal sumar esforços. Vull fer menció expressa de Domingo Dominguín, torero, comunista i productor de cinema. Sé que avui és un perfecte desconegut per a la majoria, però 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, una vegada vista la pel·lícula per primera vegada la nit de la seva projecció i l'acollida entusiasta dels espectadors, va sortir corrent del Palais du Cinéma i es va refugiar a la seva habitació de l'hotel. Al matí del dia següent, 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'una editorial a l'*Osservatore Romano*, ens va deixar com un drap brut. Encara avui no sé si ens van amenaçar o directament ens donaven 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 Jose M<sup>a</sup> Garcia Escudero. 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 torna a començar. La Comissió de Censura podia mutilar o prohibir-ne l'exhibició si un no escoltava raons. Quan vam comparèixer amb Luis Buñuel, semblava que tot es desenvolupava segons el previst, fins que inesperadament el director general va dir: "*Don Luis, hay un problema*", i, enmig d'un silenci expectant, va continuar: "*Usted no me negará que, cuando en la escena final de la película la joven novicia en camión se dirige a la habitación de su apuesto primo, llama a la puerta y éste le invita 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, prohibeix l'exhibició de la pel·lícula *Viridiana* de nacionalitat, aleshores mexicana, la qual és qualificada, textualment, de: "*Blasfema, antireligiosa. 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 San Sebastián amb Javier Pradera, editor i Luis Martín Santos, psiquiatra, escriptor i dirigent del PSOE, detingut i empresonat moltes vegades, em vaig adonar que dels tres, l'únic que encara no havia estat detingut i interrogat era jo, de manera que vaig preguntar-li a Martín Santos com a professional, quina era la millor actitud a adoptar davant un interrogatori: *A la primera ocasió 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, Luís Martín Santos advertia que, *la nostra sensibilitat política és molt vulnerable en ocasions com aquestes. És humiliant que t' enxampin en l'intent de fugir per la finestra de casa teva. Les paraules i el silenci són l'única eina per la teva defensa.*

Deu anys més tard amb en Manolo Sacristán, professor de Filosofia a la Facultat d'Econòmiques que fou expulsat de la Universitat l'any 1965 per la seva postura antifrancista 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 corrien en direcció contrària a la nostra. La conversa que s'havia interromput, girava més o menys entorn als temes que ens ocupaven entre els conceptualistes i marxistes sobre el valor de canvi o d'ús de la producció cultural, sobre l'atracció lúdica per la transgressió estètica i la devaluació de l'objecte d'art o la separació de la intuïció vers el rigorosisme materialista anti-idealista. Manolo, impertèrrit, va tornar al diàleg per dir-me: *"La gent que tenim una visió materialista hem comés 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 donades les circumstàncies del moment, varem reprendre la conversa més interessats per les tàctiques més adients en la lluita contra la dictadura.

## II

A l'inici dels 80 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 al temps 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 "deconstrucció". 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 meva consciència cap l'anomenat interès general, que sol ser la disfressa de l'interès de l'establishment global i local.*

Un sistema d'estructures solides 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 té cabuda en els sofisticats mecanismes d'assimilació i rebuig.

Així doncs els límits del factor creatiu els marquen les necessitats i 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 massa 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 al menysprear allò més singular del mitjà i deixar-lo per 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 actrius mediàtics són un destorb.

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

El cinema sobreviu fins l'era digital amb èxits incontestables a 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 realitat, 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 tant dispersos com contradictoris.

Som davant un procés que està configurant una nova identitat individual i col·lectiva. La televisió ens mostra imatges de les coses reals existents, contràriament, l'ordinador cibernètic ens mostra imatges imaginàries (G. Sartori). La dita realitat virtual és una irrealitat que s'ha creat i que és realitat només a la pantalla. Allò virtual i les simulacions, amplien desmesuradament les possibilitats d'allò 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 a operar

segons els nous criteris dels poders polítics i financers per mantenir un creixement anual dinàmic i sostingut: un nou espai per a les operacions financeres fora de l'economia productiva, però a partir d'ella, desregulada, amb la complicitat dels òrgans de control dels estats sobre l'economia mundial. No de tots però, sí dels suficients.

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

El ciutadà està desenvolupant una mirada digital, en allò estètic i en els continguts, amb el desig irrefrenable de participar en tot el que fa. Allò que s'està organitzant de forma diferent en cada un dels seus actes de consum: un individu cada vegada més convençut que és troba immers en un procés que és 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 es centra en passar d'una comunicació lineal a una de transversal on l'usuari és qui domina el temps de la narració fins l'extrem d'incorporar-s'hi fins l'inacabable.

La mundialització planteja convertir qualsevol contingut en 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.

Es obvi que l'Europa de la Unió és producte de la diversitat i no de la especificitat cultural, la tendència de la globalitat és la d'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 i allò més greu no és l'homogeneïtzació del producte sinó la 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 l'economia és bo per la cultura" (J. Lang). D'una política dirigida als creadors es va passar a les empreses culturals sota el subterfugi que la política dirigida als creadors acaba essent dirigista i intervencionista, el que va provocar 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 deixant a la perifèria i a la intempèrie la creació. En definitiva les ajudes són pels resultats quan allò en el que s'hauria d'invertir és en el procés. Avui el procés és el resultat.

### III

Fa un mesos, a Madrid, es va celebrar un congrés titulat "La condició post-media en el context espanyol". Es tractava si la *condició post-media* delimitaria l'estat de l'art en un nou context caracteritzat per la desaparició dels mitjans artístics tradicionals i l'aparició d'un nou hiper-mitjà o super-mitjà global: la informàtica, el llenguatge computacional a través del qual fluïrien 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 post-media, potser hauríem de parlar a partir d'ara, com fan certs crítics i artistes, de post-pintura, post-escultura, post-fotografia o post-cine.

La condició postmedia atorgaria a l'art (s'entén doncs també, la pintura, el cinema, la fotografia, l'escultura, la musica, etc...) la missió, 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, 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 post-cinematogràfic, que s' extén des de les noves pantalles i dispositius de reproducció fins 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 donar pas a la batalla pel control de la producció i distribució dels continguts. Les audiències han estat superades pels usuaris i la batalla és: no tenir més audiència sinó més consum dels usuaris que trien els programes i els espais. Als qui bolquen els continguts de sempre, s'hi afegixen una multitud d'ofertes de poca o cap fiabilitat i falta de contrastació.

Mentre l'espectador s'allunya de la comunicació tradicional, el poder segueix estant de forma fonamental al costat d'aquells qui creen, divulguen i comercialitzen aquests aparells i softwares, imposant restriccions tant ideològiques com pràctiques pel seu ús, i que molts d'ells 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 fluïda sobre les renovacions del cinema contemporani entre crítics cinematogràfics i cineastes d'arreu del món. El resultat és un conjunt de textos i intercanvis epistolars sobre els camins actuals del cinema en una era definitivament global.

A començaments del segle XXI, el corporativisme, la maximització dels beneficis i les conegudes fórmules narratives semblen governar el mercat cinematogràfic mundial, junt 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 palès l'existència de nous recursos narratius, noves fronteres pels generes tradicionals, noves tècniques per a la creació de la imatge fílmica, nous espais geogràfics de producció i nous contextos i formes de visionat.

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 de visionat a través de l'oferta de DVD i el "Home Cinema", al paper d'Internet en el futur del cinema i a la proliferació arreu del món de departaments universitaris dedicats als estudis fílmics i la creació de noves estratègies teòriques i acadèmiques, els museus d'art contemporani, centres culturals i d'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 i que actualment és manté, que avalen aquesta afirmació de Nicole Brenez.

I per acabar utilitzaré un recurs cinematogràfic molt recurrent, el flashback:

Després de Viridiana, quan em vaig quedar sense feina, el productor Enzo Rizzoli em va contractar com a guionista/dialoguista per a "*Il momento della verità*" que dirigiria Francesco Rosi. Francesco, sabent que jo coneixia Orson Welles, em va demanar que organitzes 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 Avila" 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, digne del personatge de *Falstaff a Campanades a Mitja Nit*.

Moltes gràcies per la seva atenció.

Pere Portabella 17 de Març 2009