

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Pere Portabella y algunas marcas de su soledad fílmica

Autor/es:

Ponce, Vicente

Citar como:

Ponce, V. (1992). Pere Portabella y algunas marcas de su soledad fílmica. Nosferatu. Revista de cine. (9):60-67.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40822>

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:



donostiakultura.com

Pere Portabella.
Detrás, cartel
de su película
No compteu amb els dits
(1967), de Antoni Tàpies



CINE EN CATALUNA



Pere Portabella...

y algunas marcas de su soledad fílmica

Vicente Ponce

"Nuestro origen no pesa si cambia de Estado nuestro trabajo anuncia cómo nos disponemos a no renunciar a nuestra desaparición necesaria y gozosa".

Eduardo Hervás (Intervalo)

Que una institución pública dedique unos días a la exhibición de dos filmes de Pere Portabella, **Nocturno 29** (1968) y **El puente de Varsovia** (1989), dejando en el intervalo una pausa temporal para interrogar al origen (o casi) y el fin (o casi) de su trabajo filmico y extraer quién sabe qué oscuros presagios sobre el presente, dice mucho de la inteligencia de la propuesta pero no constituye garantía de fertilidad en las hipotéticas respuestas. Desde luego no en la mía, porque aunque la proyección pública de sus filmes es un hecho nada peculiar, tal circunstancia me produce siempre la misma sensación de inexplicable perplejidad. Dejándome llevar por ella e incapaz de evitar la pereza, no iré muy lejos con estas notas porque será más cómodo convocar a la memoria y algunos textos ya escritos para, en prosa judicial, transcribir un a modo de "atestado" informativo recordando unas cuantas hazañas épicas que forman parte del cuadro general de intervenciones de Pere Portabella. El olvido, como ya escribió hace tiempo Lotman, se realiza de múltiples maneras una de las cuales consiste en excluir del ámbito de la memoria cultural determinados hechos. La historia de esa exclu-

sión temporal o definitiva de las reservas de la memoria se mueve paralelamente a la historia de la creación de los "hechos memorizables" y esa reorganización continua actúa como un potente motor de jerarquías sobre lo que cada época recuerda y olvida. El caso de Pere Portabella es un ejemplo extremadamente útil para recordar cómo y dónde se formalizaba una batalla emprendida hace algo más de treinta años en el cine español y, desde esa saludable operación, detectar someramente los caminos involutivos en los que parecen navegar, con el viento de cara, nuestras ficciones actuales.

Primer considerando

Cuando en Diciembre de 1959 y en Madrid fundó la productora Films 59 la relación de Pere Portabella con el cinema no había pasado de ser intensamente epitelial. Inmerso en el mundo de la cultura y en contacto con los grupos más arriesgados y decisivos de las vanguardias pictóricas españolas como "Dau al set" y "El Paso", sólo había ejercido como productor, aunque no episódicamente, en el proyecto de Leopoldo Pomés sobre "La Chunga" en 1958. Ese nexa originario con las prácticas vanguardistas y en la zona plástica flotaría después en sus propios filmes.

Poner en pie Films 59 con unas características programáticas singulares (bajos presupuestos, mínimos equipos técnicos, repartos poco conocidos, historias fuertes e intenciones políticas), ayudó a señalar el exiguo espacio de sus

otras producciones y a materializar la primera, **Los golfos** (Carlos Saura, 1959). A ella le seguirían, como es bien conocido, la producción de **El Cochecito** (1960) de Marco Ferreri, un realizador que había fracasado en su empeño de acceder a la financiación de UNINCI (la otra productora progresista) para dirigir **El Pisisito** y el turbulento asunto de **Viridiana** (Luis Buñuel, 1961), producida merced a la alianza táctica, temporal, única y fallida con una agonizante UNINCI que profundizaba, aún más, sus contradicciones internas y el camino del declive. Ello supuso, así mismo, la desaparición o el largo sueño de Films 59 y el traslado de Pere Portabella al disfraz de Filmscontacto y otras marcas.

Las viejas fobias de la industria cinematográfica española se leen solas con el destino institucional que tuvieron los productos de Films 59: cortes profundos en **Los Golfos** y **El Cochecito**, prohibición de **Viridiana**, liquidación de las productoras y expulsión de Pere Portabella de la Asociación de Productores. Y la benéfica influencia de esos tres filmes puede encontrarse, tal y como aprecia Julio Pérez Perucha (1) y avala un uso perspicaz del sentido de la vista, en otros tantos filmes deudores como **Los farsantes** y **Young Sánchez** (Mario Camus), **La Busca** (Angelino Fons), **No dispares contra mí** (Jose M^a Nunes), **Los jueves milagro** y **Plácido** (L.G. Berlanga) o en una parte de la obra de Fernando Fernán Gómez. En cuanto a los tres cineastas "producidos", Carlos Saura (especialmente), Marco

Ferreri y Luis Buñuel, en algo se beneficiaron de aquella aventura.

La interrupción de esa "estabilidad" productora de Films 59, dejando de lado la posible catalogación de una breve lista de fracasos y actos fallidos (la preparación de varios guiones, "El plante" o "La fábrica" en 1962, un trabajo sobre Luis Miguel Dominguín más o menos sugerido y encargado por la RAI, otro con Lucía Bosé y varias fantasías...) tuvo, sin embargo, alguna tregua memorable cuando a través de la productora Filmscontacto intervino como productor asociado en otro filme problemático, **Lejos de los árboles** (Jacinto Esteva, 1963-1970) y, además de un

intermedio como coguionista de **Il momento della verità** (Francesco Rosi, 1964), cuando decidió asumir el delirio militante llamado **Hortensia-Beance** de Antonio Maenza (1969-¿?) (2).

En poco más de tres años, Pere Portabella había conseguido forzar el techo asignado al productor español, en momentos de constante estrechez, implicándose más allá de lo razonable en la elaboración de un grupo de propuestas susceptibles de ser unidas artística y políticamente. Los efectos de tal proceder rupturista, como ha establecido Julio Pérez Perucha, se han revelado contundentes:

"Por una parte señalaban los

límites que en aquel momento presentaba la institución cinematográfica española, indicando, por consiguiente, la línea de trabajo y el tipo de intervenciones cinematográfico-culturales que era menester impulsar para recoger progresos perceptibles; por otra, instauraba unas específicas referencias filmicas que, pese a las condiciones adversas que imperaban, se evidenciaron enormemente productivas y vivificantes para los sectores más radicales e innovadores del cine español".

Segundo considerando

El problema de la práctica filmica, para Pere Portabella, estaba en ver hasta qué punto la imagen comprometía o no al sujeto en su articulación ideológica. Acaso sea necesario matizar en este punto la asimilación persistente, pese a los desmentidos, a un conglomerado que tomó el nombre de Escuela de Barcelona. En despiadado resumen: la línea divisoria trazada entre los llamados "filmes barceloneses", alentados por la genuina marca de ser cosmopolitas, europeos, imaginativos y cultos y los llamados "filmes madrileños", inflados por las metástasis de la aridez, la austeridad, la contención formal y el realismo vil, duró poco menos de dos años, desde 1965 a 1967 y se borró sola. Aunque tuvo el aval de "Cahiers" y "Sight and Sound", no era sino una forma de alentar contradicciones artificiales siguiendo la variante china de apuntar a un sitio pero disparar a otro. Investigaciones ya emprendidas destilarán sin duda la lista de muy notables películas apar-



No compteu amb els dits (1967)



Rodaje de
El puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)

cadras dentro de la etiqueta, porque hoy pueden ser separadas metodológicamente. No obstante, quizá sea esclarecedor transcribir el manifiesto en 9 puntos que perfiló Joaquín Jordá en 1967 para calcular, por descarte, las distancias tomadas por Pere Portabella y su radical negativa a ser llevado a tales playas. Según el texto, las características de la Escuela de Barcelona eran:

1. Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
2. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
3. Preocupación predominantemente formal, referida al campo de la estética de la imagen y de la estructura de la narración.
4. Carácter experimental y vanguardista.

5. Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.

6. Personajes y situaciones ajenas al cine de Madrid.

7. Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.

8. Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.

9. Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

Salvadas las cuestiones de cuando aparece el texto, que quiere incluir y excluir, y otros aspectos sin duda interesantes y sin negar la importancia de tal estrategia globalizadora, que ayudó a fundar

el Nuevo Cine Español y quiso darle además dos caras, las operaciones de Pere Portabella, y singularmente la más cercana, **No compteu amb els dits** (1967) querían escindir-se del ideario diseñado para la Escuela de Barcelona desde la historicidad de sus planteamientos (3). Así lo resumía el propio Portabella en el nº 208 de "Film Ideal" (1969):

"Nunca he tenido un apriorismo de hacer algo moderno: al contrario, me parece algo nefasto. Me parece que el autor ha de asumir las consecuencias de plantearse dramáticamente su condición histórica. Por tanto los resultados estéticos están vinculados a las corrientes contemporáneas por un proceso de integración dialéctica, no de estilo. Lo que hace un autor, en primer lugar, es encontrar un lenguaje, estructurar un código. Luego viene el estilo: pero si el estilo se adopta, si se toma de

prestado, es inmovilista. En definitiva, trato de hacer un cine que sea realista en sus resultados, no en sus planteamientos. Opino que la obra no debe ser unívoca: debe ser ambigua, equívoca en su exposición, una provocación que abra un proceso y estimule una respuesta en el espectador. Mi cine no es el único posible, es el único posible para mí. Cada uno tiene una particular manera de hacerse entender y lo que intento dar es una respuesta a la actual coyuntura del país".

Utilizar el medio cinematográfico y proponer una transformación del medio mismo coincidente con una transformación global de la sociedad; promover una cierta capacidad creativo-productora que se inscribiera en la situación política a través de prácticas sociales; rehuir la marginación como táctica coyuntural y entender que dependía siem-

pre del coeficiente de posibilidades que ofrecían los mecanismos de control del poder; efectuar un hostigamiento constante a la estructura y la articulación narrativas confiando, vanamente, en dominar el sentido y sus efectos; reflexionar acerca de esos dispositivos de producción, procurando darle a todo esto una cobertura teórica... podría ser el rápido resumen de una voluntad de trabajo textual que, pese a estar en el núcleo más activo de los debates del período, le mantendría solitario y equidistante, al menos de los propósitos de la Escuela de Barcelona, y también de los grupos estables o espontáneos del cinema rupturista en España. Drama o elección consciente que dejaría su gesto de configuración vanguardista en el vacío.

Tercer considerando

Una parte del trayecto fílmico

de Pere Portabella estuvo acompañado por dos presencias: la del poeta y autor teatral Joan Brossa y la del músico Carles Santos. Joan Brossa intervendría en los "peculiares guiones" o en las piezas de **No compteu amb els dits**, **Nocturno 29**, **Cuadecuc-Vàmpir** (1970) y **Umbracle** (1972). Carles Santos, además de en todas ellas, con toda certeza trabajó en la banda de sonido de **Miró l'altre** (1969), **Playback** (1970), **Cantants 72** (1972), **Advocats laboralistes** (1973), **Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública** (1976) y **El puente de Varsovia**, y quizá lo hiciera en otros medimetrajes.

Joan Brossa podría ser considerado, al menos en un principio, un neosurrealista. Con más de cien obras teatrales, cantidad sólo comparable en las letras catalanas a la de ilustres nombres como Frede-



Puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)



ric Soler o Josep M^a de Sagarra, y una amplísima obra plástica, conectaba con las primeras vanguardias. Fuera de las paredes del teatro, bajo el epígrafe de "Postteatre", Brossa pudo establecer varias direcciones al texto dramático en sus más de sesenta "puestas en escena" (los ballets, las acciones musicales, los monólogos de transformación o "Fregolismo" y los ejercicios y piezas de *strip-tease*...) y erigir unos textos breves con una decidida pretensión de adentrarse en la incandescencia surrealista cuestionando el espacio de la representación teatral. Textos cuya relación con los esquemas, sinopsis o como se prefiera denominar a los guiones realizados por Pere Portabella, resulta ciertamente directa.

Carles Santos, con una sugestiva obra cinematográfica realizada entre 1967 y 1979, de-

sarrollaba desde 1963 un trabajo que unía la puesta en escena y el musical puro de forma semejante a los ensayos efectuados por los movimientos musicales radicalizados de la década de los sesenta. Considerado dentro de las filas del minimalismo (y para Tom Johnson, despectivamente, en las del minimalismo romántico) a la manera de la LaMonte Young o Steve Reich, era un feroz combatiente del espacio escénico de la sala de conciertos, un serio enemigo de los modos de audición habituales y, además, un notable virtuoso capaz de resolver clásicos y complejos fragmentos pianísticos.

Una reunión ésta que cruzaba en un mismo punto la ironía, la radicalidad artística y unas tradiciones que se instalaban en distintos espectros de las vanguardias con historia. Que ambos tuvieran una participa-

ción siquiera porcentualmente simétrica, o más baja (desde luego no Carles Santos) que la de Pere Portabella en la materialización final de sus ficciones sólo es un indicador irrelevante y en el plano de las evidencias si no se analiza un texto filmico dado pero, cuando menos, es revelador de qué filiaciones se hicieron comunes, aunque no suficientes, para calificar de vanguardista o de surrealista (tampoco parasurrealista "pese a las sombras") el cinema de Pere Portabella.

Cuarto considerando

He aquí algunos resúmenes dejados caer...

- **No compteu amb els dits**, en las veintisiete secuencias que comenzaban en un cuarto de baño y se detenían en la salida de un hombre del metro comiéndose su bigote, asumía

la estética del *spot* publicitario, reconocible verosímil filmico de la Escuela de Barcelona, como signo cultural devuelto al estado de pura facticidad en la materialidad de su elaboración.

- **Nocturno 29**, en las veintinueve secuencias que comenzaban con unos *beatniks* y se detenían en un aeropuerto, contextualizaba simbólicamente los tópicos de las historias de pareja a partir de los restos de la estética publicitaria.

- **Cuadecuc-Vàmpir**, era una versión del rodaje de una versión de **El Conde Drácula**, dirigida por Jesús Franco (1970), que despojaba a un género acreditado como el de terror de sus mecanismos constructivos, arrebatándoles el sonido y enmudeciendo los diálogos para mostrar la profunda inconsistencia de los códigos de una narración li-

neal, derrumbada y cambiada de sentido por la sustracción de sus artificios fundamentales.

- **Umbracle**, nunca estrenada comercialmente, rodada sin ningún tipo de permiso o formalidad administrativa y, según parece, financiada políticamente con los ingresos producidos por los filmes realizados para el Colegio de Arquitectos de Barcelona (**Aidez l'Espagne** o **Miró de la guerra** (1969), **Premis nacionals** (1969), **Miró l'altre...**) careció de existencia oficial. La utilización de Christopher Lee invertía el proceso de reconocimiento de un género, de nuevo el terror, por el cambio de papel de una imagen amenazante.

- **Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública**, se abrió en el Palacio del Pardo y se cerraba con una

representación operística en el templo del Liceo de Barcelona dejando encerradas en su plano simbólico, y sin orden, las incipientes y contrapuestas salidas a la dictadura en una puesta en escena de los actores políticos (y su importancia en el reparto) de la transición española...

Colocados delante de este breve y no especialmente interesante texto de Baudrillard, simpático por sus provocaciones en grado Xerox aunque no sea el mejor diagnóstico o la mejor pregunta:

"Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación de todos los campos... Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirepresentación... Hemos recorrido



Rodaje de
El puente de Varsovia
(Pont de Varsòvia, 1989)

todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías... Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿Qué hacer después de la orgía?"... Y si es que tal ha existido, podrían remitir, desde las marcas de la soledad fílmica, a otra: ¿Qué y cómo hacerlo ahora en el cine español?

NOTAS

1) Sobre las cuestiones de su faceta como productor me remito al texto de Julio Pérez Perucha "Portabella como productor ejemplar", que formaba parte del catálogo "Pere Portabella pres al camp de batalla", publicado por la Diputación de Valencia en 1981 con motivo de una retrospectiva completa de su obra proyectada los días, 6, 7 y 8 de mayo de aquel año en la Sala Escalante.

2) De la relación Pere Portabella-Antonio Maenza y de su accidentada suerte cinematográfica escribí brevemente en dicho catálogo.

Ni él ni la montadora Lola Beses recordaron en 1981 el paradero del puñado de latas



de lo que quedaba del cine de Antonio Maenza y que todos creíamos en su poder. Sin embargo, en este año 1992 un compañero de aventuras fílmicas, Luis Puig, descubrió un fragmento de **Orfeo filmado en el campo de batalla** (1968), junto a pedazos de **El lobby contra el cordero (financiación de un cocido)** (1967), incrustados en un programa de televisión llamado "Los años vividos" y pudo

confirmar que Pere Portabella tenía un material no determinado ni clasificado en el que acaso se encuentre algo del proyecto **Hortensia/Beance**. Quede dicho para general regocijo de unos ¿treinta interesados?

3) Sobre estas cuestiones me remito al texto de Juan Miguel Company, "Situación de Pere Portabella" publicado en el ya citado catálogo.

CINE EN CATALUÑA

«CÓMIC»
ACTUALIDAD

Portabella produce un film «Underground»

SI, ES UN FILM DE 4 HORAS, EN 16 MM, Y CON DOS VENTAJAS: NO TIENE CENSURA NI PROTECCIÓN ESTATAL.

¿QUE ES "HORTENSIA" EL FILM?

UN DISCURSO. UN CINE NO ARGUMENTADO PERO DE UNA CONFERENCIA TEMÁTICA QUE, POSTERIOR, FICA EL FILM.

YO HAGO UN CINE INDUSTRIAL PARA PAGARME MI LIBERTAD DE EXPRESIÓN.

¿Y DONDE LO VEREMOS?