

# entrevista

Productor, cineasta i polític, Pere Portabella ha estat sempre un home compromès. Pocs dubten que aquest figuerenc de naixement és un dels nostres cineastes més importants i singulars. Portabella és un cineasta d'una gran trajectòria, les seves pel·lícules es projecten constantment arreu del món, i institucions artístiques com el MOMA, el Pompidou, la Documenta de Kassel i revistes de prestigi com *Art Forum* reconeixen la importància de la seva obra, compromesa i radical. De formes i gesticulacions suaus però de conviccions fortes, Portabella ens rep per repassar la seva trajectòria vital. Una trobada amable i profitosa de la mà d'un gran conversador.

# Pere Portabella

## Art, poètica i compromís

JORDI DORCA > TEXT

PAU SAVALL > FOTOS



*El suquet va ser molt popular perquè anava molt amb la idea que tenia la gent que els polítics ens havíem d'entendre*



—Un fet que molts desconeixen és que vàreu néixer a Figueres. Què recordeu d'aquells temps?

—D'aquells anys en recordo ben poca cosa, o res que valgui molt la pena de parlar. No hi vaig tenir una vida, allà. De seguida, un cop acabada la guerra, vam venir a viure aquí (a Barcelona). El meu pare va néixer a Figueres però d'una manera accidental, en podríem dir. Però sí que tinc relació amb les comarques de Girona. Hi passo els caps de setmana, al mas que tinc a Palau-sator.

—Més tard, ja a Barcelona, coneixeu un seguit d'artistes que heu reconegut que van ser molt importants per a vos. Com els coneixeu i quin paper juguen en el vostre despertar artístic?

—A partir d'una certa edat, quan ja era a la universitat, el projecte del meu pare era que estudiés química. Jo estava molt lligat a un nucli d'amics, «Dau al set». Eren en Tàpies, Pons, Brossa, Cuixart... Per atzars de la vida tots vivien al voltant de Balma amb Travessera. Érem veïns. Els vaig conèixer de casualitat i em vaig embranchar a formar part del grup. Vaig estar uns anys amb aquest cercle, i allà és on em vaig formar.

—Tinc entès que abans d'entrar en contacte amb el cinema volíeu ser escriptor.

—L'escultura té una cosa que m'atrau molt. Són objectes que col·loques a l'espai. Fins i tot en vaig descriure dues o tres i, com que vaig ser conceptualista, estaven tan ben explicades que no calia fer-les. Tampoc vaig tenir possibilitat de fer-les perquè als anys cinquanta encara la gent era molt conservadora.

—I el cinema, com el va descobrir?

—El vaig anar descobrint perquè el Tàpies, que aquella època ja tenia èxit comercial, portava pel·lícules dels seus viatges. Eren clàssics de Keaton, Murnau, Dreyer... i muntàvem sessions. Jo no sóc un cinèfil de filmoteca, sinó d'aquestes sessions. Les veia i m'agradaven, però tampoc tenia una gran connexió amb el cinema.

—Però després us hi introduïu com a productor.

—Aquella època també connectava amb el grup artístic El Paso (Manolo Millares, Antonio Suárez, Antonio Saura...), i durant una conversa el Saura em va dir que el seu germà (Carlos) tenia

una pel·lícula, *Los Golfos*, basada en una novel·la de Sueiro i que ningú volia produir, perquè estava feta als barris marginals i era una barreja entre *Nouvelle Vague* i neorealisme italià. Vaig accedir a veure'ls. Van venir ell i Mario Camus, vaig llegir el guió i els vaig dir que jo la produiria, però amb algunes condicions: els de producció han de ser gent de l'escola amb els sindicats, havíem de buscar un director de fotografia de la línia del Raoul Coutard (fotògraf dels grans de la *Nouvelle Vague*) i després vaig advertir que no faria cas de la censura. Comencem a treballar, i durant el rodatge apareix Rafael Azcona (guionista). Jo no el coneixia, però com que aquella època ningú no produïa films d'aquest tipus, va venir i em va demanar si volia produir *El cochecito*, de Marco Ferreri. Em va donar el guió, el vaig llegir i els vaig dir que sí, i em trobo amb dos projectes en marxa. Llavors ens van convidar a Canes.

—Amb *Los Golfos* ja aneu a Canes a competició?

—Sí, ens van convidar a participar en el festival. I allà, una altra casualitat —fixa't que la meua entrada al cinema està plena de casualitats—: tot esperant un ascensor veiem en Buñuel. En Saura, quan el va veure, de poc no es desmaïa. Va ser una trobada exquisida. Ell ja havia sentit a parlar de nosaltres. El dia de la projecció el vàrem convidar a la llotja perquè veiés la pel·lícula amb les autoritats i nosaltres. L'obra va tenir grans aplaudiments i Buñuel ens va abraçar a tots dos. Aquells dies se'm va acudir demanar-li que tornés a Espanya, el vaig convèncer i li vaig agafar un apartament a Madrid al costat del meu. Aquella tornada per a mi va tenir una gran significació. Era la tornada d'un exiliat il·lustre per culpa de la dictadura. Era un home molt divertit. Era sord i portava un audífon. El provava a les nits, i cridava per sentir-se: «Luis, Luis, ¿me oyes?».

—Feia proves amb ell mateix?

—Oh sí, amb ell mateix (riu), i dormia a terra amb una manta. Era un personatge extraordinari. Un dia en un viatge



Viridiana va ser un èxit fantàstic. D'aquesta etapa com a productor me'n sento molt orgullós



ge a Conca amb ell i el Carlos (Saura), li vaig demanar de produir-li una pel·lícula. A la tornada a Madrid em va comentar que tenia un guió que es deia *La belleza del cuerpo*, i que tenia un constructor mexicà que Sílvia Pinyal (actriu protagonista) havia convençut perquè pagués la pel·lícula. Va anar a Mèxic i a la tornada em va dir que la pel·lícula es diria *Viridiana*.

En aquell moment també vam anar al festival de Venècia amb *El cochecito*. Quan vaig tornar em vaig trobar amb una gran esbrancada. Em van castigar de totes les maneres: *Los Golfos* no l'estreno fins al cap de dos anys i mig, un mes d'agost, i *El cochecito* es va estrenar a fora amb moltes dificultats. Em van retirar les ajudes però jo estava content perquè la meva idea era fer un plantejament frontal contra la censura, i anava a totes. Això ve a tomb perquè Buñuel quan em va explicar la pel·lícula es va mostrar preocupat per la censura. Jo li vaig dir que

la meva estratègia era no fer-ne cas. Li vaig dir que avises el mexicà que la pel·lícula podria ser un escàndol i que per la resta no es preocupés. Jo havia de treure el negatiu d'Espanya i vaig fer una jugada que consistia a anar a París als estudis de doblatge i muntatge per fer la sonorització i la mescla, uns estudis que eren molt millors que els d'aquí. Això era veritat, però no els vaig dir que camuflaria el negatiu muntat de la pel·lícula. Jo estava molt assenyalat per l'administració, no havia fet cas de la censura amb dues pel·lícules i ja em van avisar que no podria tenir mai més un cartó (permís) de rodatge. Havia de buscar, doncs, un productor «tapadora». No podia enganyar un productor estranger per un tema ètic. En aquell moment Domingo Dominguín (germà del torero) em va dir que em volia conèixer, i vaig anar a una finca de toros que tenia a Toledo. Dominguín formava part d'UMINCI (la productora comunista). Tot i que

havien repudiat les meves dues anteriors pel·lícules, Buñuel els havia parlat bé de mi i em van dir que volien entrar a la pel·lícula. Jo els vaig avisar que jugaria fort. Però ells volien entrar a la pel·lícula perquè el coneixien i ell (Dominguín) l'admirava molt. Li vaig explicar l'oferta a Buñuel, li vaig exposar que no tenia més remei que buscar una tapadora i vaig fer-li notar que ell era perfecte perquè era un «*productor, miembro del partido comunista y torero*» molt en la línia de la pel·lícula (somriu). Es moria de riure.

—***Viridiana* va a Canes, guanya la Palma d'Or i provoca un gran enrenou?**

—Sí, jo vaig demanar a Canes que la passessin l'última perquè, si hi havia escàndol, l'ambaixador no tingués temps de segrestar-la. Allà la gent del Partit Comunista ens van advertir que a *L'Osservatore Romano* treien un editorial demanant l'excomunió del director i del productor de la pel·lícula,

‘ ***Sempre he treballat amb gent d'altres pràctiques artístiques. Amb gent del cinema amb una línia més continuista no tenia res a pelar***



i a més es feia una investida al règim de Franco dient que com era possible que un estat amb un concordat amb la Santa Seu permetés una pel·lícula com aquella. Nosaltres, veient com estava tot, no tornàvem. La resposta de la dictadura va ser que la pel·lícula mai s'havia rodada a Espanya, basant-se en el fet que la mescla s'havia fet a fora i que la pel·lícula no havia arribat des d'Espanya sinó des de França. Això em protegia a mi perquè si se'm detenia per contraban i per insults a l'Església i no sé quantes coses més es reconeixeria que la pel·lícula s'havia fet a Espanya.

Va ser un èxit fantàstic. D'aquesta etapa com a productor me'n sento molt orgullós.

—En tornar a Barcelona entreu en contacte amb l'Escola de Barcelona. Us sentiu part d'aquest moviment o només éreu allà acompanyant o per afinitat amb els seus membres?

—En contacte no, perquè tots ells ja eren els meus amics de sempre. L'escola de Barcelona neix perquè sabem que ni els productors de Madrid ni els d'aquí mai ens farien una pel·lícula, i vam decidir constituir-nos en productors. Com que totes les nostres famílies podien posar-hi una mica de diners, amb aquesta aportació podíem produir les pel·lícules. Ens diem «Escola» perquè aquella època a Catalunya hi havia diverses escoles, com per exemple els poetes, el grup del Goytisolo (Agustín), Gil de Biedma... eren l'Escola de Barcelona de Poesia. També hi havia l'Escola de Barcelona d'Arquitectura, amb Bofill, Bohigas i Correa. Per això se'n deia Escola de Barcelona de Cinema.

—Després va venir la pel·lícula *Dante nunca es severo*, una mena de manifest filmic de l'Escola.

—Sí, però jo amb ells no vaig tenir cap afinitat ni en tema ideològic ni en l'ar-

tístic. Jo vaig anar pel meu costat. Volia canviar els codis de la narrativa cinematogràfica.

—En la línia del que dieu, sempre se us ha considerat un franc tirador i algú compromès però alhora independent, tant artísticament com políticament. Us sentiu còmode amb aquesta definició?

—No és que m'hi senti còmode, és l'única manera de sobreviure bé. «Bé» vol dir fer el que vols, en la mesura que arrisques el que és teu. No demanes res a canvi. Un dia, a la tertúlia de la Cadena SER amb la Gemma Nierga — jo, el Carrillo i l'Herrero de Miñón hi vam participar molts anys—, es va dir: «Portabella es un hombre muy radical pero es un pijo», i en Santiago va dir: «Sí, pero no ejerce como pijo» (riu).

—Des del vostre primer film comenteu amb la col·laboració de gent aliena al cinema. Per què?

—Sempre he treballat amb gent d'altres pràctiques artístiques. Amb gent del cinema amb una línia més continuista no tenia res a pelar. Hauríem topat de seguida, perquè jo no faig una narrativa continuista amb claquetes i res així. Per a mi això era una llauna.

—Són com pel·lícules per fragments.

—No, no són per fragments, no.

—Vull dir que són un global però que no tenen la continuïtat narrativa d'un guió clàssic.

—Són com un quadre, tenen una harmonia però no t'explica res. Però hi poses la mirada i hi veus unes coses que tenen una harmonia i que provoquen en tu alguna sensació, i això ho ha de viure cadascú segons la seva experiència.

—El vostre cinema ha transgredit tots els cànons, i a vegades tinc la sensació que en les vostres pel·lícules són més importants les presències que les absències. Demaneu a l'espectador que interpreti allò que li suggereix el film i acabar-lo ell pel seu compte un cop l'ha visionat?

*En les meves pel·lícules, l'únic que no ha de fer l'espectador és intentar endevinar què passa*



—Jo, el que faig, és que l'espectador no hagi d'endevinar res. L'únic que no ha de fer l'espectador és intentar endevinar què passa. Les pel·lícules de Hollywood són les que han marcat. Hi ha generacions senceres que entenen el cinema amb la fórmula aristotèlica d'un plantejament inicial, un desenvolupament i un final.

Amb això pots fer un seguiment que entens, qui és el marit, qui és l'altre, ara arriba a la cuina, ara t'estimo i ara no... però entén el desenvolupament. En canvi l'art es basa molt en la part que no solament t'explica què passa sinó quina emoció et produeix aquest impacte. Això circula per impulsos poètics, emocionals... Aleshores l'espectador no ha d'endevinar què volies fer, sinó pensar en què li passa quan ho mira.

—Allò que li suggereix...

—Això mateix. Les meves pel·lícules són com plectres, i tenen una continuïtat tan sòlida com pot tenir qualsevol altra pel·lícula de seqüència normal.

—Sempre heu estat molt compromès, però potser és *l'Informe General (sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública)* la seva primera pel·lícula militant?

—No, la primera militant, no. És la meva primera pel·lícula de ficció.

—Va ser important aquesta pel·lícula per a la seva posterior tasca política?

—El primer *Informe*?

—Sí, el primer. (El 2016 *Portabella va fer un segon Informe general, El Nuevo Rapto de Europa*).

—Aquest el vaig fer el 1976 quan ja havia mort Franco, quan la tropa franquista ja sabia que el franquisme sense Franco no era possible i ja volien negociar amb nosaltres per fer la transició. A l'informe vull donar visibilitat als principals representants polítics i sindicals de la lluita antifranquista que no tenien presència perquè molts estaven perseguits.

Hi ha unes parts de ficció en què represento el que va ser la cultura repressiva, i després tota la pel·lícula circula d'una manera amb la qual queda tot en *stand by*, perquè aquesta era la realitat. En aquell moment s'intuïa que hi podria haver unes eleccions però no en teníem cap garantia. Vaig muntar la pel·lícula el febrer del 1976, i el 15 de juny del mateix any estem tots asseguts a les Cortes Espanyoles.

*A la vida que tu vius l'element polític està filtrat a tot arreu, i si tu te'n mantens a fora els altres fan la política per tu*



—**Ja com a senador electe per Girona?**  
—Sí, jo em vaig presentar per Girona.

—**Què recordeu d'aquells anys?**

—Va ser fantàstic! És molt important pel que et deia abans. Surts de la clandestinitat el 1976, i el 1977 et trobes de cop amb tres coses: una, que ets senador a «Cortes»; dues, que al cap de poc m'escollien per a la comissió institucional amb el Cirici i el Benet; i tres, reps l'encàrrec de portar el president Tarradellas al Palau de la Generalitat.

—**A més, Alexandre Cirici, Josep Benet i vos éreu intel·lectuals, gent de cultura.**

—Sí, es va fer una votació. En aquells temps els partits polítics no tenien la força que tenen avui per imposar, i els intel·lectuals no militants com nosaltres encara teníem prestigi.

—**És molt agosarat dir que la posada en escena del retorn de Tarradellas és la seva pel·lícula més transcendent?**

—La vaig pensar com una seqüència, i vaig plantejar prèviament l'itinerari. Jo l'havia de rebre a l'aeroport. D'allà l'havíem de portar fins a la plaça de la Font de Montjuïc, on agafaria un cotxe descapotable i aniríem per Gran Via, Via Laietana, carrer Ferran i plaça de Sant Jaume, des d'on el president havia d'entrar caminant per la porta gran del Palau de

la Generalitat. Vaig haver de parlar amb el servei de seguretat del Govern Civil. Em deien que tot allò era un disbarat en termes de seguretat, i que anar amb un cotxe descapotable era una bogeria. Aleshores jo els vaig dir que entenia la seva preocupació però que tenia molta confiança en la gent, i em va sortir una d'aquelles frases que queden com a històriques: «El millor servei de seguretat serà la gent que el vindrà a rebre». D'altra banda, les jerarquies de la policia venien totes del franquisme, i si passava alguna cosa amb el president ja els anava bé.

A més, vaig tenir la sort que Tarradellas era el millor actor per fer aquesta representació. És com quan fas un *Hamlet* i trobes el Hamlet de veritat. Ell, això, ho vivia, i al balcó de la plaça de Sant Jaume vaig tenir la sensació que durant anys ell havia viscut aquell moment. Vaig il·luminar la plaça com si féssim una sèrie de televisió: tots els balcons amb la mateixa llum, que qualsevol racó tingués la mateixa llum. Va ser una feinada. També vaig col·locar a la casa del davant, que era l'Alcaldia, un focus de llum transparent, de llum blanca, perquè il·lumines només el balcó, de manera que les mirades de la gent es dirigissin cap allà. Tot estava mesurat al mil·límetre, completament calculat.

—**Tornant al cinema però sense abandonar la política: vos sovint dieu**

**que sempre porteu la vostra condició de cineasta a sobre.**

—Jo, com a professional, només ser fer cinema.

—**Però quan us vàreu dedicar a la política...**

—Jo m'hi vaig tirar de cap, a la política. Jo plantejo que tu no t'has de posar a la política. A la vida que tu vius l'element polític està filtrat a tot arreu, i si tu te'n mantens a fora els altres la fan per tu, i això ho vaig tenir clar de seguida, potser per intuïció. Jo no vaig fer mai cap pel·lícula d'argument, a banda dels dos *Informes*, en què participessin polítics. En canvi *Nocturn 29* va ser considerada la primera gran pel·lícula política que es feia a Espanya. Per a mi és difícil separar l'art, el cinema i la política.

—**Totes tres coses són indissociables.**

—Per exemple, aquesta revista (s'aixeca cap a la seva taula de treball i me la mostra), *Art Forum*, que es va fundar el 1960, i que és el *sancta sanctorum* dels artistes, té un petit espai de cinema en què han aparegut algunes pel·lícules de Godard... i aquí, de sobte, aquest setembre dediquen, a la secció de cinema, un estudi a la meua obra. És la primera vegada que passa. Això per a mi és espectacular: un reconeixement al meu cinema, que com veus és inseparable de l'art i de la política.

—**Amb el tema tecnològic sou molt poc nostàlgic, i moltes vegades us he sentit elogiar la tecnologia digital.**

—L'important del digital és que pots manipular millor la textura, pot aconseguir qualitats variades de color i de textura. Abarateix la postproducció i el rodatge, i a més té unes possibilitats enormes de fer coses que abans costaven molt.

—**Sabeu que a les comarques de Girona hi ha cineastes com Galter, Serra o Lacuesta que aposten per un cinema al marge de la comercialitat. Li agraden aquests cineastes?**

—Sí, és clar que m'agraden. El cinema comercial ho és perquè és estàndard, però si tu intervens en la textura o alteres els codis, llavors crees un llenguatge

*Vaig pensar la tornada de Tarradellas com una seqüència. Tot estava mesurat al mil·límetre, completament calculat*



ge propi. Per exemple, les obres de l'Albert Serra tenen un sentit de la imatge i el temps molt clàssic, com Dreyer o Murnau, però ell té una mirada pròpia amb una alteració de la coordenada espai-temps que fa que el seu cinema sigui diferent.

**—Hem començat a l'Empordà i m'agradaria acabar a l'Empordà parlant del vostre famós suquet, un acte molt rellevant i molt seguit durant els estius. Com se us va acudir la idea d'aquest acte?**

—Jo vaig fer un suquet prèviament. Era un sopar en què érem dotze, amb Gutiérrez Díaz, Reventós, gent d'Esquerra Republicana i altres polítics. Allò era un espai de llibertat per parlar, ja que alguns encara estaven perseguits per la policia. L'any que vaig sortir elegit, l'agost aquell, no vaig poder fer el suquet perquè estava a la comissió constitucional. Llavors el que vaig fer és el següent: érem dues onades, la franquista i l'antifranquista, i havíem de crear una osmosi, una mena de teixit que aguantés l'estora, i vaig decidir començar per casa organitzant el suquet. Llavors vaig convidar el Martín

Villa, que m'havia fotut a la presó. El vaig convidar perquè estava de senador amb mi. Allò va ser molt popular perquè anava molt amb la idea que tenia la gent que els polítics ens havíem d'entendre, que no podíem anar enrere. Tots estaven convidats per mi per carta. En això era molt rigorós. Hi havia un aperitiu on podia entrar tothom, però quan ens disposàvem a seure, tothom fora. El més important i el que jo fomentava era que la gent es barregés, que la gent no es posés junta per partits o per afinitats. Tots estàvem barrejats.

**—I com decideix deixar d'organitzar un acte amb aquest èxit després de 24 anys?**

—Hi ha una cosa important, i que també es dona en les parelles: acabar a temps sempre és millor. Val més acabar quan toca i no deixar que allò es podreixi. I, com va dir Manolo Vázquez Montalbán en un article: això d'acabar una cosa que tenia tant d'èxit, «esto es el poder».

**—El cuiner era de Palau-sator?**

—Sí, era el Pitu de Palau-sator. Ell, quan feia el suquet, ja quinze dies abans visi-

tava les peixateries i pescadors de Palafrugell, l'Escala, Palamós... Ho tenia tot controlat, fins i tot la rascassa famosa, que era un peix difícil de trobar. Sempre em deia: «Senyor Portabella, l'important és el gènere». I tenia raó. A més, allà a l'aperitiu posaven unes taules i ensenyàvem tot el peix i els ingredients, i la gent ho podia veure.

**—Era pedagogia gastronòmica...**

—I tant.

**—I una autèntica «Operació diàlogo».**

—Sí, i mai va haver-hi cap incident. Sempre tothom es va tenir un gran respecte.

**—Pere, podríem estar aquí hores parlant però haurem d'acabar. Ha estat un plaer.**

—La veritat és que he volgut parlar de les petites coses, que potser és el que la gent desconeix més, i crec que són importants. Espero que agradi.

**Jordi Dorca** és gestor cultural i programador del Museu del Cinema.

**Nocturn 29 va ser considerada la primera gran pel·lícula política que es feia a Espanya. Per a mi és difícil separar l'art, el cinema i la política**