Pere Portabella, vanguardia, cine, política

texto de **Fèlix Fanés**

El cine de Pere Portabella atrae cada día a más gente, fascinados por su radicalidad estética y política. Ha sido el primer cineasta en entrar a formar parte de un museo (el de Arte Contemporáneo de Barcelona, en 2001) y fue también el único artista español seleccionado en la Documenta de Kassel en 2003. Finalmente, del 26 de septiembre hasta el 14 de octubre tendrá lugar una amplia retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, que servirá además para el estreno mundial de su última película, *El silenci abans Bach*.

En 1959 Jonas Mekas publicó en *Film Culture* un "Llamamiento para una nueva generación de cineastas". En su escrito, que era también un manifiesto, el director indicaba dos callejones sin salida. Por un lado, el camino emprendido por los directores independientes que trabajaban en Hollywood, un camino que solía acabar con el sometimiento o la destrucción de los cineastas, aplastados por la máquina de la industria (Orson Welles, que venía de sufrir la humillación de *Sed de mal* [Touch of Evil, 1958], era el ejemplo más característico); y, por el otro, la trayectoria de los realizadores de films vanguardistas que, a fuerza de repetir, sin buscar nuevos desafíos, una y otra vez la misma película, habían terminado por atascarse en un género no menos estereotipado: el del *cine experimental*.

A pesar del pesimismo del diagnóstico, el artículo proponía nuevas vías para romper con lo que él denominaba el "cine dramático" (es decir, el cine narrativo basado en el *stars system* fabricado en Hollywood). La esperanza –para Mekas– era preciso buscarla en Europa, y concretamente en los nuevos cines nacionales, surgidos como alternativas a los modelos culturales que hasta entonces habían dominado la industria: el *free cinema* británico, la *nouvelle vague* francesa, el nuevo cine alemán, el joven cine polaco, etcétera. Los protagonistas de aquellas tendencias menospreciaban las temáticas y la rigidez formal de las viejas películas, se interesaban por las condiciones emocionales en la que vivían los miembros de su generación –esto es, los jóvenes– y, finalmente, trataban de liberar el oficio de director del exceso de profesionalismo técnico que recorta la inspiración y la espontaneidad creativa. *Shadows* (1958), de John Cassavetes, le servía para ejemplificar entre sus lectores de qué estaba hablando.

2

El llamamiento del cineasta es interesante porque advierte, desde la distancia, sobre la novedad de la situación creada en Europa. Alejado del laberinto de la industria, pero al mismo tiempo distante de la pura especulación experimental, a finales de los años cincuenta aparece un cine que, con anterioridad, como movimiento generalizado, no había existido nunca. Consciente de pertenecer, a pesar de la novedad del medio, a una tradición –el cine y su historia–, pero al corriente a la vez de los cambios culturales ocurridos en el último medio siglo –la irrupción de las vanguardias–, una generación de directores jóvenes se lanzó a realizar películas a partir de unos criterios radicalmente nuevos. Sin olvidar la función del cine en una sociedad moderna –y, por lo tanto, atentos al público que debían conquistar–, se enfrentaron críticamente a los fundamentos del lenguaje fílmico y, retomando algunos de los rasgos que habían marcado la evolución de las artes plásticas, la literatura o la música durante la primera mitad del siglo XX, reinventaron el lenguaje cinematográfico para adecuarlo a aquellas innovaciones cruciales, de manera que las películas fueran una pieza más de la sensibilidad moderna.

No deja de ser curioso, sin embargo, que esa renovación del cine ocurriese precisamente cuando el movimiento moderno

empezaba a declinar. El pop, el minimalismo, los *nouveaux réalistes* o fluxus son actitudes artísticas aparecidas a principios de la década de los sesenta como desafíos a la autonomía estética y el autocriticismo formal planteado por figuras como T. S. Eliot en la literatura, o Clement Greenberg en las artes plásticas. Digo que no deja de ser curioso porque las películas –por su naturaleza popular y masiva– habían sido precisamente calificadas por el esteticismo moderno de signos degradados de una cultura espuria. Los nuevos cineastas, en cambio, y por ello su aparición no deja de resultar sorprendente, asumen como propio el legado de aquella tendencia desfalleciente, construida en buena medida en contra de lo que el cine representaba, la cultura popular producida industrialmente (lo que el mencionado Greenberg denominaba despectivamente el *kitsch*); y no sólo la asumen sino que a través de sus películas le dan un nuevo impulso: es en el cine donde se cuece buena parte de la modernidad artística de los años sesenta y setenta.

3

En este marco de cambios y contradicciones es donde debe situarse el trabajo de Pere Portabella. Para entender su obra, existe, sin embargo, un segundo telón de fondo no menos importante: la situación cultural (y política) en Cataluña (y España). En Barcelona siempre hubo una vanguardia; eso sí, precaria e intermitente, porque al dinamismo de la burguesía le era más rentable construir una tradición que apostar por la radicalidad moderna. Subsidiarios de París, los movimientos innovadores de aquí tomaron el aspecto de pálidos e incompletos reflejos de lo que se hacía fuera. Ante esta realidad, los artistas más avanzados no tenían más remedio que coger las maletas y marcharse. Es lo que hicieron primero Pablo Picasso, después Joan Miró y finalmente Salvador Dalí. Con todo, a lo largo de los años, y sobre todo a causa de la influencia de los mencionados emigrantes, algunas tendencias radicales fueron dejando un poso de un cierto espesor en la cultura catalana. Especialmente influyente fue el surrealismo, un movimiento con una fuerte carga anti-institucional. Si las actitudes de vanguardia ya poseían durante los años treinta una importante dimensión política, tras la Guerra Civil y la posterior dictadura militar, al identificarse con la oposición antifranquista, muchos artistas avanzados –poetas, pintores, músicos– sumaron al radicalismo formal la reivindicación política.

En Barcelona siempre hubo una vanguardia; eso sí, precaria e intermitente

4

Así, pues, el cine de Portabella nace de una sensibilidad que aspira a encajar la tradición cinematográfica –técnica, popular– con el esteticismo formalista del movimiento moderno –humanista, de elite–, y se desarrolla en un contexto cada vez más politizado, fruto de la confluencia entre vanguardia y revolución, por un lado, y la especificidad de la lucha antifranquista, por el otro. Sus películas empiezan a realizarse en la segunda mitad de los años sesenta cuando por primera vez una oposición obrera fuerte y un movimiento estudiantil atrevido ponen en jaque al régimen. Portabella fue también protagonista de aquellos combates clandestinos. Desde mediados de la década participó como independiente (aunque defendiendo la línea política del PSUC, el partido de los comunistas catalanes) en casi todos los organismos unitarios importantes que se crearon: la Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya, la Assemblea de Catalunya, la Assemblea Permanent d'Intel·lectuals de Catalunya, etc. En todos ellos desplegó una incesante actividad. A la agitación política interna española deben sumarse las diferentes convulsiones que en aquel momento vivía Europa, especialmente los movimientos estudiantiles antiautoritarios, así como las diversas primaveras de los Países del Este. Recordemos, para acabar de redondear este trasfondo, la importancia que entonces adquirió la teoría y el lugar central que en el debate de las ideas ocuparon actitudes en apariencia discordantes como el marxismo con su voluntad de análisis social para transformar políticamente la realidad, la semiología en tanto que herramienta de exploración de la forma o el psicoanálisis como método para el conocimiento de la interioridad del individuo.

5

Si el telón de fondo es denso y contradictorio, también lo son las películas de Pere Portabella. En una primera etapa –*No compteu amb els dits* (1967), *Nocturno 29* (1968)—,[1] el cineasta especula con la forma narrativa y la naturaleza de las imágenes desde una perspectiva muy "brossiana": no en balde el poeta Joan Brossa, amigo de Miró y en muchos aspectos vínculo directo entre los movimiento de vanguardia de posguerra y los de los años anteriores a la Guerra Civil, colabora en el guión de las dos primeras películas del director. A continuación el cine de Portabella entra en un segundo período de mayor compromiso estético y político. La fecha de 1969 es decisiva. Hubo la sacudida del Mayo parisino. Pero no es posible pasar por alto otro hecho determinante: el estado de excepción de principios de aquel año, que radicalizó muchas posturas. A pesar de continuar trabajando con Brossa, el equipo de Portabella se amplió con otros cola-

boradores fundamentales: Manel Esteban en la fotografía y Carles Santos en el sonido, más que en la música. No son menos importantes en ese contexto los contactos con artistas conceptuales, como los que formarían el Grup de Treball, del que Santos y Portabella eran miembros activos.

En este segundo período, Portabella se propuso fundir el compromiso adquirido con las fuerzas avanzadas de la sociedad con la radicalización de propuestas cinematográficas. Los problemas que esta decisión planteaba son más complicados de lo que parece. En un escrito de 1975, dedicado precisamente a Carles Santos, Portabella argumentaba que no es aceptable el criterio de las prioridades esgrimidas por los sectores más dinámicos de la sociedad para marginar o simplemente impedir las prácticas artísticas de vanguardia. Si escribía esto es porque creía que la transformación de las estructuras básicas de la sociedad sólo se podía considerar indispensable si se conseguía liberar al mismo tiempo el resto de elementos decisivos, incluidos los ideológicos y los psíquicos (terreno privilegiado de la experimentación artística). Dicho con otras palabras, o la revolución abrazaba desde sus primeros momentos todas las esferas de las relaciones del individuo con la sociedad y del individuo consigo mismo, hasta conseguir su liberación en todos los ordenes de la actividad humana, o esta revolución iba a nacer fallida y por lo tanto condenada al fracaso. Esta visión, que hoy puede parecer utópica, era la que movía durante aquella etapa el cine de Portabella; una etapa que incluye una de sus mejores películas, *Umbracle* (1972), y termina con una de sus obras más importantes, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977), realizada inmediatamente después de la muerte del dictador (importancia que no para de crecer: *Informe general* es una película que con el paso de los años adquiere nueva e insólitas tonalidades).

Portabella se propuso fundir el compromiso con las fuerzas avanzadas de la sociedad con la radicalización de sus propuestas cinematográficas.

6

La tercera etapa de Portabella es mucho menos clara. Entre el cine y la política, escogió la política. El compromiso –él mismo convertido en estratega de prioridades– le empujaba en esta dirección. Es elegido senador en diversas legislaturas. El cine queda atrás o, mejor aún, el antiguo cineasta se transforma en un director sin cámara. Pone en escena acontecimientos históricos: la llegada del exilio del presidente Tarradellas; o, en un registro menor –más *screwball comedy*–, reúne en alegres *suquets*[2] estivales a padres de la patria, políticos de distinto pelaje, primeros espadas de las finanzas e insignes intelectuales. Es difícil entender este momento. Por ello, a menudo uno se pregunta si no nos hallamos, sin habernos dado cuenta, frente a los últimos coletazos del viejo conceptual intransigente y cargado de humor al mismo tiempo: Portabella, como Beuys, encerrado en una jaula, cubierto con una manta y agarrado a un cayado, rodeado por una manada de coyotes.

La tercera fase no tiene películas, pero sí un epílogo, *Pont de Vàrsovia* (*Puente de Varsovia,* 1989). Un film extraño. A primera vista, la cinta menos personal de Portabella. El director parece haber perdido una parte de sus señas de identidad. Es un film con un argumento más construido que en el resto de sus películas, con diálogos (cuando la mayor parte de su cine se pude calificar de mudo), con una imagen preciosista y, en fin, unos actores-actores (en vez de sus característicos actores-máscara). Todos estos elementos nos llevan a desconfiar del film, que se aleja del Portabella en estado puro. Pero si lo miramos con mayor atención (y quizás también más reflexivamente) descubrimos que se trata de una película más personal, y más política también, de lo que aparenta. Si la segunda etapa era utopista, el epílogo de la tercera es la constatación triste, conmovedora y amarga sobre el fracaso de aquella utopía en la que se había creído no tantos años antes. La intervención en el guión del film de Octavi Pallissa, militante comunista y luchador antifranquista que de muy joven –años cincuenta– tuvo que huir de Barcelona y refugiarse en la hoy desaparecida Alemania Democrática, sin duda resultó un factor decisivo en ese tono entre desesperado y lírico que posee el film. Pero cuando se estrenó, nadie se dio –o quiso darse– cuenta. Ni el arte ni la política radicales estaban de moda■

Notas

1. ¿Cuál es el título de las películas de Portabella de aquellos años? ¿El que el director había pensado, en catalán, o el que obligó, en castellano, el aparato represor franquista? El primero de sus films, el mediometraje *No compteu amb els dits,* se presentó a censura con los títulos de crédito en catalán, algo que se obligó a cambiar. *Nocturno 29* es un caso distinto. Pese a que Portabella y Brossa se refieren a la película normalmente como *Nocturn*, incluso en entrevistas publicadas en castellano en la época, vista la experiencia de *No compteu…*, presentaron la película a censura con los títulos en castellano (por cierto: la lengua no es muy importante en las cintas de Portabella: en sus películas se habla poco, y cuando se habla se recurre al catalán, al castellano, al inglés i al francés).

2. El *suquet* es un guiso de pescadores, típico de la Costa Brava. Se confecciona a base de patatas y ajos y los pescados de que se disponga: escórporas, rape, dorada, mero, etc...