

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Entrevista: Garay, Guerin, Jordá y Portabella

Autor/es:

Angulo, Jesús; Casas, Quim; Torres, Sara

Citar como:

Angulo, J.; Casas, Q.; Torres, S. (1992). Entrevista: Garay, Guerin, Jordá y Portabella. Nosferatu. Revista de cine. (9):68-87.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40812>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

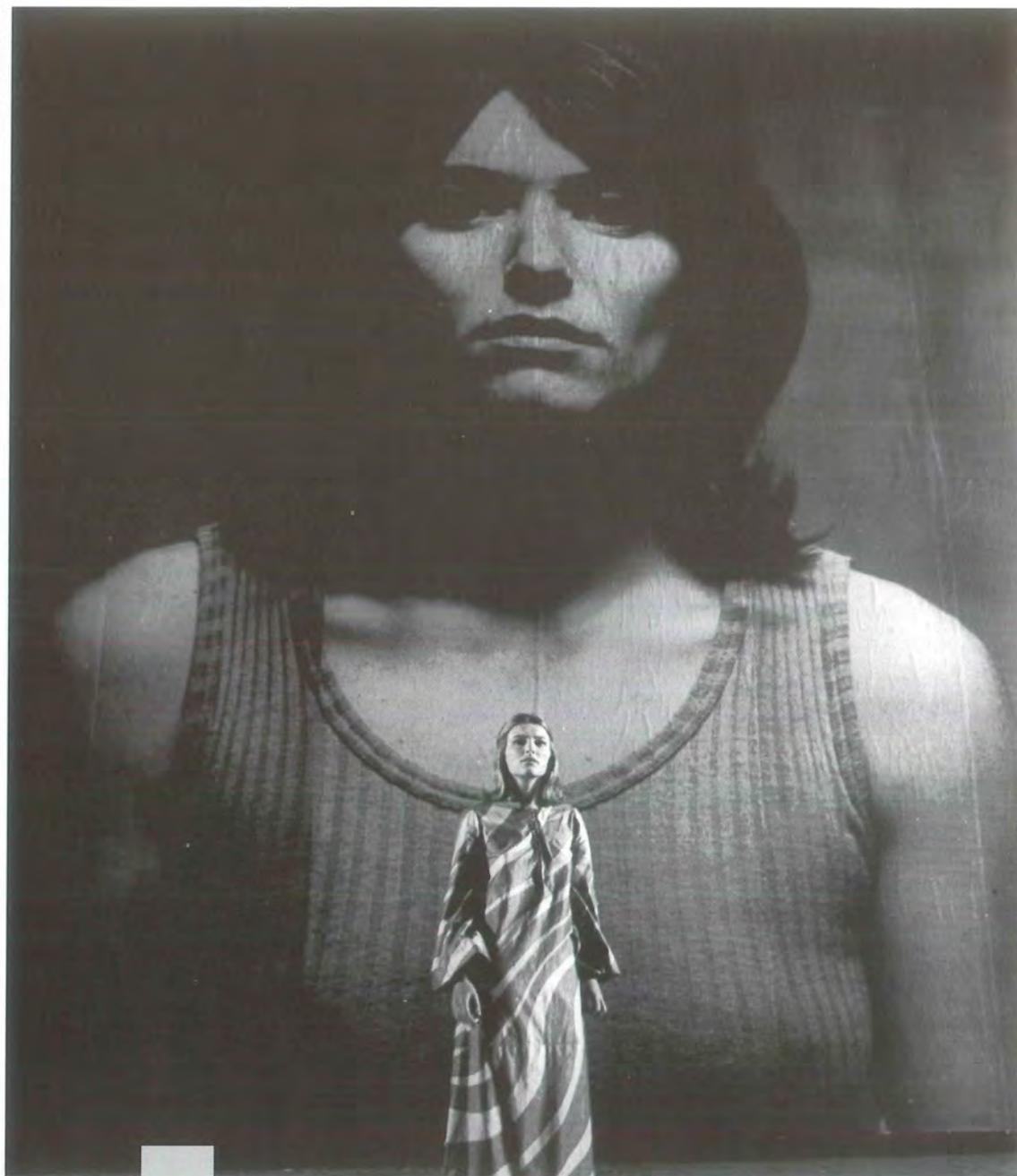


UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com

*Dante no es
únicamente severo
(1967),
de Jacinto Esteva
y Joaquín Jordá*

CINE EN CATALUÑA



Entrevista: Garay, Guerín, Jordá y Portabella

Jesús Angulo, Quim Casas y Sara Torres

La presente entrevista estaba prevista a cuatro bandas. Por problemas de fechas se hubo de concretar en tres: Portabella, Jordá y Guerín, reunidos durante todo un día del

pasado mes de abril con varios miembros de la revista. Después se realizó una entrevista con Garay, siguiendo fielmente el esquema resultante de la larga conversación. Sus declara-

ciones se han incorporado, de la forma más pertinente y enriquecedora posible, entre las de sus tres amigos y colegas tras la cámara. Al fin y al cabo, el montaje es en el cine tarea esencial.

El resultado no es tanto una entrevista ortodoxa como una generosa, pletórica, animada, realista y a veces controvertida charla entre amigos, en la que se habló de la Escuela de Barcelona, sus orígenes, funcionamiento e incidencia real; de la producción y financiación cinematográfica en el desolador panorama patrio; de los elementos que definen al cine catalán; de la televisión y la publicidad; del cine comercial y el cine de ruptura; de Buñuel y la Santa Cena de los mendigos en **Viridiana**; de Antonioni, Godard, Walsh, Wenders, Sarita Montiel, "Film Ideal" y "Nuestro Cine"; de modelos, arquitectos y políticos; de proyectos e ilusiones. Muchas cosas no han pasado de la cinta grabada al papel, espacio obliga. Pero de lo aquí transcrito se deduce, seguro, el interés que estos cuatro directores que trabajan o han trabajado en Catalunya ponen en renovar, arriesgar y abrir nuevas expectativas a veinticuatro imágenes por segundo.

Escuela de Barcelona

Nosferatu: Contadnos cómo surge la Escuela de Barcelona, cuáles eran vuestras procedencias, si puede definirse como un movimiento, etc.

Portabella: Era un grupo muy heterogéneo. Yo me formé con las vanguardias artísticas, Jacinto Esteva y Ricardo Bofill se habían exiliado, vuelven aquí, se integran, Esteva hace un documental sobre la emigración **-Notas sobre la emigración-**. Gonzalo Suárez, que escribía sobre deportes, entra en contacto con nosotros cuando ya estamos metidos en el tema del cine, Vicente Aranda viene de Venezuela donde vendía computadoras. De todas formas, en la Escuela de Barcelona estaban integradas todo tipo de personas: arquitectos, diseñadores, modelos, es-

critores, poetas... Por la noche no se dormía. Se hablaba de libros. Se fundaron editoriales importantes, como Anagrama, Beatriz Maura (Tusquets) también andaba por ahí, se hablaba de arquitectura. La primera Escuela de Barcelona de la que se habla es la de los poetas, Gil de Biedma, Barral, Goytisolo...

Jordá: Pero esto es posterior. Los poetas no se llamaban Escuela de Barcelona, ni Jaime, ni Gabriel Ferrater... Eran más serios. El término, después, hizo fortuna, y se hablaba de los fotógrafos de la Escuela de Barcelona, la Escuela de Arquitectura de Barcelona...

Portabella: Entonces, ¿la primera vez que se utilizó fue con nosotros?

"Barcelona es Barcelona y Catalunya es Catalunya. Yo con cierta idea de Catalunya no quiero saber nada. Con esta Barcelona tampoco, pero es una ciudad que me ha gustado mucho."

Joaquín Jordá

Jordá: Sí, fue una idea de Ricardo Muñoz Suay. José María Nunes, que es el que de verdad sabe, dice que fue Carlos Durán quien inventó el nombre, y que lo patentó Ricardo Muñoz Suay en una columna que escribió en "Fotogramas", y que se tituló **"Nacimiento de una escuela, que no nació"**. Hubo una errata de imprenta, desapareció la **n** final y quedó **"Nacimiento de una escuela, que no nació"**, con lo cual era mucho más divertido porque lo que se reivindicaba era un cierto barcelonismo que implicaba un cierto anticatalanismo. Es decir, Barcelona es Barcelona y Cata-

lunya es Catalunya. Yo con cierta idea de Catalunya no quiero saber nada. Con esta Barcelona tampoco, pero es una ciudad que me ha gustado mucho. Y eso es lo que cabreaba tantísimo a gente como Miquel Porter i Moix, que entonces eran los enemigos. "Fotogramas" era el amigo, y "Destino" el enemigo incondicional, que siempre empezaba sus artículos con aquello de **"la autodenominada Escuela de Barcelona..."**. A la autodenominada nos acusaban entonces de que no sabíamos latín y cosas así... ¡Imputaciones fuertes!

Portabella: Toda esa gente, los que estaban en "Destino" eran los que detentaban la marca de calidad de la cultura catalana. Cara a éstos, teníamos un arma que era la insolencia y la impertinencia. No había discurso ideológico, no había nada que hablar, nos tomaban como solemnes impertinentes. La verdad es que había auténticos virtuosos entre nosotros. Y en Madrid se ponían histéricos.

Nosferatu: Para bien o para mal, de la Escuela de Barcelona se escribió bastante en Europa. Al menos produjo curiosidad...

Jordá: "Cahiers du Cinéma" nos dejó siempre bastante mal, "Positif" también. La crítica italiana fue más comprensiva, Adriano Aprà, Eduardo Bruno... La crítica dio el premio a **Dante no es únicamente severo** en Pesaro; y en países raros como Suecia, por ejemplo, tuvo críticas excelentes. Pero fueron casos aislados.

Nosferatu: Siempre aparece **Dante no es únicamente severo** como filme-manifiesto, y sin embargo Aranda realizó anteriormente **Brillante porvenir** y **Fata Morgana**.

Jordá: Brillante porvenir fue una entrada de Aranda muy forzada, y él mismo se dio cuenta de que no tenía que haberla hecho. Que se acompañara de Román Gubern para dirigirla, ya da la sensación de que no se sentía muy seguro. Y el cambio que dio Vicente fue en parte por influencia de Gonzalo Suárez. Pienso que le renovó las ideas. Vicente ya había hecho su ciclo vital. Cuando regresó de Venezuela me lo presentó Juan Goytisolo. Yo lo veía mayorcísimo y pensaba que un tío tan mayor sólo podía ser productor. Luego me di cuenta de que también quería dirigir. Pero al mismo tiempo tenía una habilidad para moverse en el mundo empresarial, habilidad de la que nosotros carecíamos. Él quería ingresar en la EOC y yo intenté echarle una mano, ya que era delegado, para conseguir que entrase, pero fue imposible porque no tenía el bachiller. No entró y volvió a Barcelona.

Nosferatu: ¿Tuvo repercusión su película *Fata Morgana*?

Jordá: Coinciden muchísimo en el tiempo, al menos en el tiempo real del estreno. *Fata Morgana* se estrenó en el cine Arcadía de Barcelona. Recuerdo que en el descanso sonaba un disco de Jimmy Hendrix que yo le había traído, y el empresario dijo que la película le parecía horrible pero que la iba a mantener a condición de que sacáramos aquellos horribles discos. **Dante no es únicamente severo** se estrenó poquísimos días después. Puede que *Fata Morgana* saliera un poco antes, pero todas se estrenaron al calor de la publicidad de la Escuela de Barcelona.

Nosferatu: ¿Por qué no salió adelante el proyecto primitivo de **Dante no es únicamente severo** como película de *sketches*?

Portabella: Recuerdo que justo antes de rodar el que sería mi *sketch*, **No contéis con los dedos**, Jacinto me dijo que no se podía hacer. Corté y recuperé más tarde el proyecto como una película mía.

Jordá: Eso fue en tu caso. En el caso de Ricardo Bofill, ocurrió que él quería rodar en formato cuadrado, y esto impedía su inclusión. El otro candidato del que nunca se habla era Antonio Senillosa.

Portabella: ¿Cómo? Nunca me lo habíais contado.

Jordá: Porque éstas eran cosas que pasaban en casa de Ricardo. Senillosa se calentó y dijo que iba a poner dinero en

"Nunes me reprochaba que yo hablase con frivolidad de la Escuela de Barcelona, porque decía que era lo más serio que había ocurrido desde los Lumière."

Joaquín Jordá

la película. Se le veía como capitalista. Evidentemente nunca llegó a escribir nada. Al quedarnos solos Jacinto y yo, vimos que nuestros dos cortometrajes se podían ensamblar. Empezamos a montar juntos. El montador, Juanito Oliver, que era muy brillante, también lo vio posible. ¡Y se nos murió!

Portabella: Le dedicásteis una película...

Jordá: Sí, precisamente ésta, porque se nos murió durante el montaje.

Nosferatu: Joaquín ¿consideras que la Escuela de Barcelo-

na existió como tal, como un movimiento?

Jordá: Digo que existió o no según quien me lo pregunte. Creo que conviene jugar un poco a la contra. Lo que me sorprende es que se me siga interrogando sobre esto, puesto que a mi entender fue muy poca cosa. Lo que demuestra su existencia es que al cabo de tanto tiempo se siga hablando de ello. Pero yo entonces no lo viví así. Jamás hubo una reunión para discutir de nada. La única realidad es que había cinco o seis películas englobadas dentro de esta denominación y una oficina de producción llamada Filmscontacto, que produjo casi todo excepto lo de Gonzalo Suárez, que no aspiraba a una proyección comercial, y lo de Vicente, que se lo produjo por su cuenta. Esta sensación de realidad, de algo corpóreo que, insisto, se sigue teniendo ahora, también entonces la tuvieron otras personas, como por ejemplo Jordi Grau, que nos pidió el ingreso en la escuela: "¿Puedo ingresar?", me dijo.

Portabella: Te lo pedían a ti porque eras el gran pope, pero a mí Grau me ofreció ser el protagonista de un filme suyo sobre un burgués en crisis, católico, que al final se arrepentía, y, naturalmente, le dije que no (1).

Jordá: Los tiempos en que yo discutía de cine se remontan a la época en que estuve en la EOC. Allí sí que hablaba, y mucho, con Paco Regueiro, Angelino Fons, etc. Sin embargo, con los que se supone que formábamos la Escuela de Barcelona no discutíamos de cine, vivíamos la cosa de otra manera. No existía un complot.

Nosferatu: Parece ser que es ahora cuando sí hay un com-

plot, por una acumulación de hechos relacionados con la revisión de la Escuela: este ciclo, la publicación del libro de Riambau y Torreiro, el coloquio sobre el tema en el Festival de Murcia, la recuperación del filme de Bofill **Esquizo** (2). Es como si hubiese un interés en buscar en el pasado un movimiento cinematográfico, ya que en la historia del cine español nunca los ha habido, con la excepción del Nuevo Cine Español.

Jordá: En esta mesa redonda en Murcia a la que hacéis referencia, Nunes me reprochaba que yo hablase con frivolidad de la Escuela de Barcelona, porque decía que era lo más serio que había ocurrido desde los Lumière. Estuvo acaloradísimo en este encuentro, donde también participaron Juan Amorós y Teresa Gimpera. Lo curioso es que él reivindicaba radicalmente la Escuela y decía que *"todo lo que sea bueno se llamará Escuela de Barcelona"*.

Portabella: Para mí también tuvo importancia, ya que todo mi trabajo en el cine arranca de allí y ha seguido en esa dirección. No fue un episodio aparte. Aquel contexto, aquel proyecto, fue muy importante para mí.

Jordá: Pero siempre dijiste que no tenías nada que ver con la Escuela.

Portabella: Siempre mantuve una cierta distancia, pero no puedo negar que yo estaba allí. Pero existe otra cuestión ¿constituyó todo eso una corriente? Porque ¿qué otras alternativas ha habido que se hayan consolidado al margen del cine comercial? Y sin embargo, las películas que hicimos entonces se parecen muy poco entre ellas, y eso es una virtud.

Quizás las de Durán, Esteva y Joaquín, por su relación entre ellos...

Guerín: En todo caso, fue una tendencia. En este sentido no es como la broma de Yucatán (3), sino algo que tuvo más consistencia, mucha incidencia, ¿no?

Jordá: Local, ciudadana, muchísima. Todo estaba limitado a la calle Tuset por un lado, Boccaccio por otro, la Mariona por otro, y el periódico "Tele-Express", que era otro de nuestros seguidores y que en realidad vivía de eso. Ser de la Escuela de Barcelona fue muy pesado durante un tiempo. Me acostaba tardísimo, y a las nueve de la mañana me llamaban para pe-

"Esta era la realidad de la calle Tuset, opuesta a la realidad de una España con enormes desiertos y de secano. En definitiva, de burros muertos con moscas alrededor más que de glamour."

Jesús Garay

dirme mi opinión sobre los acontecimientos del día. Recuerdo que una vez me llamaron para preguntarme qué opinaba de la película que iba a hacer Jaime Camino sobre la Guerra Civil, **España otra vez**. Yo dije que para no poder contar la verdad, prefería una película sobre una bola de billar, que es el colmo del vacío: una bola blanca, redonda. Creo que se pueden decir más cosas con una bola de billar que con la Guerra Civil; con ésta, ya sabes lo que puedes contar en el 67 o 68.

Nosferatu: Jesús, ¿las películas de la Escuela de Barcelona llegaban a Santander?

Garay: Me acuerdo que cuando estaba en Santander iba al Ateneo, donde llegaban los periódicos de Madrid. Tenía entonces 17 o 18 años y recuerdo una conmoción auténtica al leer que había una película que se llamaba **Dante no es únicamente severo**, porque me pareció el no va más del atrevimiento, sobre todo teniendo en cuenta que lo normal era que los filmes se llamasen **El vecino del quinto** y similares. Y de repente veías que en este país, aunque era cutre bajo el franquismo, había algún soplo de aire. Ver en un anuncio de un periódico de Madrid que se acababa de estrenar una película hecha en Barcelona y con ese título, de alguna manera te excita. He de reconocer que cuando vi la película me excitó mucho menos. La vi en los setenta, cuando ya había pasado su época. Las resonancias que de la Escuela de Barcelona llegaban a provincias eran míticas. Tampoco era culpa de los cineastas el que se esperara tanto de ellos, simplemente el país no daba para más. No se puede decir *"es que había películas muy flojas"*. Esta era la realidad de la calle Tuset, opuesta a la realidad de una España con enormes desiertos y de secano. En definitiva, de burros muertos con moscas alrededor más que de *glamour*. Y sigue siendo así, desgraciadamente, a pesar del escaparate. Hablo de mi adolescencia, en la que el eco que llegaba de la Escuela de Barcelona era muy estimulante. Incluso el nombre tenía una cierta ambigüedad que estaba bien.

Nosferatu: José Luis, ¿te ha influido de alguna forma la Escuela?

Guerín: Ni idea, no tengo ni idea. Yo, por ejemplo, la primera noticia que tuve de Joaquín fue como excelente tra-

ductor de libros. Tengo muchos libros traducidos por él. La que me parece una maravilla es su traducción del ensayo de Henri Pariso sobre Lewis Carroll. Hablando en términos cinematográficos, como incidencia directa, ninguna. Como espectador, supongo, tendría que discernir cineasta por cineasta qué cosas me parecen interesantes. Por otro lado, he leído todo lo referente a la Escuela; no he visto casi ninguna película. He visto la última de Joaquín, **El encargo del cazador**, conozco **Vàmpir**, que me gusta mucho, y alguna en la que salían modelos, aunque todas estaban muy nutridas de modelos, una cosa muy sicodélica, tengo una vaga idea...

Jordá: Lo de Carlos debe de ser, **Cada vez que...**, donde había un desfile de modelos en el Parque Güell...

Guerín: ...salían de un avión...

Jordá: Sí, había una salida de un avión en el Prat... Pero tú, Pedro, sí que ejerciste una influencia, si no directamente por tus películas, que tampoco se veían, sí cuando estuviste en Aixelà, donde dictaste un curso que duró al menos un invierno o tal vez más. Hay gente que se reclaman discípulos tuyos.

Portabella: Todo empezó en una tienda, Aixelà, en el sótano.

Jordá: Era un lugar donde se hacían pases privados y reuniones clandestinas.

Portabella: Empezó en Aixelà un curso, de allí fuimos a parar al Instituto del Teatro y de allí, de rebote, al Instituto Alemán de Barcelona.

Nosferatu: Algunos de los alumnos eran gente como Padrós y tú, Jesús (4).

Guerín: Más allá de las influencias que se pueden haber ejercido, o del valor que ahora pudieran tener película por película, creo que hay una cosa simpática, que es lo que tenía de transgresión.

Portabella: Que lo pasábamos bien, seguro, nos divertíamos mucho, pero eso de simpática...

Guerín: ¿No tenía algo de transgresor y de subversivo en ese contexto? Lo que era importantísimo es que vosotros teníais acceso a Godard, y esto definía vuestro cine frente al "cine mesetario".

Jordá: Yo no iba a Perpignan, no tenía pasaporte, me lo quitaron en el 60...

"Bigas Luna se acerca con su cámara a un electrodoméstico y éste entra en una cierta lógica suya. Saura se acerca y aquello sigue siendo un objeto."

Pere Portabella

Portabella: Yo tampoco tenía pasaporte.

Jordá: Veía los filmes de Godard que se estrenaban aquí, y, a través de las revistas, me enteraba del cine que se hacía, con lo que me formaba una idea.

Portabella: Todas esas películas me las hacía contar por aquellos que me merecían confianza, y tenía una idea perfecta de películas que vi más tarde.

Jordá: Pero Carlos Durán sí ejercía una influencia por sus viajes, porque él venía de Francia.

Guerín: Durán ponía en sus películas las iniciales IDHEC como réplica a las iniciales EOC de los cineastas de Madrid. Cuando yo hacía Super-8 estaba impregnado de las películas que no había visto. Textos y textos...

Portabella: En un momento muy determinado, Carlos Saura tuvo influencias de la Escuela de Barcelona. Es la época de **Peppermint frappé**, cuando estaba con Geraldine Chaplin: la movida, las modelos, su gusto por los objetos. Pero en su caso es distanciado. Por ejemplo, Bigas Luna se acerca con su cámara a un electrodoméstico y éste entra en una cierta lógica suya. Saura se acerca y aquello sigue siendo un objeto.

Guerín: Pere, yo una de las imágenes que recuerdo más nítidamente y con ilusión de **Nocturno 29**, es la de la chimenea de una fábrica humeante que por encadenado devenía en el puro de un capitalista.

Portabella: Eso era un *gag*, una broma. Yo en aquella época estaba vinculado políticamente con los movimientos unitarios anti-franquistas. Esto a mí me marcó y fue por una necesidad de compromiso personal que nunca abandoné.

Jordá: Mientras Pere estaba en la Asamblea de Catalunya, Jacinto quería matar a Franco y estuvo varios días preso. Por otro lado, cuando Pere entraba en esto yo salía del PSUC. Gutiérrez Díaz, que era vecino mío, vino a verme cuando salió de la cárcel: "*Sé que estás pasando un mal momento, que vas al psiquiatra*". Y me dijo una de esas frases maravillosas: "*Piensa que el mejor psiquiatra es el Partido, yo he estado en la cárcel mucho tiempo, he vivido mucho y he superado esta situación a la luz de*

la crítica de la razón dialéctica". Yo me iba del PSUC por la izquierda porque no me gustaba esa historia de tantas unidades y de estar todos juntos. Mantenía mis relaciones personales con Manuel Sacristán, con el que tenía una excelente amistad, y nada más. Eso del PSUC me parecía horrible. Pero en las películas que hacíamos sí que había mensajes subliminales. Por ejemplo, si cuento **Dante no es únicamente severo** diré que es el proletariado que se inmolaba en aras del consumismo, y te explicaré que es el rollo de Cenicienta y el príncipe azul.

El guión que escribí para **Liberxina**, de Durán, empezaba de *hippies* porque entonces me parecía que eran los más subversivos. Pero cuando estalló el "mayo francés", hubo que cambiarlo. La droga se convierte en un arma revolucionaria, se modificó el guión a toda leche... Bueno, a toda leche no, porque no teníamos nada que hacer, y lo hicimos plácidamente.

Nosferatu: Antes se ha hablado de las posibles influencias de Godard; sin embargo, tras la revisión de **Dante no es únicamente severo**, nos parece ver una influencia de Antonioni.

Jordá: A mí Antonioni me gustaba, y recuerdo que mantuve una discusión con Jean Douchet en Barcelona, concretamente en el hotel Majestic, y luego rectificué lo que dije. Él decía que no cambiaba un plano de Raoul Walsh por todo Antonioni, y llevaba razón él, pero entonces a mí Antonioni me gustaba bastante.

Guerín: ¿Pero qué tiene que ver un plano de Walsh con Antonioni? Las ganas de Proust no quitan las de Mark Twain. Yo



Liberxina 90 (1970), de Carlos Durán

no viví la época de "Film Ideal" y "Nuestro Cine", afortunadamente. Todo se limitaba a la Filmoteca de Barcelona, a las peloterías entre el cine de Michael Snow y los que reclamaban la franja horaria para nuevos cines comprometidos: Rosi, etc. Los "macuterios", que decíamos nosotros. Era más estimulante que intentar hacer dos bandos: el americano, que hablaba bien de reaccionarios como Andrew Victor McLaglen y Burt Kennedy, con palabras mayores propias para Nicholas Ray, y hacer un saco con aquello como si fuera la gloria; y los otros, que ponían en el mismo altar a cineastas como Straub y Angelopoulos con timadores como Carmelo Bene. Agradezco haber pasado de estas dos facciones y poder coger lo bueno ahí donde se encuentre, en Raoul Walsh o en Antonioni, sin tener que dar explicaciones a ningún bando.

Nosferatu: ¿Qué relaciones teníais con la otra gente que hacía cine en Catalunya, como Camino, Ribas, Grau?

Jordá: Grau fue nuestro final. La Escuela de Barcelona se acabó porque Muñoz Suay nos embarcó en un proyecto de la hostia, **Tuset Street**.

Guerín: Esto fue un intento de combinar "cine mesetario" con la Escuela de Barcelona.

Jordá: No solamente "cine mesetario", sino las más viejas estructuras comerciales y el divismo más ajeno a nosotros, como era Sara Montiel. Pero no era Sara Montiel en concreto, sino el viejo Cesáreo González, que había muerto, creo. Como sabéis, Cesáreo representaba la línea de producción española más tónica, y su heredero, Marciano de la Fuente, era el director de producción

de **Tuset Street** y seguía su misma línea. Fue un intento de Muñoz Suay, bastante interesado, y nos metió a todos en la película: Jacinto hacía de actor, Carlos Durán era el ayudante, yo era *script* y a la vez actor, mientras Sara decía: "*Tengo una película con cuatro directores*". Grau era el cuarto, el que empezó el rodaje. Sin embargo, Sara terminó por no tolerar esta situación pese a que Grau estaba muy interesado en que saliera adelante. Pero intentaba fotografiarla de forma distinta a como ella estaba acostumbrada. Sara, que sabía que con determinado objetivo y por debajo era la única forma en que daba bien en pantalla, tenía continuamente unas broncas tremendas. Cambiaron de operador tres veces, porque claro, no se atrevían a echar la culpa al director. El operador era presa más fácil. Incluso llegó a estar Néstor Almendros. Sara, horrorizada, decía de él: "*Pero este chico ¿qué sabe?*". En fin, que todo aquello terminó como el rosario de la aurora. Sara, que era productora, cortó el rodaje. Se reanudó al cabo de tres semanas.

Nosferatu: ¿Cuando saltó Grau de la película, saltásteis vosotros?

Jordá: Efectivamente, saltamos todos. Aunque Sara me propuso a mí que dirigiera la película y yo le contesté: "*¡qué horror, cómo iba a hacer yo una cosa semejante!*". Porque esto habría sido una concesión exagerada. ¿Cómo se podría ir con la cara alta al día siguiente si estabas rodando una película con Sara Montiel? No por ser Sara, sino porque era una película que no tenía nada que ver con lo que habíamos dicho hasta entonces. Era de elevado presupuesto, cuando nosotros hacíamos mierdecitas de un par de kilos o tres.

Nosferatu: Si realmente hubiérais necesitado hacer cine para comer, quizás habríais hecho la película. No podéis negar que la mayoría de vosotros pertenecíais a familias adineradas. (*Protestas*).

Jordá y Portabella (a la par): No teníamos ni un duro.

Jordá: Nuestras familias tenían dinero, pero nosotros no. Éramos los garbanzos negros de la familia.

Nosferatu: Todos sabemos, y los que habéis pasado por el marxismo más, que tener un sitio donde te van a dar de comer no es lo mismo que sentirse totalmente desamparado.

"El azar hace que Jacinto Esteva, Jordá, yo y otros, y Ricardito Bofill, y los poetas, y Barral, y Gil de Biedma, estábamos todos saliendo, y tomando copas, intentando emerger de toda esta mugre creando nuestro propio tinglado."

Pere Portabella

Portabella: Pero no te daban dinero para hacer una película.

Jordá: Lo que decís es verdad hasta cierto punto. Entonces ya trabajaba traduciendo de manera incansable, y sigo haciéndolo. Desde hace cuatro o cinco años decidí tomarme lo del cine más en serio. ¿Sabéis cuánto cobré yo por **Dante no es únicamente severo**?

Nosferatu: Ya sabemos que con vuestras películas no ganábais ni un duro...

Jordá: Yo gané un coche, un Triumph, que se lo pasé a Carlos Durán y él me dio 250.000 pesetas. Y en cuanto a hacer

cine, podíamos hacerlo igual que otros señores de Madrid. Fueron unos años en que las subvenciones resultaban muy substanciosas.

Nosferatu: Sí, pero aparte de las subvenciones estatales, en el sistema de producción intervenían también la familia, los amigos...

Portabella: Los que teníamos familias ricas nos encontrábamos que nuestros parientes no querían saber nada del tipo de cine que hacíamos. Lo que dice Jordá es que las subvenciones eran generosas, te daban Interés Especial y te cubrían el coste de la película.

Jordá: Los filmes costaban menos de lo que aparentaban. Lo que sí es verdad es que vivir en un ambiente de alta burguesía catalana posibilitaba que no nos costaran nada los coches, teníamos apartamentos excelentes para rodar...

Y eso que entonces costaba, sumando todo, millón y medio; podía defenderse en el Ministerio como si costara siete. Entonces te daban el 40%, que eran tres millones, mucho más de lo que te había costado la película. Era un sistema de producción basado en unas circunstancias bastante excepcionales, pero que también podían haber hecho en Madrid.

Nosferatu: Pero tú mismo lo acabas de decir, no queríais hacer una película con Sara Montiel, pero los apartamentos, el ambiente en el que os movíais, era de gente de mucho dinero. Pertenecer a un cierto medio social fue determinante para que pudiérais hacer cine.

Jordá: Sí, y eso también lo tenía la gente de Madrid, que era de un medio social muy similar al nuestro. Lo que pasa es que ha-



cían las cosas de otra manera. Tenían una tradición y se sentían obedientes a ella. Algunos filmes de Basilio Martín Patino, como **Nueve cartas a Berta**, eran tristísimos. Había una actitud ante el mundo muy patética: todo era triste, horrible, negro. Y eso no era verdad.

Nosferatu: El propio Francisco Regueiro dijo: *"No somos una nouvelle vague, sino una vague triste"*.

Portabella: Toda esa gente creaba una visión tristísima del mundo, entre la represión sexual, las plazas mayores..., encerrada en la literatura en su peor sentido. Pero su esfuerzo por hacer películas era similar al nuestro, sólo que en direcciones distintas. Aquí optamos por esta línea porque vivíamos condicionados por otro ambiente, rodeados de gente que alentaron todo esto. Y el azar hace que Jacinto Esteva, Jordá, yo y otros, y Ricardito Bofill, y los poetas, y Barral, y Gil de Biedma, estábamos todos saliendo, y tomando copas, intentando emerger de toda esta mugre creando nuestro pro-

pio tinglado. Pero los esfuerzos de producción, como decía Joaquín, eran calculadísimos para buscar de qué manera le colocabas la película a la Dirección General.

Jordá: Y cuando se acaba esta política, se termina todo.

Garay: Lo del medio social es determinante, aunque eso no quiera decir que te pulas la herencia familiar en hacer películas. Conlleva que te mueves en una franja de poder que te resuelve muchas cosas, aunque no tengas un duro o seas un pudiente en decadencia. Sobre todo en Barcelona, que es una ciudad muy clasista, con una parte alta y una parte baja muy definidas. Es esencial haber ido a determinadas escuelas. Hablo de escuelas de enseñanza, no de cine, porque eso ya crea círculos de influencia en los que te puedes mover mejor. Lo cual no quita que luego seas un zoquete y no te sirva de nada. Pero siendo mínimamente avisado, como era el caso de gente informada y con cierta sensibilidad, como los que pertenecíais a la Escuela de Bar-

celona, eso tenía que influir mucho. Hay una parte de fantasía popular que ha hecho creer que las películas las pagaban los padres, y es verdad que no era así, se hacía con otro tipo de trapicheos. Pero para salir airoso con esos trapicheos, se ha de estar colocado en un espacio de determinado poder. En todo caso, habría el contrapeso divertido y entrañable de Nunes. Es el único que se lo curró haciendo toda la escala clásica en el medio cinematográfico, llevar los cafés, el meritoriaje, antes de acceder a la dirección. Pero no es el caso de los otros.

Nosferatu: ¿Hubo alguna situación anecdótica con la administración en aquella época?

Jordá: Hay una anécdota curiosa con García Escudero (5). Teníamos una entrevista con él, Carlos Durán, Jacinto y yo, y antes de llegar a nuestro destino nos encontramos con Pere, que nos dijo: *"Yo no puedo acompañaros, porque estoy en la Asamblea de Catalunya y se puede interpretar mal mi presencia"*. Habíamos llegado borrachísimos a

Madrid. Nos acompañaba Sonia Bruno, no sé por qué. Estábamos en un estado lamentable. Nos fuimos a casa de Muñoz Suay, que nos duchó, nos vistió y nos puso corbatas. Cuando vimos a García Escudero, éste nos dijo: *"Si ustedes no sacan obreros en sus películas, tendrán la subvención"*.

Guerín: Recuerdo aquel encadenado vertoviano en *Nocturno 29...*

Jordá: El siguiente contacto que tuvimos con la Administración fue cuando se fue García Escudero y entró en su lugar una bestia parda, Robles Piquer, como un año después. Vino a inaugurar Sonimag en Barcelona y quería hacerlo con nosotros. Alguien de Gobernación llamó a Jacinto y se lo comunicó. Y Jacinto le contestó que tenía que ser una reunión no sólo con nosotros, sino con toda la profesión, desde Iquino. Este encuentro se produjo en unas dependencias de Sonimag. Se ofrecieron unas pastitas y todo. Estaba Félix Tussell, padre, un señor muy respetable que era del Opus, pero muy catalanista. Se fue encabronando poco a poco y terminó diciendo a Robles Piquer: *"Sabe qué le digo, que yo no me moriré sin hacer una película en catalán"*. Y Robles Piquer le contestó: *"Cuando oigo ciertas palabras, me entran ganas de desenterrar los fusiles"*. Fue fantástico. Nos levantamos y nos fuimos. Jacinto dijo: *"Pues yo no tengo ningún interés en hacer una película en catalán"*. Este fue nuestro segundo contacto con la Administración. Las relaciones fueron malas, inexistentes.

Cine y lengua

Nosferatu: Nos gustaría que habláseis un poco del tema de la lengua en el cine realizado en Catalunya.

Portabella: Yo no tengo ningún problema, el catalán es mi lengua materna, la lengua de mi país.

Guerín: Además, podéis constatar que él se llama Pere, aunque Joaquín insiste en llamarle Pedro.

Portabella: Yo insisto, no tengo ningún problema, el catalán es mi primera lengua. Tengo una segunda, que es el castellano, y una tercera, el italiano, y el francés como cuarta y ahora estoy a punto de tener una quinta, el inglés.

Jordá: Sin embargo, él y yo nunca hemos hablado en catalán.

Nosferatu: Es cierto, si toma-

"Yo cuando hablo en castellano pienso en catalán. Reivindicar lo hacía entonces, en los sesenta, porque existía un contexto donde el hecho de hablar o no en catalán era un problema político. Pero desde hace años hablo catalán, y punto."

Pere Portabella

mos a los seis más representativos de la Escuela, sólo tú y Carles Durán hablábais catalán.

Portabella: Conmigo Carles hablaba en catalán, pero con el resto de la gente en castellano. Gonzalo Suárez y Nunes tampoco hablaban catalán.

Nosferatu: Tú Pere, a poder ser ¿harías siempre cine en catalán?

Portabella: No, a poder ser no, yo cuando hablo en castellano pienso en catalán. Reivindicar lo hacía entonces, en los sesenta, porque existía un contexto donde el hecho de hablar o no en catalán era un problema político. Pero desde hace años hablo catalán, y punto.

Guerín: Pero si además las películas de Pere tienen títulos catalanes...

Nosferatu: Nos gustaría hablar de dos temas: la relación personal con la lengua y las servidumbres que se puedan crear por la política de la Generalitat.

Guerín: A mí lo que me interesa es la crisis que crea en muchos cineastas el saber cuál es la versión original de su filme. Ése es un problema, el cine híbrido. Es un problema virtual también en las coproducciones.

Nosferatu: Pero tú no has hecho nada en catalán ni parece que tengas intenciones de hacerlo.

Guerín: Puedo sorprenderos perfectamente, y en cualquier momento.

Portabella: Primero tendríamos que dejar clara una cosa: una película catalana no la hace sólo el idioma. El mecanismo sólo de la lengua es equivocado. Yo he hecho filmes con actores ingleses que, por supuesto, hablan en su lengua. Pero, claro, esa película es catalana. ¿Por qué? Por estar hecha en Barcelona, y porque mis fantasmas, mis manías, mis costumbres, son de aquí. Que se reconozca que es el cine hecho por un mediterráneo y no, por ejemplo, por un centroeuropeo.

Guerín: Pero tus referentes en *Vàmpir* están más en Dreyer que en reconocer una luz mediterránea y cosas similares.

Jordá: Un cineasta de Lérida ¿qué coño tiene de mediterráneo? ¡Si Lérida se parece a la meseta más absoluta!

Guerín: Podríamos hablar en otros países de un cine nacional popular. Serían los casos de Ford en Estados Unidos, Dovjenko en Ucrania, Renoir en

Francia, Mizoguchi en Japón. Son cineastas que hablan de sus propias culturas, de sus ancestros. Pero son casos aislados, aunque creo que en el País Vasco sí que hay indicios de esto. En Catalunya, sin embargo, no hay absolutamente nada, ni tan siquiera esbozos en este sentido. Pere, desde luego, no representaría lo que entendemos por cine nacional popular. Y yo no lo voy a hacer, porque me siento inepto en este sentido; aunque pensándolo bien, tal vez me interesase hacer algo con "La mancha del porc".

Portabella: Esto lo voy hacer yo.

Guerín: ¡Mecagüen!

Nosferatu: Esto, José Luis, lo quieres hacer porque Eustache tiene una película sobre el mismo tema.

Guerín: No, la mía no tendría nada que ver.

Portabella: Insisto, José Luis, yo iba a hacerla, pero si quieres hacerla tú, te la cedo.

Jordá: Habiendo tantos marraños para matar...

Portabella: Pero con un marraño que se mate es suficiente, y si lo matas tú, José Luis, mejor.

Guerín: En definitiva ¿cuáles son los criterios que se deben utilizar para medir el grado de catalanidad de una película? Respecto a eso siempre estaremos en manos de los políticos. A mí me meten en los catálogos de cine catalán de cualquier festival por **Los motivos de Berta**, que está rodada en Castilla.

Nosferatu: Pero Guerín, P.C., tu productora, está registrada en Barcelona.

Guerín: Sí, eso es cierto, pero al final probablemente todo es cuestión de dónde sale el dinero.

Nosferatu: Tú, Jesús, desde tu perspectiva de persona no nacida en Barcelona, pero que tiene ya dos películas rodadas en catalán, ¿hasta qué punto te sentiste obligado a realizar los filmes en una lengua que no es la tuya?

Garay: Yo he tenido una ventaja, en la medida de que siempre he hecho películas muy intemporales y muy irreales, no me ha afectado demasiado la intervención del idioma de base. Quizás si hubiese hecho otro tipo de cine más naturalista, en el que existiese una necesidad mayor de vincular las ideas con la forma de expresarse de los personajes, segura-

"Yo entiendo que una película es catalana, sueca o lo que sea, según donde se produce, de dónde son los escenarios, quién la interpreta..."

Pere Portabella

mente me habría afectado más. A mí es una polémica que me resulta un poco estéril; con tal de hacer buenas películas, lo demás... Poner banderas y etiquetas a estas alturas me resulta indiferente. Estamos ante el problema del nacionalismo. Entiendo a quien le excita el tema, y lo respeto. Puedo entender cualquier tipo de excitación, desde los órdenes más directamente ideológicos hasta los culturales. Yo, en mi condición de extranjero entre comillas, que vivo aquí también tengo cierta actitud respetuosa. Catalunya es un país acogedor e integrador, y por ese lado tampoco tengo ninguna queja. Gente radical en el peor sentido existe en cualquier parte. No hay que hacer de esto ningún tipo de carácter.

No quiero quedarme con la sensación de que hay gente que está trabajando para que haya un solo idioma y coaccionar al otro.

Portabella: Yo entiendo que una película es catalana, sueca o lo que sea, según donde se produce, de dónde son los escenarios, quién la interpreta... **París Texas**, de Win Wenders, está producida en Estados Unidos. Es un filme norteamericano. Pero hay otra dimensión, que es la del autor. En la medida que esa implicación comporte una mayor presencia de su bagaje cultural, esa película será americana pero no se podrá olvidar que está hecha por un autor alemán. Si un director no se implica, sino que asume las leyes de un género, más o menos bien, queda como un elemento más de la producción. Entonces esa película es de donde se ha hecho, y se acabó.

Nosferatu: Hablando de Wenders ¿**Hammet** (*El hombre de Chinatown*) es una película americana o alemana?

Portabella: En este caso creo que queda claro que existe la supremacía del producto sobre el grado de implicación. Siguiendo con nuestro caso, lo que no se pueden admitir son las simplificaciones. Que venga alguien de la Generalitat y diga que si una película está hecha en Barcelona, hablada en catalán y con actores catalanes, ya es catalana. Eso cumple unos requisitos, puede ser aceptable y punto. Pero existen otras combinaciones. Una película hecha por un catalán en Catalunya, pero hablada en castellano, es catalana si el nivel de implicación del que la realiza es innegable.

Jordá: Cuando el Gobierno Vasco inició su política de subvenciones al cine, gente que jamás se había sentido vasca o



muy ligeramente, como Javier Aguirre o Pedro Olea, reivindicaron su vasqueidad y se presentaron allí. Y no fueron aceptados. Porque realmente no eran vascos. En cambio, te guste o no te guste, Juanma Bajo Ulloa, Julio Medem o Montxo Armendariz sí que hacen un cine que corresponde, no sé por qué, a la vasqueidad, que es un concepto que tiene más peso que la catalanidad. La catalanidad, por definición, es charnaga, mixta, bilingüe. Me sería muy difícil ver a Euskadi como un país mestizo. La Catalunya en la que yo me siento cómodo es mestiza.

Lo único bueno de vivir en Madrid es que tampoco me obliga a ser español. Allí no se vive este tema de forma tan exasperada.

Guerín: ¿Qué cineasta es madrileño en Madrid? Nadie está obligado, aunque venga de fuera, a hacer cine madrileño. Hay que desmontar el discurso de las fronteras antes de que aparezcan más Le Pen y hostias, y apostar por el mestizaje rápidamente.

Nosferatu: Retomando lo que has dicho sobre el cine vasco, Joaquín, seguramente su situación actual puede no entenderse bien desde fuera de Euskadi. Las pocas críticas que ha recibido Julio Medem por *Vacas* vienen, precisamente, por su uso del castellano en lugares donde incluso hoy en día apenas se habla esta lengua.

Guerín: Sí, puede ser, pero la diferencia con Catalunya es que nadie se atreve aquí a filmar una *barretina*, les da vergüenza ajena, suena como a zarzuela. Ese prejuicio no existe en Euskadi. El término *barretina* es peyorativo, el cine de *espanya*; por eso nadie lo practica.

Nosferatu: Eso no es del todo cierto, Jordi Grau hizo *El timbaler del Bruch...*

Guerín: Llamáis película a cualquier cosa. Catalunya no tiene imágenes que testimonien ese tipo de mundo: ni de ficción, ni documentales.

Nosferatu: Existe una película de un director no especialmente atractivo, Josep María Forn, que sin embargo muestra muy bien la realidad mestiza catalana, sobre el componente charnego, que es *La piel quemada...*

Guerín: Es la mejor película de Forn, un hombre que precisamente puso esa ley de subvenciones con normalización lingüística. Ahora no podría

"... antes que normalizar el catalán debe de normalizarse el cine. En mi opinión, antes de que sea catalán primero ha de ser cine. Cine catalán, muy bien. Pero ¿dónde está el cine?"

José Luis Guerín

hacer él mismo un filme así, a causa de la ley que dictaminó. Por lo tanto, antes que normalizar el catalán debe de normalizarse el cine. En mi opinión, antes de que sea catalán primero ha de ser cine. Cine catalán, muy bien. Pero ¿dónde está el cine?

Nosferatu: En los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, sí que hubo un intento de crear un cine nacional con *La ciutat cremada*, *Companys*, *procès a Catalunya*, etc.

Portabella: Eran encargos de la Administración, ilustrar una página de la historia. Pero eso está enterrado.

Nosferatu: ¿Qué os interesa de lo que se hace actualmente en Catalunya?

Portabella: A mí personalmente, de los realizadores que trabajan actualmente aquí me interesan Guerín y Garay. Y punto. Huerga también, pero ahora sigue un camino completamente distinto, ha dejado el cine en el sentido clásico de la palabra.

Guerín: Yo no tengo los huevos de decir lo que me interesa o no. Es muy difícil opinar sobre los camaradas de trabajo. Mi diagnóstico es pésimo. Ojalá gente que aún está en el estadio del corto pueda cambiar las cosas. No es cuestión de temas, sino qué hace el personal con las herramientas que tiene en sus manos, con la cámara. Lo que define las cosas es nuestra mirada. Si es que hay una mirada. Lo que sí puedo decir es que me encanta *Vàmpir-Cuadecuc*, es un clásico al margen de su nacionalidad, y muy superior a otro filme sobre el mismo tema, sobre la vampirización del cine, que es *Arrebato* de Iván Zulueta. Es una película que sí ha incidido en mí en muchos planteamientos que, por una razón u otra, no he podido llevar a cabo. Cuando Gerardo Gormezano me hablaba de su película *El vent de l'illa*, yo pensaba que con una cámara de 16 mm. y siguiendo los planteamientos de producción que tuvo Pere en *Vàmpir*, hacer un poco lo mismo, la réplica de la película de Gerardo donde en primer término estarían los isleños y en profundidad de campo los colonos (6).

Nosferatu: No podemos dejar fuera de esta charla lo que pensais de la Administración.

Guerín: Pero necesitamos del Estado para hacer películas.

Jordá: También necesitamos de

aviones, que los pone el Estado, de trenes, etc. Si tú vives en un lugar se supone que te darán algo para que sigas viviendo. Si encima en ese lugar quieres ser médico, te darán hospitales y es casi como un derecho natural que no hay ni que reivindicar. Si tú haces películas, como no se realizan de otra manera que con subvenciones, tienen que dártelas por el mero hecho de ser ciudadano. Me parece mal que eso sea imprescindible, preferiría hablar con la industria privada.

Guerín: Yo soy partidario de la colectivización de las herramientas de trabajo. Nos tendrían que dar cámaras y moviolas y estatizar los laboratorios. Y no harían falta tantos derroches increíbles para hacer cine. Cualquiera película que no tanga subvención del Ministerio no la tiene de la Generalitat y viceversa.

Producción y Financiación

Nosferatu: Hemos hablado de las subvenciones. Pero ¿y la producción?

Garay: Tendríamos que ponernos de acuerdo con una empresa constructora y crear una cooperativa para que nos construyera un muro a un precio razonable, para poder ir cada día a lamentarnos. Seguramente no resolverá la crisis, pero terapéuticamente será bueno para la salud mental del sector, que está afectada. Hablando en serio, esto está a punto de tocar fondo, si no ha tocado ya.

Nosferatu: Hoy en día resulta desmesuradamente más caro producir una película que en los tiempos de la Escuela de Barcelona. Entonces, Jacinto Esteva con su productora podía hacer una película con poco dinero. Actualmente, un filme de presupuesto mínimo ya resulta muy caro y no se pueden correr aventuras particulares, y eso



*La ciudad quemada
(La ciutat cremada, 1976),
de Antoni Ribas*

hace que la gente que tiene capacidad de producir se arriesgue menos.

Portabella: ¿Se arriesga menos para qué? Resulta muy legítimo que un productor quiera sacar una rentabilidad que le permita continuar como tal. Si hace un producto y no encuentra mercado... Nosotros iríamos mejor si el cine comercial español funcionara. Si hubiera una capacidad de convocatoria para los filmes comerciales, a nosotros nos quedarían las migas, y serían unas migas sustanciosas. Pero si falla esto, tenemos muy poco que hacer.

Garay: Si hay una degradación en todo el sistema, las periferias también resultan afectadas. Pero es importante constatar que actualmente la curiosidad de la gente ha llegado a unos niveles muy bajos, no hay ganas de ver cosas nuevas. Estamos en una cultura de marketing, y los productos que no están publicitados y canalizados por los grandes órganos, prácticamente no tienen espacio. Además, existe ahora un fenómeno que no se daba antes: un órgano todopoderoso que dirige bastante a los sectores que pretenden conseguir un tipo de cultura no directamente comercial. No cito este órgano porque está en la mente de todos.

Portabella: Estoy cansado de

ver productores que no pueden seguir adelante. Siempre hay excepciones. Pero hay cantidad de películas que las están pasando moradas, tienen cierta repercusión pero no acaban de cuajar... y dejo aparte a Almodóvar y otras excepciones, que las hay. Pero, realmente, películas que se han hecho con el propósito de ser rentables y han fracasado, muchísimas. Esto es lo que hace caer la audiencia aparte de otros elementos señalados, menos curiosidad, menos interés.

Nosferatu: Otros factores entran en juego, como la televisión. Y en dos sentidos: como canalizadora y escaparate de ofertas y como posibilidad de trabajo.

Portabella: La televisión tiene una audiencia enorme cuando pasan determinadas películas españolas. Creo que es una cosa terrible... Lo que más abunda ahí es lo que se denomina el "macizo de la raza". Todos sabemos que Lola Flores y todos estos personajes no existirían si no hubiese un "macizo de la raza" que los mantiene vivos. Estas películas en televisión arrasan; y con Martínez Soria... ¡encantados de la vida con productos que son verdaderos engendros cinematográficos! No hablo en el terreno ideológico, me refiero a que las imágenes son ofensivas y las interpretaciones también. La cu-

riosidad, si la hubiera, debería estar dirigida hacia otro tipo de películas. La gente quiere ver lo que espera ver, pero, eso sí, muy bien hecho.

Nosferatu: ¿Esto no daría en cierta forma la razón a Luis García Berlanga, cuando dice que habría de hacerse un cine que conectase con la gente, pero con cierta calidad?

Portabella: Yo creo que no. Lo sabido y bien hecho resulta peor. La corrección en cosas que no tienen interés también es ofensiva. Prefiero lo incorrecto, pero que sea interesante. Al decir lo que está hecho me refiero a los "géneros" que ya funcionan por inercia y son los que venden. La heterodoxia, la incorrección, es la única vía de escape posible para intentar hacer algo de interés que proponga un tipo de discurso y uso del lenguaje distintos. Después puede interesar o no, o puede seguir caminos equivocados, puede ser lo que quieras, pero si no hay esto...

Garay: En cuanto a la televisión, siempre he pensado que tiene unas fisuras que están muy bien, que se han hecho bastantes cosas interesantes. Es un medio que nunca he desdenado. Ocurre que el 99% de la producción televisiva, desde mi sensibilidad personal, es vomitiva. Yo, personalmente, no la aguanto, pero hay fisuras que merecerían explorarse. Lo que pasa es que la cadena donde, en principio, se podía trabajar mejor, Televisión Española, está ahora en crisis. Yo tengo un proyecto de una serie con Padrós (7), gótica, de historias fantásticas en la línea de Edgar Allan Poe, de media hora de duración por episodio, con mucha libertad, divertida, que podría estar bien. Con la idea de hacerla en alta definición y explorar las posibilidades de la imagen electrónica. Fue un pro-

yecto muy bien acogido, pero lleva año y medio parado. Es un proyecto que me apetecía mucho hacer, y que estaba pensado para televisión. Pero así están las cosas.

Nosferatu: Es curioso que tu trabajo como productor, Pere, haya sido esencial para el cine español desde Madrid, a principios de los sesenta, y sin embargo, en este aspecto, no has tenido tanta importancia en Catalunya.

Portabella: Porque cuando vine aquí, después de la etapa en Madrid, me pasé a la realización. Produje cosas con Maenza, que en Valencia es todo un personaje, un tipo increíble, pero he producido básicamente

"La heterodoxia, la incorrección, es la única vía de escape posible para intentar hacer algo de interés que proponga un tipo de discurso y uso del lenguaje distintos."

Pere Portabella

mis propias películas. Desde que he regresado al cine, tras mi etapa como senador, el panorama me parece desolador. Lo he dicho varias veces en la prensa y antes lo hemos comentado: los realizadores que me puedan interesar son Garay y Guerin, que ya tienen sus productores. Siempre he producido con subjetividad. Tengo claro que **Los golfos**, **El cochecito** y **Viridiana** son películas que jamás habría hecho como director, pero las vi clarísimas. Incluso el montaje de la productora, la gente que se incorporó, las relaciones entre nosotros, era una respuesta frontal a todo el sistema de producción de entonces y al cine oficial. Nunca opiné sobre los guiones, rara vez hacía observaciones.

Luis Buñuel se enfadaba conmigo. Nos sentábamos y me contaba la estrategia del rodaje de **Viridiana** y otras cosas; quería que yo opinara. Le comentaba que los diálogos parecían de la época de la República y que la historia era infecta, con seminarista y pobres... Se mataba de risa. Con su ironía habitual, me decía: "*Pero ¿qué dices? Tú eres el productor y tenemos que hacer la película juntos*". Y me enseñó el sistema que tenía de numeración de las secuencias. Las llevaba en un papelito y según el número sabía si era exterior noche, interior noche o de pleno día. Y se empeñó en enseñármelo. A mí me parecía que estaba haciendo los deberes. Pero nunca intervine. El guión de **Los golfos** de Saura me lo leí una vez y le dije: "*Vale, pero tú haz lo que quieras*". En cuanto a Ferreri, era una persona encantadora, siempre he tenido mucha simpatía por él. Nos acostábamos todas las noches a las tantas, en cambio Buñuel se iba a la cama pronto. A las diez ya tenía sueño. Luego se levantaba a las siete de la mañana y me aporreaba la puerta para despertarme. Con Ferreri tenía una relación muy estrecha, pero nunca trabajábamos juntos con el guión. **El cochecito** me lo trajo Azcona, cuando estábamos haciendo **Los golfos**. Me dijo: "*Lee esto, es de un chico italiano que está por aquí, interesantísimo, divertido, un loco*". Ferreri estaba entonces vendiendo urinarios en las Canarias. Vendía aparatos ópticos y urinarios, y no podía volver porque se había quedado sin dinero. Era la época en que los "mesetarios" (8) estaban en plena euforia. Todos eran unos progres que iban de provincianos jodidos en ciudades cerradas, con una represión sexual del carajo y una empanada marxista-místico-católica pasada por todos los filtros. Entonces aparece Ferreri, que era todo lo contrario. Había trabajado en producción y se metió a realizador. Con Buñuel fue un encuentro con la Historia. Para

nosotros, poder estar con un surrealista durante un tiempo era divertido. Una vez me vino con un papel de calco, muerto de risa, y me dijo: "Vamos a ver si sabes qué es esto". Porque lo único que le había comentado del guión de **Viridiana** era una secuencia muy corta y muy divertida. Y él la empezó a hacer crecer y a poner *gags*. Y ese día me vino con un calco de "La Cena" de Leonardo Da Vinci. Le dije: "cómo no voy a saberlo, es el cuadro de Da Vinci". ¡Ésa era la cena! Y como le faltaban personajes, puso dos eléctricos para que sumaran los trece del cuadro. Si se mira un fotograma parado de la película, te das cuenta de que hay dos personajes, uno que lleva el martillo en la cintura y otro con guantes. El ayudante de dirección quería traer a los extras que faltaban, pero Buñuel dijo que no era necesario y llamó a los dos eléctricos. Estos le decían: "Don Luis, me quito...". "No, no te quites nada", les contestó.

Nosferatu: ¿Hubo algún guión en aquella época que pasara por tus manos además de estos tres?

Portabella: Sí, pero a raíz de los problemas de **Viridiana** saltamos por los aires. Tenía preparada con Ferreri una adaptación de "El castillo" de Kafka. El guión estaba listo, con Azcona. Después estaba el proyecto de "Doña Jimena" de Miguel Picazo.

Nosferatu: Antes, hablando de la Administración y de las subvenciones en tiempos de la Escuela, comentábamos que resultaba más fácil producir determinadas películas. Hoy, los costes se han disparado, no sirven los apartamentos de amigos, no sirven determinadas cosas y las ayudas oficiales prácticamente están desapareciendo. Lo que resulta triste es

comprobar que en aquella época, con cortes, multas y desentramientos de fusiles, se hacían películas que en el fondo estaban cubiertas con las subvenciones oficiales y hoy a gente como vosotros os cuesta sacar adelante un proyecto.

Guerín: Yo no puedo ponerme como ejemplo representativo de nada, no he tenido demasiados problemas. Los tendré, supongo... Me consta que existen, pero la verdad es que hasta ahora he hecho el cine que quería.

Jordá: Bueno, yo he tenido problemas alguna vez, depende. Sí, algún proyecto ha fracasado por falta de financiación, pero también ha sido por falta de

"En cuanto a la televisión, siempre he pensado que tiene unas fisuras que están muy bien, que se han hecho bastantes cosas interesantes. Es un medio que nunca he desdeñado."

Jesús Garay

habilidad mía en el momento de plantearlo.

Guerín: Yo es que siempre me he sentido en el mundo de la industria más como un intruso que como un verdadero integrante. A veces pienso, eso sí, que en estos momentos sería completamente inviable poder hacer una película como **Los motivos de Berta**. Hay que plantear otras cosas. Ahora es imposible hacer una película con ocho millones de pesetas.

Nosferatu: Quizás la situación es que no se quieren producir películas que cuestan poco pero que luego no van a dar mucho dinero. Por ejemplo, tú José Luis, no has perdido dinero.

Hay películas que están en ese límite, muy ajustadas de presupuesto y con pocas pero justas ganancias.

Guerín: Hoy es casi un milagro conseguir eso, una película que se amortice, son casos aislados. Yo he tenido suerte en este sentido, **Innisfree** nació con 5 millones de plus sobre el coste previsto.

Portabella: En términos industriales, recuperar el dinero al cabo de 15 años no es amortizar una película. En las películas que hicimos en la época de la Escuela de Barcelona, nadie ha perdido un duro, porque después se han pasado por televisión y en aquella época la subvención era suficiente. Pero la rentabilidad de un filme en términos empresariales se debe cifrar en un tiempo determinado, con una inversión, unos ingresos y punto.

Jordá: En lo que comentáis sobre el equilibrio de financiación estoy bastante de acuerdo. Llevo tiempo intentando conseguir llegar a un acuerdo con técnicos, actores, etc., que la gente se sacrifique, rebaje sus sueldos, que en general me parecen exagerados. Que una película española cueste una media de 200 millones de pesetas, cuando no gana más de 20 o 30 millones...

Guerín: Es ridículo, de todas formas, comparado con la media europea.

Jordá: Pero entonces debe plantearse de otra forma. He hablado con varios, con Luis Megino por ejemplo, pero nadie se decide. Si todos se auto-rebajaran, la media de un filme quedaría en 80 o 75 millones de coste.

Garay: Pienso que todo esto es bastante razonable, pero en el fondo es recurrir a soluciones de

emergencia. Esta solución, rebajar costes, a un plazo razonable y largo es más complicada. En cuanto a los presupuestos exagerados, si los comparamos con el típico modelo que hasta ahora está aguantando un poco como cinematografía nacional europea, que es la francesa, nos damos cuenta de que los nuestros son mucho más bajos. Lo que ocurre, y lo cito un poco de memoria, es que Canal+ invierte 20.000 millones de pesetas, es una gran locomotora. Ha sabido reconvertir mejor la situación de consumo de la industria audiovisual francesa. Ahora empieza a entrar en crisis, pero hasta la fecha ha funcionado razonablemente. Como mucho cubre un 30% del cine nacional en pantalla, mientras que aquí tenemos sólo un 10 o 12%.

Nosferatu: Ante lo triste del panorama ¿qué vías de escape veís?

Garay: Las posibles vías de escape pasan por las conmociones políticas, que exista una voluntad política de articular una actividad cultural como es el cine a la realidad del momento. Todo son agujeros por donde se escapa el asunto. Por un lado, la conducta arrasadora de las multinacionales americanas, que son como verdaderas Normandías, desembarcan por todas partes, y luego los agujeros de televisión, que también es arrasadora, programa 300 películas mensuales y no revierte de una forma razonable en el sector productivo ese movimiento que hay de visionado. Hay que intervenir en estos dos grandes sectores, ver realmente cómo se acota en un terreno propio, cómo se lucha con la competencia de la televisión. Pero esto es complicado, intervienen muchos factores, sería una movida de orden político. Es como un barco que está haciendo agua y se le van

poniendo parches, y esto a la larga no sirve, ese Titanic traga mucha agua y la eslora está cada vez más pronunciada.

Portabella: Con el plan de convergencia de Solchaga, las prioridades exigirán unos recortes y austeridad en muchos departamentos que no son prioritarios... y el cine no lo es.

Nosferatu: Los gastos de las Olimpiadas de Barcelona ¿han hecho que desaparezcan subvenciones?

Portabella: No tengo una idea formada sobre esto. Lo que ocurre es que la Administración pasa por períodos críticos. El tema de las Olimpiadas y su déficit es una bolsa que quedará

"... es mucho más interesante hacer publicidad que no realizar películas malas con el objetivo de que sean rentables y poder tener luego más posibilidades de hacer algo personal."

José Luis Guerín

asumida por 50 años. Lo grave es la televisión. La recesión es muy seria. Los que deberían entenderlo son los banqueros, que sin duda están muy preocupados por el 93. Los agujeros de televisiones públicas y los déficits no se resuelven en el 93.

Jordá: Yo creo que si te empeñas en hacer una película, acabas haciéndola. Pero claro, lo que me niego es a pasarme dos años con el mismo proyecto bajo el brazo... ¡porque me aburro tanto! A la tercera de cambio lo dejo y vuelvo a otro guión... Lo que no tengo es la capacidad de entusiasmo (nunca he tenido mucho entusiasmo, pero bueno) para pasarme un año intentando hablar con la gente que detesto

para convencerles de que metan 5.000 duros. Yo no lo hago. Pero se pueden hacer películas. Estoy seguro de que ahora haré una, además, voy a empezarla el día 3 de agosto.

Nosferatu: Pere ha declarado en varias ocasiones que, si tuviera la oportunidad, le gustaría producir a José Luis y Jesús.

Garay: Me parece bien, en principio, que lo haya dicho. Pero también es cierto que debe existir una coincidencia. No es un productor al que puedes llevar un proyecto que tenga unas características económicas más o menos lógicas y que él lo pueda levantar, sino que me imagino que tiene que haber una coincidencia, una complicidad entre ambos. Conozco un poco el cine de Portabella, y también su mundo de intereses, y supongo que para que él pudiera llegar a producir un filme de otro, tendría que haber una situación muy clara. Si de entrada ves que no existirá esta coincidencia, no me parece pertinente presentarle un proyecto. Si tuviera un proyecto de esas características, pues seguramente le tomaría la palabra. Lo que pasa es que tampoco me he movido por ese lado.

Nosferatu: En el tipo de cine en que os movéis ¿qué papel puede jugar alguien como Portabella en calidad de productor?

Garay: Hay tan pocas posibilidades en estos momentos, que cualquiera que tenga visos razonables de capacidad de mover algo es importante. Indudablemente, puede jugar un papel fuerte, influencias culturales y económicas. Otra cosa es que se puedan producir grandes movimientos, algún tipo de escuela, esto siempre es muy azaroso.

Guerín: Por mi parte puedo decir que nuestro cine iría mucho



mejor con una docena de Portabellas como productores.

Publicidad

Nosferatu: Todos os habéis visto tentados más o menos por el cine documental. ¿Y por la publicidad?

Guerín: Me la han ofrecido ahora en Madrid, y si me la pagan bien la voy a hacer. Creo que es mucho más interesante hacer publicidad que no realizar películas malas con el objetivo de que sean rentables y poder tener luego más posibilidades de hacer algo personal. Ante la precariedad financiera es mejor hacer publicidad.

Nosferatu: Pero tú veías la publicidad como una competencia.

Guerín: El cine me lo tomo en serio. Drove, por ejemplo, hacía una película horrible y decía que era porque tenía cuatro hijos y debía mantenerlos. El público no tiene la culpa de que él u otro cualquiera deba mantener a sus cuatro hijos. Hacer publicidad es por lo tanto más sensato, no has de firmarla.

Para mí es mejor que hacer una película en la que no te implicas para nada. Total, prefiero ser una puta de verdad, asumir que mi trabajo sea satisfacer plenamente lo que pide el cliente. Así se lo plantea Víctor Erice, por ejemplo.

Portabella: José Luis tiene dos paternidades. Una es Erice y a veces me hace creer que la otra soy yo, pero el padre y la madre son Erice. Y si este hace publicidad...

Guerín: No es Erice... Mis padres no son de este país. Este es un tema que nunca ha entendido Pere.

Portabella: A mí la publicidad no me interesa nada.

Guerín: Es que la implicación es meramente económica. Aunque hay gente que siente placer haciendo publicidad.

Nosferatu: ¿Estáis seguros de que Erice sólo hace publicidad por razones económicas?

Jordá: Yo creo que Erice puede tener otras razones. Como entre

su primera y su segunda película pasan diez años, hacer publicidad es una manera de no enmohecerse para él. Víctor vivía en Bubión, de *post-hippie*, y una vez al mes o dos subía a Madrid para hacer un *spot* que le permitía vivir tres meses más.

Guerín: Pero algo le ha afectado, porque en *El sur*, la escena de la niña con el péndulo tiene mucho de colonia. Pero aún así es difícil encontrar parangón a nivel de puesta en escena en otras películas españolas. Omero Antonutti... escuchar el pasodoble... un minuto y medio tiene el dedo suspendido y no te das cuenta... rigor, precisión del gesto, de cada cosa. ¿No?

Jordá: Volviendo a la publicidad, como medio de experimentación no me interesa demasiado. Bueno, si ahora se me plantease un problema que no supiese cómo resolver, como por ejemplo en la película portuguesa que voy a hacer... y me llegara una oferta publicitaria de Danone, por decir algo, que me permitiera experimentar sobre este problema, sí que la haría. Pero esto creo que no ocu-

re jamás. Para vivir prefiero utilizar otros medios más afines, menos comprometidos.

Guerín: ¿Compromete la publicidad?

Jordá: Ocupa mucho tiempo, te obliga a desplazarte, a viajar.

Guerín: ¡Ah! Igual me han engañado, me han vendido la moto con la oferta que me han hecho en Madrid.

Jordá: Yo además tengo prevenciones morales sobre la cuestión.

Guerín: ¡Es tan inútil decir esto! Porque si no lo hago yo lo va a hacer otro y encima va a ganar más. Es una batalla perdida. Las imágenes de publicidad son para ocultar, y las del cine para revelar. Se tendría que buscar esa compensación.

Portabella: El mundo de la publicidad es la parodia del cine, pero multiplicado por una serie de personajes que no existen en el cine, que son los creativos.

Jordá: El creativo es el que te da el *story board* y todas esas cosas, quien marca el tono. A Gonzalo Suárez le contratan y no saben quién es. ¿Por qué alquilar a directores de cine para hacer publicidad, cuando no saben ni quiénes son? No utilizan sus nombres como reclamo, son anónimos, y probablemente eso mismo lo haría mejor un chico que lleva diez años en la agencia de publicidad. Gonzalo Suárez me contaba que estuvo aquí haciendo un anuncio de una semana de rodaje, con muchos medios y él, inocentemente, creía que su fama había llegado al medio. ¡Pero nadie le conocía! Cuando terminó el rodaje le preguntaron a qué se dedicaba.

Nosferatu: ¿Quién le contrata entonces?

Jordá: Son las agencias, que han llegado a la conclusión, seguramente falsa, de que un director de cine resuelve una serie de problemas más eficazmente y en menos tiempo. A Víctor Erice no le llaman porque haya hecho *El espíritu de la colmena* y *El sur*, sino porque un día fue y resolvió la papeleta con una cierta destreza. En uno de esos *filmlets* de Erice, uno de Navidades, he visto yo el plano menos representativo de su estilo. Arranca en una camioneta donde hay dos técnicos que hablan, van a dar la luz y se enciende como un pesebre, que en realidad tiene 10 kilómetros de longitud,

"Gonzalo Suárez me contaba que estuvo haciendo un anuncio de una semana de rodaje y creía que su fama había llegado al medio. ¡Pero nadie le conocía! Cuando terminó el rodaje le preguntaron a qué se dedicaba."

Joaquín Jordá

se van encendiendo lucecitas por puentes, por valles, hasta llegar al pueblo que se ilumina. ¿Qué tiene que ver Víctor Erice con ese plano? ¿De qué le servirá eso para hacer su "membrillo".

Garay: Yo he hecho algún *spot*. ¡Yo ya he pecado, padre! Desde que decidí dedicarme a esto de la imagen de una forma profesional, todo lo que sea un trabajo razonable lo hago. Me puede ilusionar más o menos... Hay cosas mucho más duras que la publicidad. De todas formas es un desastre, es un medio de muy poco interés, pero que está influyendo en los lenguajes actuales. Está ahí y tampoco se puede desdenar.

Nosferatu: Citábais la influencia publicitaria en el cine de Erice, pero ¿hasta qué punto crees que podría influir en vuestra obra?

Garay: Lo que ocurre es que la publicidad, normalmente, viene muy marcada, es el encargo más controlado. La experiencia que yo tengo es de que te llegan ya con el *story board* y el director es un mero técnico, salvo encargos como aquel que le hicieron el año pasado a Woody Allen, al que dejaron que diera su toque puesto que era un poco lo que estaban vendiendo.

Nosferatu: Ocurrió lo mismo con el *spot* de Armani que le encargaron a Scorsese y fotografió Néstor Almendros. Volviendo a la Escuela de Barcelona, se ha hablado de la influencia de...

Guerín: Habían modelos que estaban muy bien...

Nosferatu: ... los *spots* publicitarios

Jordá: Yo creo que era al revés. La Escuela de Barcelona, y las obras que de ahí salieron, sí influyó en publicidad. Recuerdo planos de algunos de nuestros filmes que luego los he visto en publicidad. Y no es extraño, porque operadores como Juan Amorós, que trabajaba con nosotros, o Luis Cuadrado, hacían constantemente *spots*.

Proyectos

Nosferatu: Vamos a hablar de proyectos. ¿Qué estáis haciendo ahora? ¿Qué tenéis en el tintero?

Garay: Tengo un proyecto sobre una novela de Simenon, que se llama "La gente de enfrente". Es una propuesta de una productora francesa que ha adaptado esa novela, que yo casualmente había leído. Me había pa-

recido una buena historia. Simenon, que ha sido muy prolífico, aparte de lo de Maigret tiene muchas novelas cortas. Ésta se desarrolla en un marco exótico, en una república estalinista de los años treinta, frontera con Persia o Turquía. La historia tiene mucha gracia. Una historia de amor en la línea de Simenon, con lo que siempre queda un mundo un poco sórdido y asfixiante. El guión está bastante bien adaptado. Lo ha hecho Louis Gardel, que es un guionista francés de cierto prestigio en este momento. Se planteó como una coproducción y me llamaron a mí. La productora de aquí es Isona Passola, que ya había producido **Despertaferro**, que es un largometraje de dibujos animados bastante original. La protagonista sería Irene Jacob, que está muy bien en la película **La doble vida de Verónica**. Le va muy bien el personaje. La elección, que han hecho los franceses, es muy buena.

Nosferatu: Esta actriz ¿había hecho algo antes de **La doble vida de Verónica**?

Garay: No lo sé muy bien. Yo creo que es una especie de revelación, porque le dieron el premio de interpretación en el Festival de Cannes de 1991.

Portabella: Yo acabo de terminar ahora un encargo de la Generalitat sobre arte en Cataluña. Es un encargo que me propusieron sobre mil años de cultura catalana en media hora. Lo primero que les dije fue lo que no quería hacer: ni un documental de género, ni didáctico, ni un inventariado de nada. Lo que he hecho es rodar este período sin indicar los sitios, con muy pocos escenarios. En vez de correr mucho para acumular cosas, lo he hecho a mi aire, con planos muy largos, planos-secuencias, y en media hora he recorrido

desde el románico hasta el arte contemporáneo. Ha sido un encargo, pero lo he hecho con la misma implicación que cualquiera otra de mis películas. Después he hecho otro encargo para la televisión japonesa, con la colaboración de TVE, sobre cuatro escritores y Barcelona. Son Manolo Vázquez Montalbán, Joan Brossa, Carme Riera y Sergi Pamiés.

Ahora tengo de nuevo el encargo de hacer la puesta en escena de una ópera de Carles Santos. El libreto y la música son de Carles, un músico que ha colaborado siempre en mis películas y en algunos de mis guiones. En toda la idea del libreto hay una referen-

"En Barcelona, para cine, no existe nada. No hay una infraestructura industrial capaz de haber generado proyectos, pero esto no es un problema coyuntural, es un problema estructural muy serio."

Pere Portabella

cia operística. Puede ser divertido, porque contiene todo ese mundo de colores y de exuberancia mediterránea llevada hasta el extremo, siempre con cierto sentido del humor. La última puesta en escena que hice, hace muchos años, en el 68, fue con una obra de Brossa y música de Carles Santos, "Concierto irregular", en el que se armó un cirio. Era el 68 y nos contestaron todos. Los carcas, porque aquello era agresivo. Los contestatarios, que eran nuestros amigos, porque la obra estaba bien, pero en un contexto, el oficial, para ellos inadecuado. Fue fantástico, lo pasamos divinamente. Y ahora voy a hacer esta puesta en escena de su ópera, que me apetece mucho.

Nosferatu: ¿Se trata de un proyecto de Santos?

Portabella: Sí, es un encargo de OCSA (9). Le propusieron hace un año hacer una ópera y él me pidió que hiciese la puesta en escena.

Nosferatu: ¿Cuándo se estrena?

Portabella: Se estrena en el Tívoli, justo antes de las Olimpiadas, en julio, creo. No está fijada aún la fecha.

Nosferatu: A propósito, ¿qué piensas de todo lo que se está moviendo culturalmente alrededor de las Olimpiadas?

Portabella: Quizás puede haber mucho ruido y pocas nueces. Efímero y un poco atropellado. Hubo una sicosis de aceleración y rapidez para el proyecto estructural urbano de Barcelona, lo que contagió a aquellos que llevaban la responsabilidad del proyecto cultural. Hubo un período de tal acumulación en el que se estrenaron un montón de cosas a las que la gente no iba porque ni siquiera se enteraba. Aquello no lo digirió nadie. En el fondo de la cuestión, yo creo que hay cosas que funcionan, pero porque vienen de atrás, como el Grec, que tiene más tradición y que puede haber servido para dinamizar otros proyectos. Para cine, no existe nada. No hay una infraestructura industrial capaz de haber generado proyectos, pero esto no es un problema coyuntural, es un problema estructural muy serio.

Nosferatu: Tras este inciso teatral, ¿cuál es tu próximo proyecto cinematográfico?

Portabella: Hay una productora inglesa a la que la C.E. ha encargado que coordine un proyecto, en el que se dedica

un capítulo a un pueblo de cada uno de los países miembros. Yo voy a hacer el de aquí. Por otro lado, tengo una propuesta para hacer una película a principios del año que viene. He propuesto un guión que tengo medio hecho, "Variaciones Goldberg", un tema sobre los encargos.

Nosferatu: Joaquín, ¿qué es lo último en lo que has trabajado?

Jordá: Lo último que he hecho ha sido un guión para La Fura dels Baus. Se trata de un espectáculo teatral para la clausura de la EXPO. Se hará en un lago, donde se desarrollará una especie de batalla naval. Es una alegoría sobre América inspirada en "La tempestad", de Shakespeare, en versión cómica. Luego tengo el proyecto de una película que voy a empezar el 3 de agosto en Portugal, rodada en portugués. Aún no tengo ni un duro, ni producción, pero estoy seguro de que la haré. La haré, además, con un maravilloso productor que he encontrado, cuyo nombre pronuncio con absoluta tranquilidad, aunque se le conoce como "el innombrable", que se llama Pérez Giner.

Portabella: Es encantador.

Guerín: En el Servei de Cinematografia existe una superstición muy extendida. Hay muchas personas que no se atreven a decir Pérez Giner, porque sus socios han ido cayendo sucesivamente: cánceres, aviones que se caen...

Jordá: Esta película, "Monos para Becki", está centrada en la figura de un médico portugués, Egas Moniz, que llegó a ganar el Premio Nobel. Fue el inventor de la lobotomía, un personaje muy curioso. Cuando presenté el proyecto en Portugal,

me ofrecieron inmediatamente subvenciones que superaban con mucho el coste de la película, incluso una de ellas de la TV. Pero más adelante, cuando presenté un esbozo del guión, se quedaron horrorizados y dijeron que cómo me había permitido tratar a su gran promotor con tan poco respeto, con lo que las subvenciones, aunque imagino que existirán en menor cuantía, se fueron diluyendo. Por otro lado la presentaré aquí, al Ministerio, en la próxima convocatoria y estoy absolutamente convencido de que me darán lo que tengan que darme. El presupuesto no será alto.

Nosferatu: Ahora vas a dar clases en Canarias, ¿no es así?

"... cuando escribes guiones, practicas el masoquismo como actitud fundamental. Siempre tienes la sensación de que te han estropeado algo que tú pensabas de otra manera, aunque mejore el resultado."

Joaquín Jordá

Jordá: Sí, voy a dar un curso de guión. Los comencé en el 87 cuando fui a Cuba, a una escuela de cine que había allí. Una escuela curiosa para alumnos del tercer mundo, con Fernando Birri.

Nosferatu: Además de esto, ¿tienes en la cabeza algún otro proyecto que te gustaría hacer?

Jordá: Sí, tengo dos o tres más. Pero, ¿qué voy a contar, un argumento? No tiene sentido.

Nosferatu: ¿Son proyectos re-

cientes o algo que arrastras desde hace tiempo?

Jordá: No, yo lo que se me demora mucho tiempo en las manos, lo descarto, lo abandono, porque me pesa y me incomoda.

Nosferatu: ¿Se trata de dirección?

Jordá: Claro, porque los de guión no los considero proyectos, son encargos. No sé lo que me van a encargar pasado mañana. Sí, me han encargado uno de Arsenio Lupin, que me divierte. Una película divertida y simpática, de las de guante blanco. Pero estos son al revés, proyectos que hacen para mí, que me proponen si quiero hacerlos, y los hago o no. Llamo en cambio proyectos a las cosas que yo propongo. Y tengo dos o tres cosas así.

Nosferatu: ¿Sigues traduciendo?

Jordá: Sí, sigo traduciendo.

Guerín: ¡Y qué bien, además!

Jordá: A veces bien, a veces mal. Traduzco con mucho oficio y, por lo tanto, no me plantea graves problemas. Es un oficio mal pagado, pero me compensa por una razón: cuando escribes guiones, practicas el masoquismo como actitud fundamental. Siempre tienes la sensación de que te han estropeado algo que tú pensabas de otra manera, aunque mejore el resultado. En cambio cuando traduces es el revés. Estás castigando a alguien porque, inevitablemente, el resultado es inferior al original, con lo cual si traduces y haces guiones vives una actitud tan compensada a nivel sexual que ya no te hace falta nada más. Es la mezcla absurdamente perfecta. Yo lo hago para seguir practicando eso de escribir. Como a mí no



me gusta escribir si no me pagan, aunque me paguen poco, me parece bien.

Nosferatu: ¿Y tú, José Luis?

Guerín: A mí me rondan un par de cosas por la cabeza, pero no hay nada concreto. Por otro lado, voy a estudiar la oferta de publicidad de la que hablé antes. Mientras tanto sigo con mis clases de cine. El año pasado di un pequeño curso en la escuela de Mario Onaindia, y este año me ha llamado para ofrecerme un nuevo curso. Supongo que lo haré.

NOTAS

(1) Creemos que Portabella se refiere a **Historia de una chica sola**, película dirigida por Grau en 1969, con Michael Craig, Ángel Aranda, y las actrices de la Escuela de Barcelona, Serena Vergano y Teresa Gimpera.

(2) Película realizada por Ricardo Bofill y su equipo del Taller de Arquitectura en 1970.

Ha sido restaurada por la productora francesa Cinq Continents y se proyectó en la Semana de la Crítica del Festival de Venecia de 1991.

(3) La llamada Escuela de Yucatán, más una reunión de amigos que un movimiento, la formaron, a finales de los setenta, gente como Fernando Trueba, Oscar Ladoire, etc.

(4) Ver más información en el artículo dedicado a Jesús Garay.

(5) José María García Escudero fue elegido por Manuel Fraga Iribarne, cuando en 1962 tomó la cartera de Información y Turismo, como el encargado de la Dirección General de Cinematografía. A su amparo debutaron varios miembros de la EOC, con vistas a conseguir productos culturalmente rentables y presentables para los certámenes internacionales. Promulgó en febrero del 63 una ley de censura y en agosto del 64 una regulación de los créditos y subvenciones al cine.

(6) **El vent de l'illa** (*El viento de la isla*, 1988), de Gerardo Gormezano -director de fotografía de casi todos los filmes de Guerín- narra las relaciones entre un militar irlandés, una pintora inglesa y una campesina menorquina en la Menorca de 1738 dominada por las fuerzas británicas.

(7) Antoni Padrós, el autor más célebre del cine *underground* catalán de los setenta, con películas como **Lock-Out** y **Shirley Temple Story**; en ambas colaboró Garay como actor. El último filme de Padrós es **Veronica L.**, co-dirigido con Octavi Martí y exhibido en el Festival de San Sebastián de 1990.

(8) En el denominado "cine mesetario" se incluyeron cineastas como Basilio Marín Patino -por **Nueve cartas a Berta**-, Miguel Picazo -por **La tía Tula**- y el Saura de **La caza**.

(9) Olimpiada Cultural Sociedad Anónima.