

INFORME GENERAL II. EL NUEVO RAPTO DE EUROPA

[Pere Portabella, 2015]

OS OLLOS VERDES

ESTREA EN NUMAX 11.03.2016 | V.O. | TODOS OS PÚBLICOS

Informe general II. El nuevo rapto de Europa (2015, 126')

Dirección: Pere Portabella

Guión: Pere Portabella

Participación: Quim Arrufat, Zdenka Badovinac, Manuel Borja-Villel, Íñigo Errejón, David Fernández, Carme Forcadell, Marina Garcés, Itziar González Virós, Toni Negri, Marcos Portabella Arnús

Son: Albert Manera

Fotografía: Elisabeth Prandi

Montaxe: Òskar Gomez

Produtora: Films 59

Distribuidora: Films 59

Formato de proxección: DCP 2K, 1.85:1

FILMOGRAFÍA ESCOLLIDA

Informe general II – El nuevo rapto de Europa, 2015

El silencio antes de Bach, 2007

Puente de Varsovia, 1990

Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública, 1977

El sopar, 1974

Cuadecuc, vampir, 1970

Umbracle, 1970

SINOPSE

A partir dun encontro entre intelectuais e movementos sociais para debater un novo proxecto europeo, o filme presenta unha complexa trama de plataformas cidadás, institucións en reinvencción e procesos sociais cambiantes.

«Muestra de memoria histórica imprescindible para entender lo que ha sucedido en nuestro país en estos últimos años»

Nuria Vidal, FOTOGRAMAS

91

OS OLLOS VERDES: PERE PORTABELLA

Colabora coa
AULA OS OLLOS
VERDES:



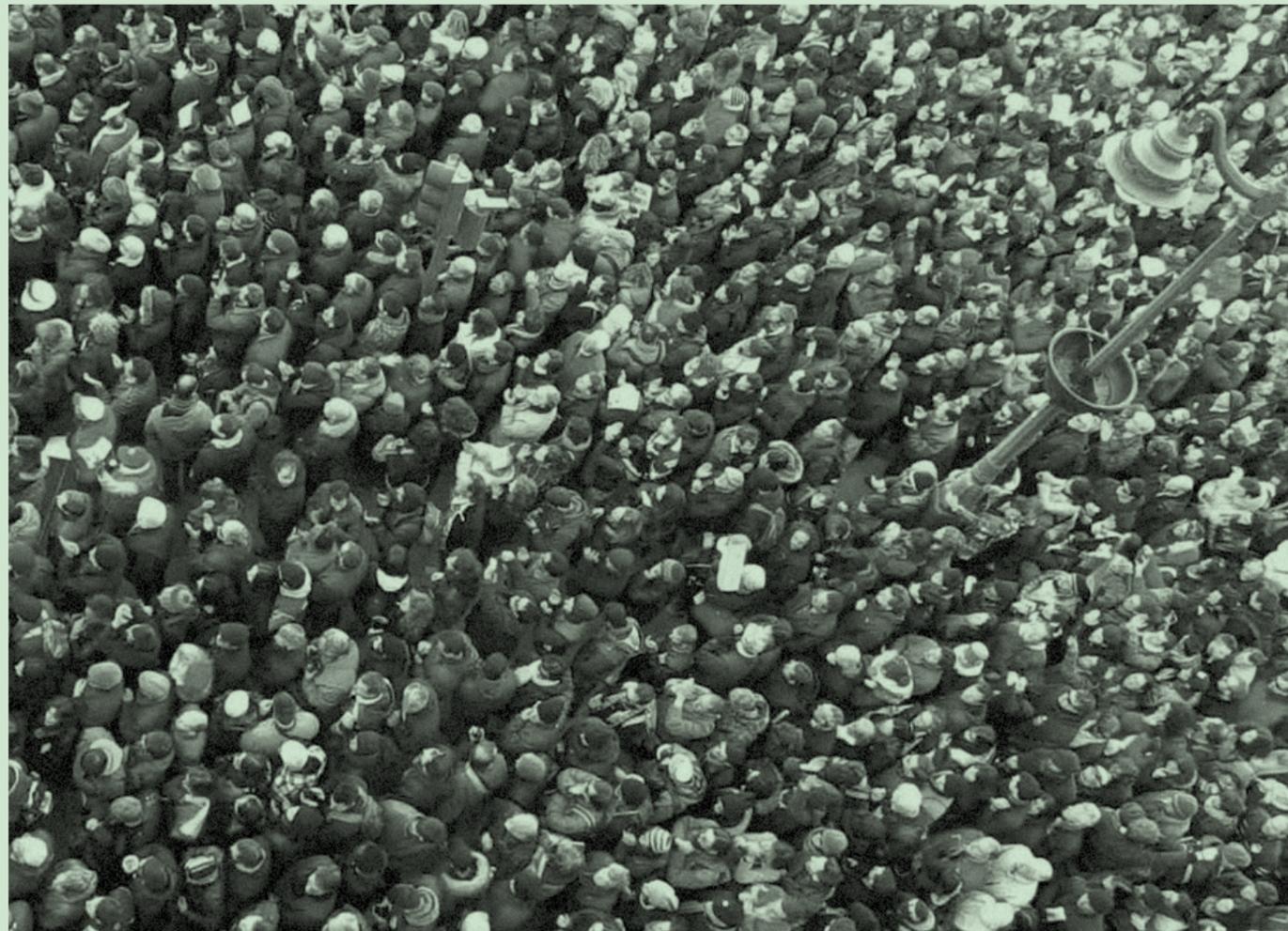
INFORME GENERAL I INFORME GENERAL II

+ AULA OS OLLOS VERDES CON PERE PORTABELLA

XOVES 17 DE MARZO 2016 | 20H

Entrada de balde previa reserva

Duración estimada: 2 horas



Entrevista a Pere Portabella

Josep M. Muñoz

Su cine nace de la vinculación entre vanguardia artística y vanguardia política. ¿Cuándo empieza su compromiso político? Hasta los años 60, al volver de Madrid, no me comprometí políticamente. Es aquí, en Cataluña, donde me comprometo abiertamente. Con la «Capuchinada» de 1966, que para mí es un año clave.

Pero antes, en Madrid, ya había entrado en relación con la gente del PCE y, concretamente, con la productora Uninci, con los que hace Viridiana, de Buñuel. Aterricé en Madrid con la película de Carlos Saura [*Los golfos*] y estuve políticamente involucrado, por ejemplo, con Jorge Semprún, Javier Pradera... política clandestina dura. Pero había una separación total entre lo que eran las vanguardias políticas antifranquistas y las vanguardias artísticas, que era de donde yo venía. La clandestinidad en las vanguardias políticas genera una disciplina rigurosa y unas prioridades políticas que dejan de lado el ámbito de la cultura y especialmente las vanguardias artísticas. Para mí no hubo esa distancia que las separa, al contrario. No es: ahora hago política, y ahora

hago cine. Siempre he sido un militante independiente.

Su cine, que es muy visual, no remite a una tradición cinematográfica determinada. Habitualmente habla usted más de pintores que de cineastas...

Siempre he buscado personas que no sean del ámbito del cine. La forma de funcionar es partir de las ideas. Yo sólo ruedo las que visualizo. Cada quince días me reúno con mis colaboradores y hay un intercambio de ideas. No son guiones, son ideas que luego integro en un relato y convierto en secuencias que tienen un orden inamovible. Y siempre tengo previsto cómo se entra y cómo se sale. Nunca una relación de causa y efecto, como en un argumento, ni para clausurar el relato. El orden de las secuencias sustituye el espacio del argumento. Así de sencillo. No es una especie de *collage* como alguna gente cree, utilizando la palabra experimental o elitista para echarse de la autopista.

Usted había tenido una etapa como productor en Madrid, a finales de los 50 y principios de los 60, cuando aún se hacía una apuesta por el lenguaje realista. Me interesé por el cine por casualidad. El pintor Antonio Saura me contó que su hermano Carlos quería hacer una película que nadie le quería producir. Y le dije que me enviara el guión. Llamé a Carlos para ponernos de acuerdo. El guión es una mirada hacia la *banlieue* que me interesa. Pero tenemos que hacer un equipo

que no condicione la filmación, no puede haber actores y al mismo tiempo debe estar rodado en la *banlieue*. Y así lo hicimos. Durante ese rodaje, Rafael Azcona me hizo llegar un guión que había hecho con Marco Ferreri, que en aquel momento estaba en Canarias vendiendo material higiénico y óptico (bidés y objetivos) y no tenía dinero ni para volver. Hicimos *El cochecito* inmediatamente después de *Los golfos*.

Y llegó Buñuel. Lo conocí durante la presentación de *Los golfos* en 1960 en Cannes. Con él hicimos *Viridiana*. Fue una experiencia fantástica, seguido de un éxito rotundo y de un escándalo monumental. Saltó el director general y al cabo de tres meses cesaron al ministro, Arias Salgado. Esta historia acabó conmigo como productor, pero me abrió las puertas a la realización.

Cuando usted comienza a hacer cine en Barcelona es el momento en que surge la Escuela de Barcelona, con la que usted se mantiene a distancia. ¿Qué les separaba? Bueno, nos separa el planteamiento de raíz. Yo me apoyo en las vanguardias y ellos llevan dentro todo un proceso de colonización de lo que está pasando fuera: el uso y la iconografía del cine inglés y francés, el pop-art, una parte del underground, etc. Yo parto del lenguaje. Y a partir de ahí aparece el *Vampir* y *Umbracle*. Ellos en cambio repitieron modelos. Pero son gente de valía, y todos ellos amigos míos. Joaquim Jordà no tenía

Informe General I

un especial interés por generar historias de ficción, pero en cambio supo utilizar muy inteligentemente el cine, como cronista e investigador. Todo lo demás ha sido efímero. En ese momento tuvo su impacto, cumplió una función, pero después algunos buscaron la línea del posibilismo y no todos lo consiguieron.

Es justamente en ese momento que usted pasa a hacer un cine marcadamente político, con *El sopar* (1974) e *Informe general* (1977). Sus películas, que a menudo no tenían diálogo, pasan a «dar voz». Sí. *Informe General* la terminé de rodar en enero del 77. Ya había muerto Franco. En cambio *El sopar* la rodé el mismo día que mataron a Puig Antich. *Informe General* es un documento, una crónica de aproximación, pero hecho por un cineasta. El objetivo era establecer unas referencias cinematográficas en relación con lo que estaba pasando y cómo se veía el futuro. No se habla de lo ocurrido, sino que se responde a una sola pregunta: «¿Cómo se pasa de una dictadura a un estado de derecho?» Aquellos son los últimos años del franquismo y de repente todo iba a una velocidad tremenda. En el 76 estaba rodando clandestinamente esta película, en el 77 salgo elegido senador y en octubre entraba con el Presidente Tarradellas en el Palau de la Generalitat.

Pere Portabella, 1977.

Extraído de: https://intermediodvd.wordpress.com/2013/04/25/pere-portabella-la-radicalidad-del-cine-entrevista-por-josep-m-munoz/

Pere Portabella, 1977.

Pere Portabella, 1977.

* * * *

Pere Portabella habla de Informe general II

En 1976 decido hacer *Informe General I* sobre una realidad en la que estaba totalmente implicado; no se trataba de hacer un documental, sino de utilizar la radicalidad de mi lenguaje de forma que tanto el actor como el espacio, sea este vacío o un decorado, todo forme parte del conjunto, incluso la materialidad de la imagen. Y otra cosa, que sigo utilizando hoy, es que no haya nada de entrevistas... salvo, en ese primer *Informe*, las excepciones de Gil Robles y Carrillo, pues ellos representaban el período de la República y en cierto modo el canon, ya fuese este la utopía socialista o la encarnación de la derecha de toda la vida. Acabada la película, al principio ninguno de los que salían en ella la quería ver: ni Felipe González, ni nadie... Poco a poco, con la distancia, comenzó a haber cierta curiosidad (...).

La segunda película [*Informe general II*] se abre con la puesta en cuestión de

un modelo institucional, que tendría en el Louvre su máxima expresión; toda esa parte la puse en marcha cuando me llamó Borja Villel, el director del Museo Reina Sofía para decirme que quería que hiciésemos una retrospectiva o algo así. Pero a mí eso no me parecía interesante, por lo que nos pusimos a hablar del fondo de las cuestiones sobre arte y cultura; además podíamos aprovechar un foro que se iba a hacer.

Aquí teníamos, pues, el Reina Sofía, ese objeto urbano situado en el centro de Madrid. De entrada se trata de dos edificios que son intrusos entre ellos: uno es el hospital del siglo xvii y el otro, el de Nouvel, es un *scalextric*. Preguntémonos para qué coño sirve este espacio en este momento. En definitiva, colocar esto por delante en la película me parecía importante, porque supone evitar el desprecio que habitualmente hay sobre todo eso desde lo político. Claro que eso tenía que estar íntimamente relacionado con lo que pasaba en la calle, porque los movimientos sociales en aquel momento habían cogido una dimensión brutal. Estábamos en 2014, y desde 2011, desde el 15M, habían crecido; además, un mes antes del 15M ya se había constituido la Asamblea Nacional Catalana. Son dos movimientos que se convierten en sujeto político, y resultan significantes sobre lo que puede representar la quiebra del bipartidismo, de una alternancia que implicaba un bloque dominante ajeno a cualquier reforma, pues, por ejemplo, la Constitución no había tenido ni una sola reforma, salvo una hecha por teléfono... pero tampoco se habían reformado la ley de partidos o la ley electoral.

Entonces, a partir de aquí se plantea la primera parte del film, la más dura, pues incluso me he encontrado a gente nuestra que se ha sorprendido del lenguaje. Hay que tener en cuenta que lo que hago es que siempre esté presente la ciudad mediante la transparencia de unos interiores desde los que siempre se aprecia el exterior; la calle siempre está ahí, pues es en ella donde se desarrollan los movimientos. Por eso salgo a la calle, a la plaza, como salen las dos contertulias del bar; pero cuando salen al exterior mantengo el plano de la mesa que recoge el camarero, dejando pasar un lapsus de tiempo. Tras eso ya aparece la manifestación, con el fondo de la fachada del museo; más tarde, vuelvo a entrar en el museo, donde solo están los guardianes, los conservadores del valor de cambio de las obras, los vigilantes para que no se lleven un cuadro, pues de hecho no son más que mercancía. Se trataría de romper la sacralización de la obra de arte. En la película hay también una especie de pasada fantasmagórica de lo que fue la izquierda revolucionaria de los años sesenta, con la presencia de Negri...

En la segunda parte ejemplificaba tres debates: los miembros de la Asamblea Nacional; los universitarios de Podemos, una formación nueva, de extracción intelectual, que eran anticapitalistas y radicales y requerían un tratamiento

propio, aprovechando la idea del círculo... Y finalmente los científicos. Eso lo tenía clarísimo, pues artistas y científicos son siempre los marginados por todos los partidos políticos; no verás nunca ninguno en las listas para ir al Congreso, les tienen pánico. En la conversación se habla de cosas básicas, de los temas auténticamente globales, estructurales: el cambio climático, la necesidad del reparto del trabajo, la renta básica universal, etc. Frente a los economistas, que creen que se puede seguir creciendo y son optimistas, los científicos están muy preocupados. En los tres casos el escenario es fundamental, como siempre en el cine.

Pere Portabella, 1977.

Caimán Cuadernos de Cine, febreiro de 2016, nº46

Pere Portabella, 1977.

Pere Portabella, 1977.

NA NOSA LIBRARÍA
Pere Portabella. Avantguarda, cinema i política.**Félix Fanés.** Fundació Tàpies, 2008.
Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico.
Rubén Hernández. Errata Naturae, 2008.
Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975.
Joaquim Romaguera / Llorenç Soler. Laertes, 2006.

Por qué fracasó la democracia en España.
Emmanuel Rodríguez López. Traficante de Sueños, 2015.

CT o la Cultura de la Transición.
VV.AA. Debolsillo, 2012.

El poder constituyente.
Antonio Negri. Traficante de Sueños, 2015.

Del FRAP a Podemos.
José Catalán Deus. Muñoz Moya Editores, 2015.

Del FRAP a Podemos II.
José Catalán Deus. Muñoz Moya Editores, 2015.

Conversación con Manuel Borja-Villel.
Marcelo Expósito. Turpial, 2015.

Los condenados de la pantalla.
Hito Steyerl. Caja Negra, 2014.

La maquinica del arte político. Otras doce tesis sobre la actualización de «El autor como productor» de Walter Benjamin.
Gerald Raunig. Consonni, 2014.

Comentarios sobre la sociedad del espectáculo.
Guy Debord. Anagrama, 1990.

Conversando con Marcel Duchamp.
Pierre Cabanne. Alias, 2015.

Viridiana.
Luis Buñuel. Divisa [DVD]

Pack Antoni Padrós.
Antoni Padrós. Intermedio [DVD]

Pere Portabella, 1977.

NUMAX, S. Coop. Galega Concepción Arenal, 9 baixo 15702 Santiago de Compostela TELF 981 560 250 | www.numax.org

INFORME GENERAL I

[Pere Portabella, 1977]

Pere Portabella, 1977.

Pere Portabella, 1977.

Pere Portabella, 1977.

Pere Portabella, 1977.

OS OLLOS VERDES

ESTREA EN NUMAX 03.02.2016 | V.O. |

FICHA TÉCNICA

Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública (1977, 155’)

Dirección: Pere Portabella

Guión: Pere Portabella, Carles Santos, Octavi Pellissa

Participación: Nazario Aguado, Montserrat Caballé, Amancio Cabrero, Marcelino Camacho, Anselmo Carretero, Santiago Carrillo, Anton Cañellas, Eugenio del Río, Felipe González, Francesc Lucchetti, Gregorio López Raimundo

Son: Alberto Escobedo, Pere Joan Ventura, Javier Celayuandi

Música: Carles Santos

Fotografía: Manel Esteban

Productora: Films 59

Distribuidora: Films 59

Formato de proxección: DCP 2K, 1.37:1

Pere Portabella, 1977.

80

Pere Portabella, 1977.

«Título programático en el que el cineasta describe, en el mismo gesto, la emergencia pública de la voluntad democrática en España y la pervivencia, en forma de auténtico agujero negro, del antiguo régimen, pero también su futuro monárquico»

Pere Portabella, 1977.

Pere Portabella, 1977.