

## **L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa.**

### **Una conversa amb Pere Portabella**

JAUME FUSTER

Hi ha un aspecte en l'obra de Joan Brossa que sovint se sol oblidar: la seva aportació al cinema. Hem llegit articles, pròlegs i assaigs que intenten valorar, més o menys encertadament, la seva poesia, el seu teatre, la seva aportació al moviment pictòric català, però que gairebé sempre, sistemàticament, obliden la tasca cinematogràfica de Brossa, tot i que dos guions escrits i quatre films (un de curta durada i tres llargmetratges) en són un resultat prou abellidor.

Per què, aquest oblit? Diríem, sense errar-nos del tot, que existeix una mena de prevenció, per part dels lletraferits, envers el cinema, art *parvenu* i nou ric, de poca volada artística, allunyat de la tradició cultural que ens agombola. Prevenció que, sortosament, sembla minvar cada dia, malgrat les posicions radicals d'alguns i la indiferència menyspreadora dels altres. Però també l'oblit podria ser fruit d'allò que en cinema és inevitable: el treball en equip. La poesia sobretot, i el teatre en certa mesura, són manifestacions artístiques individuals, amb un sol responsable, l'autor. Si bé en el cas del teatre aquesta afirmació no és vàlida en absolut, malauradament una gran majoria de lletraferidors (llegiu crítics literaris) sovint obliden que un text teatral escrit és alguna cosa d'incomplet, que sense l'escenificació no es pot parlar d'obra total. En el cinema això es fa evident. I la participació de Brossa en els quatre films que abans alludíem, és una participació de *co-équipier*, decisiva si voleu, però no única. Per això hem decidit, en parlar de l'aportació cinematogràfica de Joan Brossa, entrevistar Pere Portabella, que figura com a director en els títols de crèdit de les pel·lícules.

Pere Portabella no hi està d'acord amb això dels títols de crèdit:

—Mira, els títols de crèdit generalment són una transposició del sistema tradicional de les jerarquies per la ideologia dominant al cinema. Les diferències de grandària de les lletres, l'ordre de projecció dels noms, qualifiquen la categoria d'unes funcions damunt unes altres amb uns criteris especulatiu in-

compatibles amb una concepció del cinema com a fenomen cultural, expressió social i ideològica d'una realitat històrica concreta. En aquest sentit, surten pel·lícules de «coautor», en les quals, d'altra banda, no hi ha dubte que el realitzador en segueix sent el responsable. Des del guió, on s'inicia el procés de creació-producció d'un film, fins a la banda d'imatges i la banda sonora hi ha un mètode de treball en equip rigorós i amatent a la mateixa dinàmica del film un cop començat, anant sempre a l'essència de les idees i defugint moltes de les solucions, de vegades brillants, que s'ofereixen temptadores. Del realitzador depèn la coordinació de tota aquesta tasca per a reeixir en una síntesi coherent de tot el procés.

— Joan Brossa figurava, en els esmentats títols de crèdit, com a co-guionista de *No compteu amb els dits* i de *Nocturn 29*. Era aquesta, realment, la seva funció?

— No, en el sentit que normalment s'entén per «guionista» dins el context d'un cinema «espanyol» a casa nostra, sentit hipotecat a les herències teatrals i a la novella, tímidament posat al dia amb estils d'importació artística de la ideologia creacional petit-burguesa. Sí, amb el propòsit de donar un pas en la recerca d'un llenguatge cinematogràfic ètnicament i culturalment arrelat a la nostra realitat, capaç de reflectir-la en les nostres circumstàncies actuals, retornant a la nostra cultura el seu autèntic significat i deixant el camí lliure a la constant mutació del llenguatge, a les noves necessitats d'expressió. Amb aquesta actitud, el que jo no necessitava era precisament un «guionista de cinema». En principi es tractava de fer cinema sense xarxa (argument amb totes les seves implicacions). I els poetes també fan literatura, en certa manera, sense xarxa. D'aquí neix la col·laboració amb el poeta Brossa.

— Com vas iniciar la teva col·laboració amb Brossa?

— Jo coneixia en Brossa de feia molt de temps, però vaig anar a Madrid per qüestions de producció i vaig deixar d'estar en contacte amb ell. Després de les experiències de producció i guió (*Viridiana*, *El cochecito*, *Los golfos*, *Il momento della verità...*), allò que de debò m'atreia del cinema era la realització. És a dir, no m'interessava tant fer pel·lícules com plantejar-me el mitjà cinematogràfic de nou. Llavors, ja ho he dit, em vaig sentir atret pel món poètic de Joan Brossa i pel seu esperit de recerca. Jo vivia, per aquell temps, davant per davant del seu estudi. I la meua aproximació a ell va ser també un acte físic molt senzill: el de creuar el carrer i plantejar-li els meus pro-

bleses. En Brossa ja era un home realment interessat pel cinema. L'any 1948 havia escrit dos guions entre les seves experiències en el camp de la poesia visual i del teatre. Fins i tot havia estat uns mesos a París, a la *cinemathèque* adquirint uns coneixements sistemàtics del mitjà. Ens vàrem entendre de seguida. I sorgí *No compteu amb els dits*.

— *No compteu amb els dits* és un curt. Podríem parlar-ne dient que són unes seqüències deslligades i molt concretes, sense cap nexa les unes amb les altres. Què preteníeu en fer-la?

— *No compteu amb els dits* va ser una reflexió sobre un temps cinematogràfic determinat. Millor dit, sobre un temps de «l'espectacle» cinematogràfic. Els cinemes solen projectar, abans de la pel·lícula «llarga», uns quants anuncis, amb una cadència i unes finalitats determinades. *No compteu...* partia d'aquest temps determinat, subvertint-lo. Entre seqüència i seqüència, per remarcar més el trencament, hi vàrem incloure aquelles figures geomètriques o *catches* que separen els *spots* a la televisió.

— ¿Seria possible, doncs, eliminar alguna de les seqüències, segons el temps de projecció, donat que això se sol fer amb els anuncis?

— No. Que no hi hagi un argument o anècdota, no vol dir que no existeixi una unitat, una coherència, un arc de tensió, un ritme... Passa una mica com en un llibre de poemes en el qual els poemes són independents, però si en suprimeixes un, el context se'n ressent..., o com en un quadre no figuratiu en el qual, de primer cop d'ull, pot semblar que els grafismes són substituïbles o eliminables i, si en treus un, el quadre deixa de ser el que era... li faltaria una seqüència.

— *No compteu amb els dits* la vàreu filmar l'any 1967. Qui era l'equip? Com vàreu treballar?

— La música era de Mestre Quadreny i la fotografia de Lluís Quadreny. El procés de treball és molt particular: quan Brossa i jo passem a construir l'estructura del film, ens plantejem «situacions» que a la vegada ens en suggereixen d'altres dins un procés paral·lel de reflexió crítica. D'aquí ens en surt una «agenda» en la qual vénen ja determinades l'entitat i la continuïtat o *suite* i l'ordre d'aquestes situacions. Amb aquest material escric el guió cinematogràfic que, un cop acabat, passó a discutir amb en Brossa.

— En aquest treball, hi ha influències del Brossa dramaturg?

— Crec que és important remarcar això: des del punt de vista cinematogràfic crec més vàlid el món poètic de Brossa que

no pas el seu món teatral. D'altra banda em sembla que queda prou clar que teatre i cinema no són una mateixa cosa, ni tan sols s'han de confondre.

— Després de *No compteu amb els dits* va venir *Nocturn 29*, un llarg. Quin temps cinematogràfic us plantejàveu a l'obra?

— *Nocturn 29* és un perllongament de l'anàlisi del temps de l'espectacle cinematogràfic. Allò que *No compteu...* era a la publicitat, *Nocturn 29* era a la pel·lícula «llarga». Però tampoc no hi havia anècdota argumental. El que sí hi ha són uns personatges. Només que no passàvem pel joc convencional de dir: això que veieu és veritat, figura que és veritat..., és a dir, pel naturalisme. No. Nosaltres partiem d'un fet cinematogràfic i en tot moment l'espectador es veia forçat a plantejar-se el fet que assistia a una projecció, proposant-li una lectura d'especificitat cinematogràfica. A *Nocturn 29* hi havia un fil conductor entre les diverses seqüències: els mateixos personatges.

— Tu saps que hi ha una tendència que vincula l'art amb la comprensió directa d'un públic determinat al servei del qual diuen, ha d'estar aquest art, tendència que s'oposa a l'experiment avantguardista pel que suposa d'incomprensió de lectura intel·ligible per part d'un públic eminentment popular. Què n'opines?

— El cinema, evidentment, no es pot deslligar de la seva articulació ideològica. I un cinema autènticament revolucionari ha d'estar lligat a l'única classe social revolucionària i s'ha de construir des de dins de la seva mateixa lluita. Fins aquí tothom sembla estar d'acord. Els problemes sorgeixen després a partir d'actituds dogmàtiques o sectàries en el millor dels casos. Jo crec que la missió de l'art revolucionari avui a casa nostra és subvertir. Crec que hem de començar per la subversió del mitjà, per la crítica sobre el llenguatge que, si bé no tenen unes repercussions immediates damunt una classe determinada, sí que hi incideixen directament. Les seves aportacions crítiques al sistema, tant en el desmantellament i la denúncia de les formes d'opressió cultural per la classe dominant a través dels mitjans de comunicació, com les propostes de noves formes de llenguatge i codis en el seu procés de mutació, ajuden a la conquesta de les llibertats per les masses populars que són també les del treballador intel·lectual i que han de transformar la nostra societat.

— Després de *Nocturn 29* has filmat encara dues pel·lícules amb Brossa, que no han estat projectades públicament. Ens en pots donar detalls?

— Es tracta de *Cuadecuc (Vampir)* i *Umbracle*. La primera

està esperant ser presentada als Estats Units el mes de gener, pel museu d'art de Nova York. La segona està en el procés d'acabament. Jo havia fet tres curts sobre Miró, un sobre un recital de poesia que es va fer al Price (experiència, a més a més, de direcció col·lectiva), un sobre Carles Santos i un altre sobre Antonio Gades. Podriem dir, doncs, que havia fet quatre aproximacions a branques diverses de la producció cultural: la música, la dansa, la poesia i la pintura. Em faltava el cinema. Vaig aprofitar que a Barcelona es filmava una d'aquelles clàssiques pel·lícules comercials de «por» i em vaig posar en contacte amb el seu director, Jesús Franco, a qui havia conegut a Madrid. Total: vaig aconseguir permís per a filmar mentre ells filmaven. I sense un guió previ vaig anar rodant i muntant. Després ho va veure en Brossa, ho vàrem discutir i finalment en resultà *Cuadecuc (Vampir)*. M'interessava concretament el fet que la pel·lícula que es filmava fos una pel·lícula de «por» perquè és un gènere popular en el cinema de consum i perquè l'actor, un especialista, Christopher Lee, va estar disposat de seguida a treballar amb mi. A més, el cinema fantàstic (els films de «por» en són una corrupció) és un dels que més m'interessen. I els resultats foren sorprenents. T'asseguro que era més fantàstic, més irreal, veure de sobte a la pantalla una mà anònima que amb l'ajut d'un ventilador construïa terrenyines en una porta gòtica que no pas veure, després, al film comercial, com el vampir de torn creuava la dita porta. *Cuadecuc (Vampir)* barreja en una atmosfera de fantàstic la quotidianitat d'una filmació amb el resultat de la ficció que es pretén aconseguir. No hi ha separació entre una realitat i l'altra.

— I *Umbracle*?

— Per filmar *Umbracle* vaig treballar amb en Christopher Lee i amb guió també de Brossa i meu i banda sonora de Carles Santos. Voldria remarcar que la col·laboració d'en Carles Santos en la banda sonora ha estat present a gairabé tots els meus films. Junt amb en Brossa ha estat sempre el col·laborador pròxim i constant en el meu treball de realitzador. Quant a la fotografia, després de *Nocturn 29* vaig incorporar a Manuel Esteban a l'equip que fins avui ha fet d'operador de tots els meus films, compenetrant-se i resolvent les exigències de cada pel·lícula. En la producció d'*Umbracle* s'hi va afegir Pere I. Fages, assumint plenament la tasca de tirar endavant un film amb les condicions d'originalitat que comporta la nostra experiència de treball no vinculat als interessos de la producció industrial.

— Centrem-nos novament en Joan Brossa. Coneixes els guions que va escriure l'any 48?

— *Gart i Foc al càntir*, sí.

— Penses realitzar-los?

— Ara com ara, no. Jo t'he dit abans que em semblaven treballs immersos en les seves realitzacions de poesia visual i de teatre. Però no crec que siguin pròpiament cinematogràfics. Diria que més aviat són una decantació, decantació encara literària, vull dir, de la seva poesia.

— Com t'ha influït, Brossa, en el teu treball cinematogràfic?

— Hi ha un aspecte que no he esmentat i que crec summa-ment important. És el rigor. Joan Brossa és un home d'un rigor extremat, al costat d'una gran sensibilitat, i que m'ha obligat a fer un esforç que jo de natural no hauria fet per a arrodonir les meves pel·lícules. Hi ha, com ja t'he dit, la seva aportació crítica en les discussions que segueixen al procés de filmació i muntatge i, sobretot, l'aportació del seu món poètic, un món visual i que encaixa perfectament en aquest mitjà de comunicació que és el cinema.

Hem deixat la conversa en aquest punt. I jo recordava, mentre passava a net les darreres notes, unes paraules que Portavella va dir quan li explicava la intenció de l'entrevista: «No sé si t'has fixat que Brossa, al marge del seu treball personal d'escriptor, poeta i dramaturg, ha estat animador de coses ben diverses, des de moviments pictòrics, passant per grups escènics i acabant en la realització de pel·lícules...» Una personalitat, gossaria a dir, renaixentista.