

Esteve Riambau

LA PELÍCULA DE MI VIDA

Memorias

Prólogo de Leonardo Padura



ESTEVE RIAMBAU
LA PELÍCULA DE MI VIDA
Memorias

Prólogo de Leonardo Padura

TUSQUETS
EDITORES

1.^a edición: septiembre de 2025

© Esteve Rimbau, 2025

© del Prólogo: Leonardo Padura, 2025

Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. – Avda. Diagonal, 662-664 – 08034 Barcelona
www.tusquetseditores.com
ISBN: 978-84-1107-661-6
Depósito legal: B. 11.798-2025
Fotocomposición: David Pablo
Impresión y encuadernación: Unigraf, S.L.
Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Queda expresamente prohibida la utilización o reproducción de este libro o de cualquiera de sus partes con el propósito de entrenar o alimentar sistemas o tecnologías de inteligencia artificial.



Prólogo: Una película sobre la pasión, <i>por Leonardo Padura.</i> .	13
1. La ciencia y la ficción (1972-1978)	19
2. Abrir los ojos (1955-1972)	25
3. Cineclubs, revistas y confrontaciones (1973-1980)	33
4. París era una fiesta (para cinéfilos) (1974-2006).	43
5. Primeros compases venecianos (1983-1988)	47
6. La teoría y la memoria (1979-2014).	55
7. Más que un cineasta (1985-1987)	61
8. <i>Blacklisted</i> , guionistas y productores (1988-2008)	65
9. New York, New York... y Los Ángeles (1989-1992).	73
10. Tres cineastas megalómanos (1990-2018)	79
11. Estrellas sobre el Lido (1990-2003)	89
12. Berlín, después del Muro (1990-2010).	103
13. Valencia, Ferreri y Azcona (1990-2007).	113
14. El cine, la vida y algunas cosas más (1991-2021)	119
15. Escuela de Barcelona (1990-2018).	131
16. ¿Qué me explicas de nuevo? (1989-2006).	137
17. Brindis con vino tinto (1990-2010).	143
18. Los encargos de la hija de un cazador (1990-2020)	147
19. Impugnar las normas (1990-2024).	151
20. <i>Lo Mestre</i> y la Revolución (2004-2018)	161
21. Docencia, tesis y oposiciones (1992-2002)	165
22. Regreso a Donostia y la receta de Chabrol (1993-2008).. .	179
23. Dos maestros (1986-2020)	189
24. Orson Welles en España (1990-2015)	197
25. Cannes, cada veinte años (1997/2017)	205
26. Escenarios y pantallas (1968-2023)	211
27. El amigo aragonés (1994-2012)	219

28. Grecia bajo la niebla (1990-2021)	225
29. El clan de los marseleses (1998-2023)	231
30. Traidores y héroes (2001-2024)	245
31. Terrorífico Sitges (1983-2000)	255
32. Glorias y dolores (1989-2023)	263
33. Las vidas del faquir (2003-2005)	277
34. Una vida en sombras (2007)	287
35. La Guerra Civil y otras historias (2006-2022)	293
36. El actor tras la máscara (2004-2022)	299
37. Adiós a la crítica (2010)	309
38. En construcción (2010-2012)	315
39. El cine digital y el protocolo (2011)	327
40. Archivos del mundo (2010-2019)	331
41. Algunos de los nuestros (2012-2019)	341
42. Exposiciones y fotógrafos (2012-2023)	351
43. La espigadora y la cantante (2001-2019)	363
44. El amigo de Peter (2015-2017)	371
45. Nuevos visitantes de la Filmoteca (2014-2023)	377
46. Alrededor del mundo con Orson Welles (1999-2021) ...	391
47. ¡Que viva México! (2016-2023)	403
48. Antoine Doinel y Luis XIV (2016)	413
49. Hermanos y cómplices (2017-2019)	419
50. Maria, Bulle y el venerable B. (2017-2019)	425
51. Latinoamérica de película (1999-2019)	433
52. USA: de costa a costa (2008-2022)	445
53. Significativos acontecimientos magrebíes (2017-2020) ...	459
54. Loach, Bollaín, Bergman y Gilliam (2018-2019)	463
55. Cerrado por pandemia (2020-2022)	471
56. Conmemoraciones y restauraciones (2021-2023)	475
57. Punto y aparte (2023-2024)	483
Créditos de las ilustraciones	493

[Fotografías]..... *[192-193; 336-337]*

La periodista desenfunda su móvil y presiona la tecla de registro de la voz. Un tiempo atrás habría sido una grabadora digital y, mucho antes, quizá ella ni siquiera las había conocido, se habría tratado de cinta magnetofónica. Otras veces se trata de un bloc de notas, pero la pregunta es siempre la misma: «Usted es médico especialista en nefrología. ¿Por qué dejó la medicina para dedicarse al cine?».

Ha obtenido la información de Wikipedia. Ya hace tiempo que redacté mi propia voz en esa enciclopedia asociativa carente de cualquier rigor y ha sido una inmejorable inversión para que nadie me haya vuelto a solicitar el currículum, ahora hecho a medida y con la información necesaria. Y allí lo dice: «Ejerció la especialidad de Nefrología hasta 1989». Un inesperado contraste con haber dedicado al cine más de la otra mitad de mi vida. Unas cuantas entrevistas más tarde, siempre ante la misma pregunta, encontré la respuesta precisa, verídica y capaz de colmar la curiosidad informativa: «Cuando cursaba el primer año de la universidad, ya programaba un cineclub. Durante los diez años de ejercicio, la medicina fue la profesión; el cine, un *hobby*. Era Dr. Jekyll y Mr. Hyde. El desenlace fue similar al de la novela de Robert Louis Stevenson: el segundo acabó por anular al primero».

La mayoría de los periodistas se conforman con esta explicación, a pesar de que su desarrollo literario podría ser más extenso. Aunque habitualmente se considere a Mr. Hyde como el villano con instintos criminales, no es más que el producto de las fantasías del socialmente respetado Dr. Jekyll, una prolongación trágica y violenta de sus deseos reprimidos, ese *alter ego* al que cualquier mortal aspira pero no se atreve a liberar. Los médicos conocen el cuerpo humano y disponen de los instrumentos terapéuticos para combatir las enfermedades que lo amenazan, pero la ciencia los mantiene ligados a una realidad

objetiva y demostrable. El cine, en cambio, es fantasía sin límites, el pasaporte a un mundo irreal con el que el espectador se proyecta en los personajes desde la comodidad de una butaca y el anonimato de una sala oscura. La mayoría de las películas están diseñadas para que el público se identifique con el héroe, sin menoscabar el atractivo de villanos como el gánster Scarface, el vampiro Drácula, el monstruo de Frankenstein, la bruja de Blancanieves o el propio Hyde. No por casualidad, sus creadores han dotado a estos personajes, ubicados en el lado oscuro, de un sentimiento trágico cercano al patetismo. Sigmund Freud tendría algo que decir al respecto.

La medicina se ciñe a los hechos. El cine no tiene fronteras. Es fantástico en esencia y la ciencia ficción se ha consolidado como uno de sus géneros más populares. Tras los delirios de Georges Méliès o Segundo de Chomón y un largo purgatorio en la serie B, adquirió su prestigio con *2001, una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) y se convirtió en el hegemoníamente comercial desde el arranque de la saga *Star Wars*. Cuando escribí un libro sobre Alain Resnais, lo titulé *La ciencia y la ficción*. El cineasta francés realizó *Mi tío de América* (*Mon Oncle d'Amérique*, 1980) a partir de las teorías del biólogo Henri Laborit sobre el comportamiento humano e ilustraba los diversos niveles del cerebro que lo regulan con animales antropomorfos, a la manera de los cuentos de Charles Perrault o de las animaciones de Walt Disney. En 2022 fui sometido al tratamiento de una arritmia cardíaca mediante la ablación de nódulos auriculares practicada por un catéter introducido a través de la vena femoral. Era la versión científica de la trama que, muchos años antes, había propuesto Richard Fleischer en la película *Viaje alucinante* (*Fantastic Voyage*, 1966). Igual, pero sin Raquel Welch miniaturizada, explicaba yo a mis amigos cinéfilos para que entendiesen la naturaleza de la intervención que me habían practicado. Ciencia y ficción.

Cuando decidí cursar la carrera de Medicina, yo era un adolescente. En aquella época, finales de los años sesenta, se optaba entre el bachillerato de Ciencias o Letras. Química y Física contra Latín y Griego. Primera opción. En COU, curso previo a la universidad, la elección de las asignaturas optativas era libre. Química y Biología, en mi caso, tenían su coherencia con la Medicina. La tercera fue Literatura. No era imprescindible para la licenciatura que me disponía a cursar, pero, gracias a los buenos oficios del profesor de la materia, ahí descubrí *Cien años de soledad*, la novela que Gabriel García Már-

que habí­a escrito cuatro años antes de cursar aquella asignatura. Frente a tanta ciencia, no venía mal un poco de ficción, especialmente si se trataba de la obra maestra del realismo mágico.

No había antecedentes médicos en mi familia. Mi padre trabajaba en una pequeña empresa textil de carácter familiar y se había forjado una cultura autodidacta gracias a una selecta biblioteca personal. Mi madre, hija de padre noruego y madre catalana, se ocupaba de la casa y de los hijos. Cuando la economía doméstica de una familia numerosa lo exigió, ella aportaba ingresos suplementarios forrando perchas de ropa que vendía a perfumerías. Él comenzó a traducir para diversas editoriales, primero enciclopedias de carácter técnico o novelas de poca monta literaria. Más adelante le confiaron textos de Georges Simenon, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, David Leavitt, P.D. James, Nadine Gordimer o Giovanni Guareschi, y se ganó un merecido prestigio. Le apasionaba la Historia y le gustaba el cine, pero más por su vertiente narrativa que estética.

Sé muy bien por qué abandoné el ejercicio de la medicina y lo contaré más adelante, pero no tengo tan claro por qué comencé a estudiarla. Esa es la pregunta que ningún periodista me ha formulado. Mis años en la universidad, entre 1973 y 1978, fueron políticamente convulsos: los del fin de la dictadura y el inicio de la Transición a la democracia. Muchas asambleas, encarnizadas disputas fraticidas entre estalinistas, trotskistas e incluso maoístas. ¿Quién podía aspirar a que España siguiera los pasos de la Albania alineada con la China de Mao? Yo nunca milité en ningún partido pero había corrido delante de los policías que, a porrazos, disolvían las manifestaciones contra un régimen que solo se desmembró cuando Franco murió en la cama tras una larga agonía que, de por sí, era un tratado de patología. El último parte facultativo emitido hablaba de párkinson, cardiopatía isquémica con infarto de miocardio, úlceras digestivas agudas con hemorragias reiteradas, peritonitis bacteriana, fracaso renal agudo, tromboflebitis ileofemoral izquierda, bronconeumonía bilateral, *shock* endotóxico y paro cardíaco. En las prácticas de pediatría, ver morir a los niños ingresados en la UCI con sepsis meningocócica era una experiencia dramática. La muerte de Franco fue un motivo de satisfacción.

¿Recuerdas el momento?, inquiere la periodista, ávida del dato anecdótico. Perfectamente. El 20 de noviembre de 1975, mi padre me despertó para comunicarme la noticia, como años antes había hecho cuando John F. Kennedy fue asesinado en Dallas. Unas horas después

aparecía en televisión Carlos Arias Navarro, presidente del Gobierno, para proclamar oficialmente: «¡Franco ha muerto!». El rostro apesadumbrado y lloroso de aquel esbirro de bigotito recortado y orejas prominentes contrastaba con la desbordante alegría de muchos ciudadanos que ansiaban aquel acontecimiento después de cuarenta años de dictadura.

Ya que nadie me lo ha preguntado, lo hago yo: ¿por qué estudié medicina? Retrospectivamente, he deducido que fue por interés hacia la psiquiatría. El psicoanálisis tenía su atractivo filosófico, pero su escasa utilidad clínica la descubrí más tarde. *La interpretación de los sueños* era entonces un libro de lectura obligada, un imprescindible pasaporte freudiano para abordar después a Jacques Lacan y, sobre todo, a Wilhelm Reich. En 1972, *La función del orgasmo* era un título que no pasaba desapercibido aunque hubiese sido editado en Buenos Aires. Eran los años de la antipsiquiatría, en los que Franco Basaglia cerró los manicomios italianos mientras el británico Ronald Laing proponía terapias alternativas al tratamiento convencional de la esquizofrenia en una comunidad londinense de Archway, el barrio donde ahora vive Jordi, mi hijo mayor, junto con su mujer, Helen Shih, y sus hijos Kai y Juno, mis nietos.

Modificar las pautas de la asistencia psiquiátrica en nombre de la libertad de los pacientes era una forma de cambiar el mundo, algo a lo que muchos jóvenes aspirábamos en los años setenta, aunque las cenizas del Mayo francés del 68 ya se hubieran apagado con la posterior victoria electoral de la derecha encabezada por Georges Pompidou. Mi entusiasmo por la psiquiatría, sin embargo, duró poco. Exactamente hasta que cursé la correspondiente asignatura y constaté la realidad social de los enfermos mentales de un centro público barcelonés. El doctor Delfí Abella, titular de la materia, gozaba de cierta reputación cultural porque formaba parte de Els Setze Jutges de la Nova Cançó catalana gracias a una canción titulada «Cap a futbol». En su especialidad, pertenecía a la escuela conductista, y cuando le respondí en clave psicoanalítica el caso clínico que planteó en el examen —un complejo de Edipo de manual—, me calificó con un simple aprobado.

Esta decepción no fue obstáculo para proseguir los estudios de Medicina. Me interesó mucho la endocrinología, pero, gracias a la amistad de mi madre con el doctor Antonio Caralps, pionero de los trasplantes renales en España, me especialicé en Nefrología. Así se

graduó el Dr. Jekyll cuando ya coexistía con Mr. Hyde. Este empezó como crítico e historiador de cine, años más tarde siguió como profesor universitario, realizó incursiones como director de cine, teatro y televisión para dirigir, finalmente, la Filmoteca de Catalunya. No se interprete, sin embargo, este libro como unas memorias al uso. Discrepo de Kafka cuando, en *Descripción de una lucha*, implora: «Explicádmelo todo, del principio al fin. Quiero que no dejéis nada al margen. Es el todo lo que ardo por conocer». No será así, lo garantizo, e invito a abandonar falsas expectativas. Comparto con Voltaire que «el secreto de aburrir es decirlo todo».

Las páginas que siguen abordan únicamente la relación de Mr. Hyde con el cine y poco, o casi nada, se habla del Dr. Jekyll ni de mi entorno familiar. El cine ha ocupado buena parte de mi vida pero no lo es todo. No es una «vida de repuesto», como su biógrafo dijo a propósito de José Luis Garci, ni mi vida ha sido la pantalla, como proclamó François Truffaut en plena euforia cinefílica. He hecho otras cosas, he conocido a otras personas y he viajado por medio mundo. Estas circunstancias quedan al margen de este recorrido por mi relación con el cine, un medio de creación que integra la literatura, la fotografía o el teatro, una plataforma que permite el intercambio de ilimitadas experiencias. Una ventana a la historia y a otros mundos que satisface con creces las inquietudes de un curioso insaciable.

¿Cuál fue la primera película que viste?, pregunta la periodista con la esperanza de una revelación iniciática. No lo recuerdo. Nueva decepción. Estrujo el cerebro: no fue *Bambi* (1942), en cualquier caso. Y es una lástima, porque la posibilidad de que el austrohúngaro Felix Salten, autor de la novela en la que se basa la película de Disney, lo fuera también del anónimo relato pornográfico *Josefine Mutzenbacher* tiene su morbo.

Si se trata de saber si alguna película me traumatizó especialmente, un psicoanalista extraería alguna conclusión de la pesadilla recurrente motivada por *La humanidad en peligro* (*Them!*, 1954), un film de serie B en el que radiaciones atómicas provocan que las hormigas adquieran un tamaño monstruoso. Aterrorizado, si intentaba reclamar la presencia de mis padres con el timbre de la mesita de noche, soñaba que cada vez que lo pulsaba me pinchaba con un clavo que asomaba y que me hacía sangrar la yema del dedo. Buñuel habría sacado partido, pero, entonces, yo no había visto todavía el ojo cortado con la navaja en *Un perro andaluz* (*Un Chien andalous*, 1928). Más tarde, constaté que en esa obra maestra del surrealismo también había hormigas, cortesía de Salvador Dalí, pero nunca serían tan amenazantes como las que yo había visto en el cine y que reaparecían periódicamente proyectadas sobre la puerta de un armario de mi habitación. Detrás de aquel mueble, ya de por sí espectral, había una puerta inutilizada que comunicaba con otra habitación, a su vez cubierta por el armario de los juguetes. El día que fue desplazado para empapelar la pared, apareció aquel inquietante acceso que yo imaginaba conectado con un pasadizo secreto propio de los seriales de aventuras. También podría haber contenido los restos del infausto Fortunato de *El barril de amontillado* de Edgar Allan Poe, pero, después de leer *Montevideo*, la novela de Enrique Vila-Matas, ahora estoy con-

vencido de que llevaba hasta el hotel de la capital uruguaya en el que pernoctó Julio Cortázar antes de publicar el relato «La puerta condenada» apenas un año después de que yo naciera. Hace décadas que la casa de mi infancia fue demolida, con lo que ya nadie podrá desmentir esta hipótesis.

Más que del cine, buena parte de esa imaginación infantil se alimentaba de una biblioteca bien nutrida de clásicos imprescindibles. Conservo el recuerdo de títulos como *Miguel Strogoff*, *Las minas del rey Salomón*, *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* y, por supuesto, la serie de Jules Verne editada por Molino con ilustraciones de Jorge Samper: *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Cinco semanas en globo* o *Los hijos del capitán Grant* eran los favoritos. Me inquietaban las ilustraciones góticas de Arthur Rackham que aportaban matices sombríos a una edición de los cuentos de Hans Christian Andersen. Años después, las reconocería en los films *Alien* (1979) o *Legend* (1985), de la mano de Ridley Scott. En materia del Oeste, prefería Karl May a Zane Grey y vibraba con la amistad entre el vaquero Old Shatterhand y el indio Winnetou, personajes inolvidables reproducidos en unas figuras de plástico que mi padre me compraba en sus viajes al extranjero. Solo al ver el film biográfico de Hans-Jürgen Syberberg sobre el escritor alemán supe que May había escrito todas sus novelas sin pisar Estados Unidos. Jugaba a favor de su imaginación.

Un caso muy especial era Tintín. Las aventuras del célebre periodista belga, su perro Milú, el irascible y borrachín capitán Haddock, el despistado profesor Tornasol, los patosos detectives Dupont y Dupont o los gorgoritos operísticos de Bianca Castafiore se publicaban mucho antes en francés que en castellano. Mi padre los compraba en la lengua original en la librería Jaimes y me los traducía de viva voz hasta que, a partir de los doce años, fui capaz de leerlos por mí mismo. Entonces no era consciente de que el reportero del tupé había sido tildado de anticomunista por *Tintin dans le pays des soviets* y de racista por *Tintin au Congo*. Me dejaba absorber por sus aventuras en la jungla amazónica (*L'Oreille cassée*), Egipto (*Les Cigarres du Pharaon*), un imaginario reino centroeuropeo (*Le Sceptre d'Ottokar*), el Himalaya (*Tintin au Tibet*) o incluso la Luna en un díptico, *Objectif la Lune* y *On a marché sur la Lune*, que se publicó dieciséis años antes de que el astronauta Neil Armstrong pusiera los pies en el satélite terráqueo. Un acontecimiento que vi en directo en casa de un amigo, en Salou, durante las vacaciones de 1969.

Mi formación literaria se completaba con los tebeos —aún no se les llamaba cómics, ni mucho menos novelas gráficas— que me compraban semanalmente en el quiosco de la esquina. Incluían las *Hazañas Bélicas* del racista sargento Gorila, que eliminaba japoneses por su condición de «diablos amarillos», las gestas de Superman en una edición mexicana de la que nunca olvidaría la exclamación «¡Epa! ¡Jalé a los pillos con una sogá», y por supuesto el Capitán Trueno, el favorito. Años más tarde supe que Víctor Mora, su autor, era un comunista catalán emboscado que insertaba discursos antirracistas y progresistas en las aventuras medievales de tres personajes emblemáticos: un caballero invencible que se abría paso entre sus enemigos al grito de «¡Santiago y cierra España!» —coartada para satisfacer a los censores franquistas—, el fortachón Goliat y su fiel escudero, el joven Crispín. El hecho de que el protagonista estuviese enamorado de la bella Sigrid, reina de la isla de Thule, añadía unos alicientes nórdicos que no me resultaban indiferentes.

Los cromos, por último, aportaban otra valiosa fuente de un conocimiento camuflado de entretenimiento. «Instruir deleitando», que decía mi padre. Yo coleccionaba álbumes dedicados a películas de éxito y recuerdo haber iniciado por lo menos las de *El Cid* (*The Cid*, 1961), *La conquista del Oeste* (*How the West was Won*, 1962) o *La Biblia* (*The Bible*, 1966). Una de las series más celebradas fue *Vida y color*, compendio de ciencias naturales, geografía e historia que proporcionaba en imágenes atractivas el temario de algunas de las asignaturas académicas. Otras colecciones, como *Los viajes de Ulises* o *La ruta viviente*, solo aparecían en las chocolatinas Nestlé —alargadas, con envoltorio rojo sobre el papel de plata— y había que consumir muchas meriendas, que viajaban diariamente de casa a la escuela en bolsas de tela con el nombre bordado, antes de rellenar las casillas que ilustraban los escenarios de la *Odisea* o el código de circulación. El álbum *Los Juegos Olímpicos* me introdujo, con apenas nueve años, en el deporte de élite por la paradójica vía del chocolate. Allí descubrí al griego Spyros Louis, que triunfó en la maratón de los primeros juegos de la era moderna, o al velocista de color Jesse Owens, que plantó cara a Hitler en Berlín como antecedentes de las Olimpiadas de México, celebradas en 1968. Yo tenía entonces trece años.

Cincuenta y cinco años más tarde, en la capital azteca, visité el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La principal atracción eran los monumentales murales que recubrían

algunos edificios académicos. Apenas presté atención a que el recorrido finalizaba en el estadio olímpico universitario hasta que, una vez dentro de aquel estilizado recinto construido en la década de los cincuenta, caí en la cuenta de que había sido el escenario de tres gestas que las fotografías recortadas de la revista *Paris Match* habían grabado en mi memoria adolescente. Una era el salto de altura de Dick Fosbury, que abrió una nueva era de esta disciplina al superar el listón de espaldas, en lugar del tradicional rodillo ventral. La segunda fueron los 8,90 metros con los que Bob Beamon pulverizó en 55 centímetros el anterior récord mundial de salto de longitud y lo mantuvo vigente hasta que Mick Powell lo desbancó veintitrés años más tarde. Julien Faraut, responsable del archivo cinematográfico del parisino INSEP, centro especializado en la historia del deporte, me contó allí mismo que el atleta norteamericano había realizado toda su serie calzado con zapatillas Puma, pero el récord lo consiguió con unas Adidas de piel de canguro fabricadas a medida. Solo un fotógrafo disparó su cámara en el momento oportuno y sus colegas rogaron al atleta que repitiera otro salto para inmortalizarlo. Uno de ellos era Raymond Depardon, que me confirmó esa historia. Evidentemente, Beamon no volvió a conseguir la misma marca, pero esa es la foto que circuló como testimonio. Solo aquella en la que el atleta calza unas Adidas es la auténtica.

La tercera gesta tuvo un marcado carácter político, apenas unos días después de la matanza de estudiantes mexicanos, acribillados por fuerzas gubernamentales cuando protestaban contra la celebración de los Juegos. A pocos metros del foso en el que había saltado Beamon ubiqué entonces otra foto que había colgado de la pared de mi habitación: la de la protesta, puño en alto, de los velocistas norteamericanos Tommie Smith y John Carlos contra la segregación racial. Ocupaban el primer y el tercer peldaño del podio de los 200 metros lisos y su imagen dio la vuelta al mundo. Nadie reparó entonces en el atleta australiano, blanco, que había ganado la medalla de plata. Más tarde se hizo público que, por el mero hecho de lucir un distintivo a favor de las causas humanitarias en el deporte, Peter Norman había sido represaliado en su país, no menos racista que Estados Unidos. Pese a obtener una marca que le calificaba para los siguientes juegos, no fue seleccionado, se reconvirtió como entrenador de rugby y, tras contraer una gangrena en el tendón de Aquiles que a punto estuvo de provocar la amputación de una pierna, entró en una espiral depre-

siva que culminó con su muerte en edad demasiado temprana. Smith y Carlos viajaron hasta Australia para transportar el féretro de su compañero en la que sería su última carrera.

Fruto de esta afición por el deporte, practiqué el judo en un gimnasio barcelonés, pero no pasé de cinturón naranja. El instructor se llamaba Henri Birnbaum y descubrí muchos años después que era un judío nacido en Berlín que, huyendo de los nazis, en 1942 cruzó ilegalmente los Pirineos. Detenido en la España franquista, fue recluido en un campo de concentración hasta que pudo regresar a Francia para alistarse en la Resistencia. Acabada la Segunda Guerra Mundial, se instaló en Barcelona —donde residía su hermana— y en los años cincuenta fue uno de los introductores del judo en España. En aquellos años no se hablaba de estos temas. Con el tiempo, los recuerdos infantiles adquieren nuevos y apasionantes matices a la luz del contexto histórico que los envuelve.

También practiqué el atletismo en el decrepito estadio de Montjuïc —después remodelado para los Juegos Olímpicos de 1992— y en diversas pruebas de *cross country* en las que competía con el equipo del Club Natación Barcelona. En enero de 1970, el estadio había sido acondicionado para recrear La Habana en el combate final de *La gran esperanza blanca* (*The Great White Hope*), un film de Martin Ritt sobre Jack Jefferson, el primer púgil de color que se proclamó campeón del mundo de los pesos pesados. Todo cuanto recuerdo son centenares de extras provistos de canotiers de paja esperando que el cineasta gritara: ¡Acción!

La periodista sigue este relato con los ojos atónitos propios de una generación ajena a estos referentes. Le estoy hablando de la vida cuando ella solo quería saber, simplemente, cuál era la primera película que yo recordaba. Ninguna en concreto, ya lo he dicho, pero tengo muy presente el cine de Alella donde, durante las vacaciones de verano en esa localidad del Maresme, veíamos programas dobles en una sala equipada con butacas de madera y donde las ventanas que se abrían al anochecer hacían las veces de aire acondicionado. Nos sentábamos en un banco de madera situado justo por debajo de la ventanilla por la que emergía el haz de luz que proyectaba wésterns, aventuras, policíacas y musicales que entonces consumía por puro entretenimiento. El accidental acomodador —y fornido transportista

durante la semana— reprendía a los que alteraban el orden, aunque no podía impedir que la platea irrumpiera en un griterío ensordecedor cada vez que se interrumpía la proyección, por problemas de copias castigadas por sucesivos reestrenos o por los cortes de luz cuando había tormenta. Aquel particular Cinema Paradiso y las películas que veía en el televisor en blanco y negro de casa de los vecinos, los sábados por la tarde, fueron el germen del que, más tarde, surgiría mi definitiva vocación profesional.

A los programas de verano y a las proyecciones en los barceloneses cines del barrio —el Cervantes, el Chile o el Maryland, especializado en las películas de Tarzán—, añadí los ciclos que empezó a emitir la UHF, la segunda cadena de TVE, poco después de que mi padre autorizara que el televisor heredado de mi abuela entrara en casa cuando yo ya había cumplido los catorce años. Peor lo tuvo Paul Schrader, el guionista de *Taxi Driver* (1976), cuya familia calvinista no le permitió ver ninguna película hasta que cumplió los dieciocho. Bajo los epígrafes de *Cine Club* o *Sombras recobradas*, y siempre presentados por la inconfundible y muy imitada voz gutural del crítico Alfonso Sánchez, en la pantalla doméstica irrumpieron Humphrey Bogart y Marilyn Monroe durante los años 1970 y 1971. Posteriormente siguieron retrospectivas de Alfred Hitchcock, Ingrid Bergman, King Vidor y Marlon Brando, autores o protagonistas de un puñado de obras maestras.

Mi padre admiraba el cine policíaco, con una especial debilidad por el polar francés y el actor Lino Ventura. Tenía una memoria privilegiada que le permitía recordar diálogos de películas al pie de la letra. Quizá procedente de *No toquéis la pasta* (*Touchez pas au griski*, 1954), uno de los más significativos era: «*Qu'est-ce que je dois lui dire au chef?*». «*Tu lui diras merde!*»

Le apasionaba la vertiente histórica del cine bélico, pero tampoco menospreciaba el «arte y ensayo». De ello da fe un intenso programa doble en el cine Savoy integrado por *La caza* (1966) de Carlos Saura y *La noche* (*La notte*, 1961) de Michelangelo Antonioni. Quizá no era el más apropiado para un adolescente, pero, en mi caso, resultó impactante e inolvidable. También acusé el particular atractivo que me produjeron *2001, una odisea del espacio* y *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967). Con apenas catorce años, el film de Stanley Kubrick lo vi ya comenzado en su estreno barcelonés y solo cuando me enteré de que me había perdido el prólogo de los homínidos

volví a ver, ahora entera, aquella película hipnótica que conjugaba el espectáculo con la reflexión filosófica sobre la naturaleza humana. La sátira fantástica de Roman Polanski fue, por otra parte, una de mis películas preferidas junto con *Aquellos chalados con sus locos cacharros* (*Those Magnificent Men with their Flying Machines*, 1965), una comedia británica sobre los orígenes de la aviación que los jesuitas proyectaban regularmente.

La primera vez que vi *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, 1925) fue, justamente, en la sala de actos del sótano del colegio, en horas de clase. Era en 1971 y yo tenía dieciséis años. Aquellas imágenes de la masacre en las escalinatas de Odesa me impresionaron vivamente. Años después, localicé al entonces joven jesuita responsable de aquella proyección revolucionaria, y le felicité por una iniciativa tan valiente —provocó más de una protesta paterna— que dejó una huella imborrable en mi formación cinematográfica.

Cineclubs, revistas y confrontaciones 1973-1980

Mr. Hyde nació en paralelo al Dr. Jekyll. El desencadenador fue el padre de Irene Teixidó, entonces mi novia y futura esposa, un farmacéutico que pertenecía a la junta directiva de una cooperativa que actuaba como intermediaria entre los laboratorios y el suministro de medicamentos. Al margen de esta vertiente comercial, la entidad organizaba actividades culturales para los socios y fue en este contexto donde, en 1973, nos propuso que programásemos sesiones de cinefórum.

Las películas procedían de distribuidoras —Veloz, Profilmar o la clerical San Pablo— que alquilaban copias de 16 mm en maletines de cartón que recogíamos la víspera de la proyección y se devolvían el día siguiente. Se contrataba a un proyccionista provisto de un equipo ambulante y el público reunía a venerables farmacéuticos con estudiantes de Medicina reclutados en la facultad, una combinación que garantizaba animados debates. Los coloquios eran moderados por presentadores contratados a través de la Vocalía Catalano-Balear de la Federación Española de Cine Clubs y giraban, normalmente, en torno a los temas sociales que proponían las películas. Fue ahí donde conocí a Miquel Montserrat, Ramon Sala, Domènec Font, Josep Maria López Llaví, Rafael Miret, Román Gubern o a José Enrique Monterde, entonces estudiante de Arquitectura con el que pronto emprendimos diversos proyectos cinematográficos comunes. Así me lo recordó cincuenta años más tarde en la dedicatoria de su último libro académico, un estudio sobre el pensamiento cinematográfico en España.

La estrella de aquellos coloquios era Miquel Porter Moix. Avalado por su pionera *Història del cinema català* —que reivindicaba la existencia de un supuesto Dorado nacionalista aplastado por el franquismo— y por sus colaboraciones semanales en la revista *Destino*, había

contribuido a elevar la reputación cultural del cine en un país en cuyos pilares culturales predominan las tradiciones literarias sobre las plásticas. Se sentía particularmente cómodo en las sesiones públicas, en las que hacía gala de un contagioso don de gentes. Poseía, además, una fantástica biblioteca especializada —COCICA (Col·lecció Cinematogràfica Catalana)— en el primer piso de la librería de su padre, ubicada en la calle de la Porta Ferrissa y después paradójicamente convertida en una Disney Store. Aquellas salas forradas de libros de cine en un decadente espacio de apariencia viscontiniana eran un sueño para los cinéfilos que acudían, dos tardes por semana, para consultarlos. Durante un par de temporadas, con José Enrique ejercimos como bibliotecarios al tiempo que aprovechábamos para estudiar nuestras respectivas materias universitarias. Cobrábamos una remuneración tan simbólica que, algunos meses, eran libros de cine que Porter Moix tenía duplicados. Entre los usuarios habituales destacaban futuros nombres ilustres de la crítica, como Jordi Balló, Joan Lorente, el uruguayo Homero Alsina Thevenet o Joaquim Romaguera. Este último era cuñado de mi tío y veraneaba en Alella, donde proseguíamos tan animadas como vehementes tertulias cinematográficas.

Los cineclubs fueron la puerta por la que Mr. Hyde entró en el cine. Durante aquellos años, recorrí buena parte de Cataluña al volante del Seat 127 de mi madre para fomentar el debate cultural y político en torno al cine en sesiones por las que también ganaba un dinerillo con el que sufragaba mis gastos personales. Sant Just, Gavà, Mollerussa, Blanes, Piera o los salesianos de Don Bosco —en Sarrià, junto al piso de mis padres— fueron algunos de los destinos recurrentes. Otra fuente de ingresos eran las presentaciones en centros escolares gestionadas por la cooperativa Drac Màgic, que multiplicaba sus actividades como distribuidora de cine infantil y organizadora de la Mostra de Cinema de Dones. Normalmente, se trataba de sesiones que ponían en relación el Cine y la Historia, pero se interrumpieron cuando una de las fundadoras juzgó que yo no estaba suficientemente capacitado para tal empeño. Allí nació, en cambio, la duradera amistad con Marta Selva y Anna Solà.

En 1975 hice mi primer viaje en avión, junto al inseparable Monterde, para impartir en Ourense un cursillo de formación de monitores de cineclubs. Ese mismo año asistí por primera vez a la Semana Internacional de Cine en Color que se celebraba en el Palacio de Congresos de Montjuïc y permitía ver películas aún no estrenadas en

España. Ingmar Bergman, Woody Allen, Ken Russell o Werner Herzog eran los directores de algunos de los títulos más celebrados.

Poco después, de nuevo con Monterde y a partir de la experiencia adquirida con los dosieres elaborados para los cineclubs, publiqué mis primeras críticas y artículos en una revista llamada *Film Guía*. Su editor era Manuel Ferrer Salvador, un curioso personaje que regentaba una panificadora y poco después abrió una librería especializada en cine. Su obsesión eran las fichas técnicas y artísticas de las películas estrenadas y las filmografías de sus principales protagonistas. Los textos sobre los films los aportábamos nosotros, y al dúo con José Enrique se añadió Carlos Martínez. Oriundo de Girona, destacaba por su elevada estatura, era mayor que nosotros y ya se había independizado de su familia. Elaboraba un archivo de todos los estrenos en Barcelona y Madrid que alimentaba diariamente con los recortes de la publicidad que aparecía en los periódicos de ambas ciudades y esa acumulación de datos le había proporcionado un deslumbrante saber enciclopédico. Fui testigo del desafío que mantuvo con Fernando Méndez-Leite —futuro presidente de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España y ya entonces otra enciclopedia viviente— para recordar el lote de películas distribuidas en España por una de las *majors*, muchos años atrás. Carlos murió joven, pero supe que se había casado con la quiosquera del barrio que diariamente le vendía los periódicos. Estaba escrito.

El primer texto que publiqué en *Film Guía*, en marzo de 1975, fue un estudio sobre André Delvaux, un cineasta belga de matices surrealistas y emparentado con la pintura de René Magritte, cuya obra completa se había proyectado en la Filmoteca de la calle Mercaders. En el siguiente número aparecieron mis críticas de *Cerco de sangre* (*Les Caiïds*, 1972) —un film de Robert Enrico, cuya admiración era el resultado de influencias paternas— y de *Amarcord* (1973), de Federico Fellini. A ellas se añadieron las de *Bella de día* (*Belle de jour*, 1967), de Luis Buñuel, o *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), de Ingmar Bergman, que revelaban un indisimulado gusto por el cine de autor europeo. Siguió un largo artículo sobre psiquiatría en el cine que, en el otoño de 1975, reunía al estudiante de Medicina Jekyll con el cinéfilo Hyde.

En el mismo número de aquella revista, que sobrevivió hasta enero de 1977, también firmé la crónica del Festival de Cine de San Sebastián. Era el primer certamen importante al que acudí y, ciertamen-

te, fue una edición memorable. En el tren nocturno coincidimos con Carlos Benpar, cineasta y cinéfilo apasionado, que no dejó de hablar de Raoul Walsh. Una vez en Donostia, con Monterde compartíamos habitación en una sencilla pensión, puerta con puerta con un voluminoso crítico bilbaíno al que oíamos roncar cada noche y también en buena parte de las proyecciones de la mañana. Era septiembre de 1975 y, apenas tres días después de la clausura, el franquismo ajusticiaba a tres militantes del FRAP y dos de ETA. El ambiente político estaba al rojo vivo y fui testigo de una manifestación que pasó frente a la sede del festival, en la que todos los partidos políticos coincidían en la consigna: *Gora ETA militarra!* También el palmarés tuvo matices políticos, ya que el jurado presidido por Antonio Isasi-Isasmendi otorgó la Concha de Oro a *Furtivos*, una fábula sobre la España bárbara que tenía problemas con la censura. Años después, José Luis Borau fue un gran amigo y un maestro.

Entre los invitados estaba Steven Spielberg, entonces un joven director norteamericano que acababa de arrasar las taquillas de su país con *Tiburón (Jaws)*. Durante la proyección de este film hasta aquel momento rigurosamente inédito en España, la primera aparición del gigantesco escualo provocó más de un brinco en una platea ocupada por selectos críticos. Al margen de la sección oficial, nuestro afán por ver cine nos permitió acceder a las sesiones del mercado del film, donde se proyectaban varias películas de Miklós Jancsó, y allí discutimos los majestuosos tróvilin y las metáforas con caballos y jóvenes desnudas de este cineasta revolucionario.

A mediados de 1978, Rafael Miret apareció por la biblioteca de Porter con la invitación para que con Monterde colaborásemos en *Dirigido Por...*, la revista especializada de referencia junto a la más popular *Fotogramas*. Enrique Aragonés, el editor, era también su maquetador y, hasta que no dispuso de un magnetoscopio doméstico y empezó a ver cine, su único criterio para publicar un artículo era que dispusiese de buenas ilustraciones. Beneficiado por este eclecticismo, debuté con sendos estudios monográficos sobre Volker Schlöndorff —uno de los padres del Nuevo Cine Alemán— y el cómico francés Jacques Tati, otra influencia paterna, además de críticas sobre *La vieja memoria* (1977) —el extraordinario documental sobre la Guerra Civil española dirigido por Jaime Camino, otro futuro amigo—, *Un día de boda (A Wedding)*, (1978) de Robert Altman o *Siroco de invierno (Sirokkó)*, (1970) y *Vicios privados, públicas virtudes (Vizi privati, pubbliche*

virtú, 1976), los primeros films de Jancsó que se estrenaban comercialmente en España tras el paso de *Los desesperados* (*Szegénylegények*, 1966) por el circuito de cineclubs.

Posteriormente, con Monterde publicamos un análisis de la obra de Jean Renoir a raíz de un ciclo en la Filmoteca cuando su sede era el cine Padró de la calle de la Cera y los fieles seguidores del hijo del gran pintor impresionista francés que se atribuía la condición de «ciudadano del cinematógrafo» nos apelotonábamos en las filas centrales para combatir la ausencia de calefacción. También escribí estudios sobre Jean-Luc Godard y Harold Lloyd —primero de una serie sobre cómicos del cine mudo norteamericano—, así como un amplio artículo sobre la caza de brujas en Hollywood, en colaboración con Mirito Torreiro, que anticipó el conocimiento personal que, unos años después, ambos tuvimos de algunos de sus históricos protagonistas. Críticas de films de Kubrick, Tarkovski, Pasolini, Rivette, Mankiewicz, Boorman, Wenders, Lynch, Kurosawa o Altman revelan un interés específico por estos cineastas, mientras que el reportaje sobre surrealismo y cine o el de las imágenes de la clase obrera fueron fruto de las Confrontaciones de Cine e Historia celebradas en Perpiñán. El artículo publicado en *Nueva Historia* sobre el nacimiento de Hollywood es, en cambio, consecuencia del estreno de *Nickelodeon* (1976), un film de Peter Bogdanovich sobre este tema, y de la magnífica serie realizada por Kevin Brownlow sobre los pioneros de Hollywood, estrenada en la Setmana de Cinema de Barcelona, después emitida por TVE y ahora lamentablemente inaccesible por problemas derivados de los derechos de autor de los materiales utilizados.

El espectro de colaboraciones se amplió en *La Calle*, *El Viejo Topo* o *L'Avenç*, una revista de historia que entonces dirigía Ferran Mascarell, futuro consejero de Cultura de la Generalitat tras su paso por el Ayuntamiento de Barcelona. También comencé a colaborar regularmente en el diario *Avui*, en una sección de cultura sucesivamente dirigida por el periodista y cineasta Albert Abril, seguido de Santi Riera y Pere Tió. Allí publicaba críticas de los films exhibidos en televisión —en una época en la que el cine todavía tenía peso en la pequeña pantalla y la programación aún respondía a proporciones razonables—, pero también reportajes sobre determinados estrenos o reposiciones, reseñas de ciclos en la Filmoteca o necrológicas de cineastas ilustres, como Joseph Losey (1984), François Truffaut y Sam Peckinpah (1984), Orson Welles (1985), Fred Astaire y Cary Grant

(1987), Laurence Olivier y Silvana Mangano (1989). Cada uno de esos epitafios hacía que la tumba del cine clásico fuese más profunda.

Seguía las críticas de Diego Galán y Fernando Lara que aparecían en el semanario *Triunfo* —que mi padre compraba regularmente—, o las revistas especializadas francesas *Écran*, *Positif* y *Cinéma*, además de la británica *Sight & Sound*, que adquiría en viajes al extranjero o llegaban a COCICA. Recién licenciado en Medicina, mi formación autodidacta en materia cinematográfica se completaba con la adquisición de libros, encabezados por la *Historia del cine* de Román Gubern, las dos colecciones especializadas de Anagrama y puntuales volúmenes en francés o inglés. Fruto de estas influencias, a finales de 1978 surgió la idea de crear una nueva revista en catalán, llamada *Fulls de Cinema. Film Guia*, entonces ya fenecida, había nacido bajo influencias del cine fantástico y de terror, pero pronto derivaría hacia posturas políticas radicales. *Dirigido Por...* había superado una primera etapa de estudios monográficos firmados por críticos de referencia para establecer cierto equilibrio entre colaboradores de muy distinto pelaje: el madrileño Antonio Castro —procedente de la marxista *Nuestro Cine*—, el aragonés José María Latorre —cinéfilo de la vieja escuela forjado en las páginas de la católica *Film Ideal* y obsesionado con Fellini, Nino Rota y el cine fantástico—, el valenciano Juan Miguel Company —de raíces semióticas y estructuralistas—, el erudito Miguel Marías —futuro director de la Filmoteca Española y del ICAA— o los barceloneses Rafael Miret —miembro de la primera generación de colaboradores de COCICA—, Carlos Balagué y Lluís Miñarro, futuros directores y productores. Más cerca de *Positif* y *Sight & Sound* que de la cinefilia de *Cahiers du Cinéma*, con Monterde encontramos nuestro propio espacio —el cine de autor europeo, las relaciones entre cine e historia o la reivindicación de los Nuevos Cines de los sesenta— en este crisol ecléctico al que poco después se incorporaría un nuevo puntal.

Casimiro Torreiro, Mirito —de Casimirito— para los amigos, apareció un buen día por COCICA. Con Monterde estábamos escribiendo entonces un libro sobre Bernardo Bertolucci en el que nos repartimos los ámbitos de la política y el psicoanálisis. *La estrategia de la araña* (*La strategia del ragno*, 1970), uno de los films del cineasta italiano, está basado en un relato de Jorge Luis Borges, «Tema del traidor y del héroe», y Torreiro fue convocado como buen conocedor de la obra del escritor argentino. Hijo de gallegos emigrados, había

nacido en Montevideo, pero las circunstancias políticas de aquel país precipitaron su regreso a España a mediados de 1978, en lo que sería el inicio de una muy intensa amistad. El triángulo Monterde-Riambau-Torreiro se consolidó en diversos frentes y uno de ellos fue la nueva revista especializada, la primera que se editaba en catalán desde la República.

El paraguas de *Fulls de Cinema* era la recién creada Federació Catalana de Cine Clubs —entonces presidida por el profesor menorquín Jaume Mascaró— y en el editorial del primer número, publicado en diciembre de 1978, ya se subrayaba la voluntad de amplitud de miras y de pluralidad ideológica. Una de las secciones de la revista —maquetada por Enric Aragonés sin que nunca se consiguiese disipar el parentesco estético con *Dirigido Por...*— era una entrevista en profundidad. Que los protagonistas fuesen el productor Ricardo Muñoz Suay —de quien yo escribiría muchos años después su biografía—, el exhibidor Jaume Figueras —buen amigo y compañero de aventuras en el futuro programa de cine de TV3—, el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet y el historiador italiano Guido Aristarco —editor de la mítica revista *Cinema Nuovo*, de la que más tarde yo sería corresponsal en España— define elocuentemente las coordenadas en las que se movía esta revista, que consiguió mantenerse a flote durante cinco números, hasta finales de 1979.

Otra de mis grandes escuelas de cine fueron las Confrontaciones de Cine e Historia que se celebraban en la ciudad francesa de Perpignan. El hispanista Marcel Oms, de raíces surrealistas y comunistas e inagotable animador cultural, era el responsable de aquel peculiar festival que, durante una semana, ilustraba un determinado tema desde múltiples vertientes reflejadas por el cine. Mi asistencia había arrancado con las ediciones sobre América Latina en 1976 y el cine policiaco el año siguiente. La de 1978, cuando yo cursaba el último curso de Medicina y en plena Transición a la democracia, versaba sobre *La Guerre d'Espagne au cinéma*. Allí descubrí los grandes títulos sobre el tema, apoyados en noticiarios de uno y otro bando que completaban una panorámica absolutamente reveladora para el joven cinéfilo que accedía, por primera vez, a unas imágenes que ilustraban un capítulo decisivo y hasta entonces oculto de la historia de España.

En ediciones sucesivas, que frecuenté regularmente hasta 1989, se abordaron otros temas no menos apasionantes, como el cine de los surrealistas (1979), la clase obrera (1980), las aventuras marítimas

(1981), los años treinta (1982), el África negra (1983), Europa 45/65 (1984), el futuro (1985), la Belle Époque (1986), España 36-86, (1987), *Le ciné-roman des années folles* (1988) o las Revoluciones, primaveras de la libertad (1989). La organización recaía en un sólido equipo que, dirigido por Oms y su mujer, Hélène, incluía a sus fieles Pierre Guibert, André Abet, Pierre Roura, el hispanista Jean Tena, el sacerdote Joseph Marty o el binomio Pierre Pitiot/Henri Talvat, a quienes reencontraría en 2002 en el Festival de Montpellier a propósito de un homenaje a la Escuela de Barcelona.

Por parte francesa, allí coincidí con el historiador Jean Mitry, Jorge Semprún —un mito político con quien más adelante establecería una buena amistad—, el veterano realizador Jean-Paul Le Chanois —a quien entrevistaría acerca de sus colaboraciones con Buñuel— o Bertrand Tavernier, otro futuro gran amigo. Por la parte catalana, los habituales eran Ricardo Muñoz Suay —que se movía como pez en el agua entre tanto debate dialéctico— y los historiadores Román Gubern y Miquel Porter Moix, diametralmente contrapuestos. También acudían los realizadores Jaime Camino, Josep Maria Forn o Eugeni Anglada, y, por último, estábamos los jóvenes cinéfilos acompañados de nuestras respectivas parejas. Compartíamos coche, disfrutábamos de una semana de buen cine durante las vacaciones de Pascua y, de regreso a Barcelona, era obligada la parada gastronómica en Figueres, indistintamente en Can Durán o en el Motel Empordà.

El hotel habitual era el Majorca, regentado por un *charmant* francés que se dirigía a Mirito como *monsieur Torrero*, y cuyas habitaciones delataban un pésimo gusto estético reflejado en los colores chillones del papel pintado, los bidés junto a la cama o, incluso, unos espejos estratégicamente inclinados sobre las cabeceras que le conferirían cierto aire burdelesco, a lo *Belle de jour*. Las comidas y cenas se efectuaban en La Poste et la Perdrix, Le Vauban, Le Rallye —cuya especialidad eran unos deliciosos *plateaux de fruits de mer*— o el más selecto Hôtel du Parc, asociado en la memoria al malogrado Antonio Drove. El cineasta madrileño acudió a la edición correspondiente a «la clase obrera», en la que se proyectaba su película *La verdad sobre el caso Savolta* (1979). Previamente, comimos en el citado hotel y Torreiro pidió un *steak tartar*. El camarero, elegantemente ataviado con esmoquin, se presentó con un carrito equipado con un bol recubierto de hielo para mantener fría la picada de carne y un completísimo lote de condimentos. Con el consentimiento de Mirito y bajo su

experta mirada gastronómica, añadía cebolla, pimienta o alcaparras en una progresión que estimulaba las glándulas salivares de todos los presentes. El camarero batió una yema de huevo, espolvoreó pimienta y, cuando ya estaba a punto de servirlo, roció el plato con una generosa dosis de ketchup. Fue un gesto rapidísimo que nadie pudo evitar, ni siquiera cuando Torreiro —consciente de una tragedia que le afectaba particularmente— manifestó la desesperación propia de un buen *gourmet* herido en su más profunda sensibilidad. No fue el único grito de horror de aquella jornada.

Acabada la comida, nos desplazamos hasta el Palais des Congrès, donde se celebraba el festival. Con su habitual locuacidad, Drove presentó su película, una coproducción franco-italo-española —el dato es importante— de accidentado rodaje bajo la batuta del productor español Andrés Vicente Gómez y que adaptaba una novela de Eduardo Mendoza sobre las luchas obreras en la convulsa Barcelona de principios del siglo xx. Comenzó la proyección y el título —*Barrio Chino*— anunció lo que vendría después. Se trataba de la versión francesa, alquilada a los distribuidores locales pero previamente manipulada por el coproductor, no solo en el doblaje sino incluso en el montaje. Pasados cinco minutos, desde el fondo de la sala se oyó un grito tanto o más desgarrador que el de Torreiro ante su tartar sangrante de ketchup: «*C'est pas mon film! C'est pas mon film!*», exclamaba Drove. Bajó por el pasillo como una exhalación y, gesticulando a pie de pantalla, exigió que se interrumpiera la proyección. Encendidas las luces de la sala, inició un largo monólogo traducido al francés por Jean Tena hasta que Drove comenzó a expresarse en un francés muy elemental y también le pasaba el micrófono para que le tradujera. El conflicto se resolvió con un manifiesto de los críticos catalanes presentes en el que denunciábamos las manipulaciones perpetradas a espaldas del autor; una práctica —la de las versiones por motivos comerciales— que años más tarde yo descubriría que sobrepasaba con creces aquel episodio.

El tartar de Torreiro tampoco fue el único incidente perpiñanés en materia gastronómica. En una comida en el restaurante del Majorca, Irene preguntó qué era el *ris d'agneau* y yo lo traduje incorrectamente como «arroz de cordero». Nadie lo desmintió. Al rato apareció el camarero, un hombretón con un mostacho que parecía salido de la comedia *Irma la dulce* con un plato con pequeños amasijos de carne. Ni rastro del arroz. Irene exclamó: «*Mais, qu'est-ce que c'est ça?*». El

camarero se ruborizó y ella repitió la pregunta. Carraspeó y, finalmente, respondió: «*Ce sont des testicules, madame*». Literalmente serían las mollejas, pero esa precisión anatómica no impidió que Irene cambiase de menú.

Marcel y Hélène fallecieron con pocos días de diferencia como consecuencia de un accidente automovilístico en julio de 1993. Las siguientes ediciones de Confrontation se resintieron de esta pérdida insustituible, pero ha seguido en pie como baluarte del Institut Jean Vigo, la entidad que lo organiza. Con los años, yo retomaría contacto con Michel Cadé, su nuevo director, y con François de la Bretèque, profesor en la Universidad de Montpellier. Con el segundo coincidimos en un homenaje a Ricardo Muñoz Suay y con el primero compartimos proyectos comunes junto con la Cinémathèque de Toulouse y la Filmoteca de Catalunya. En 2014, el festival celebró sus bodas de oro con el tema «Cincuenta años de cine francés». Fui invitado y, en una mesa redonda junto con François y Michel, recordé que los jóvenes de entonces éramos los veteranos del presente. El tiempo había pasado para los que, de un modo u otro, crecimos bajo el paraguas de las Confrontaciones. Su huella era imborrable.