

Pere Portabella. El arte de leer entre líneas

2012-01-18 17:38:29



© Fotografía: Films 59.

La obra de **Pere Portabella** (Figueres, 1927) puede tomarse como una densa aventura plástica e intelectual en la que las ideas y no los argumentos se apoderan de las películas. Cine ideológico, por tanto, pero alejado de connotaciones políticas en la mayoría de los casos. Devoto de la experimentación estructural y del diálogo entre las disciplinas artísticas, ha desarrollado una producción altamente innovadora desde la perspectiva de los lenguajes cinematográficos. Desafiante del modelo dominante y enemigo de que lo adscriban a escuela alguna, la marginalidad de Portabella parece ya cosa del pasado. La retrospectiva que el año pasado le dedicó la [Tate Modern](#) no hace sino corroborar el interés de las instituciones de arte contemporáneo por su trayectoria cinematográfica. Su obra, exhibida también en el MACBA, el Pompidou y el MoMA, por primera vez podrá contemplarse en toda su amplitud de la mano de [Intermedio](#) que próximamente lanzará un esperado pack con su obra íntegra. Además, este mes el director recibirá el Premio Gaudí de Honor de la Academia de Cine Catalan.

Dicen que usted es toda una institución de la cinematografía española, ¿es para tanto?

Más que una institución puedo ser en todo caso un referente desde el punto de vista de mi profesión, de mi formación con las vanguardias. Un referente para bien o para mal, pero nunca una institución. Vamos a dejarlo en referente.

¿De qué va tu cine?

La manera en la que eres capaz de entender más allá del acontecimiento mueve en ti un impulso emocional que va, como digo, mucho más lejos del acontecimiento. El arte tiene sentido en la manera en que eres capaz de ir mucho más lejos que el mero reconocimiento del paisaje. Leer entre líneas. O lees entre líneas o estás jodido. En una redacción todo está bien puesto: los sujetos, las copulativas... pero la literatura es la ingeniería. Todo está en leer entre líneas. Ya vimos a **Marcel Duchamp**. Coge un objeto, lo pone en otro sitio y su visión coge un sentido distinto. El valor de su uso tiene otro valor al estar colocado fuera de contexto y te quedas sorprendido. Esto es lo que quiero decir. Mi esfuerzo es que el espectador vaya más lejos de lo que ve. La película tiene que ser un viaje donde las puertas están abiertas, un trip que va mucho más allá de los que son los accidentes. Algo más dentro que te remueve, que te estimula. Un estado de ánimo superior al de la mirada estática. El cine tiene una capacidad enorme de relacionar las cuestiones a partir de tu imaginario y de tu capacidad de sentido poético, etc.

¿Y para ello?

Subvierto los códigos y creo una lógica y una estructura interna para una nueva narrativa. Buscar nuevas narrativas, ese es el caso, ese es el territorio que yo piso. He subvertido la lógica que conducía siempre al relato aristotélico. Uno tiene que buscar su estructura, y si lo que te vale es esa estructura lineal, pues cojonudo. Si la clásica te va no le des más vueltas. El lenguaje que me he organizado es una estructura

móvil porque la necesito. ¿Es mejor que lo otro? No.

¿En el cine actual hay gente que pisa territorios similares?

Pedro Costa, por ejemplo. Es clásico pero radical. Por otro lado **Angelopoulos, Sokurov y Tarkovski**. Más atrás: **Pasolini**. ¿Aquí? Aquí hay una generación que van de los **Jaime Rosales, Martín Cuenca, Guerin**... pero son tímidos. Aunque están metidos en una especie de mundo que es diferente. Marc Recha está yendo hacia un cine más comercial, Villalonga que tenía cosas interesantes ya se ha instalado en la estructura clásica. Cuando digo que son tímidos es que ahora puedes hacer uso de tu libertad creativa con muchas más posibilidades que antes.

¿Tu relación con el espectador?

Yo soy cineasta, me manejo en el cine, tomo una secuencia y lo que cuento, lo cuento bien. Pero lo que yo propongo es la manera de contar, tu mirada la puedes dirigir a otros medios de expresión, cómo se articulan, etc. Pero yo no concluyo mi obra, la llevo hasta donde puedo, de tal manera que quien la concluye es el espectador. Esta es una cuestión fundamental para mí. No consumirlo es lo que deja abierto el viaje. Todos necesitamos rodearnos de cosas que nos permitan salir de nuestros espacios, más allá de las ventanas y los muros de nuestras narraciones personales. Es el nosotros. Y si no lo haces pues eliminas una cantidad de energías que son vitales.

¿Cómo definirías tu colaboración con otras disciplinas artísticas?

Yo soy cineasta, no soy músico, no soy poeta... Cuando trabajo con gente de otros campos trato de tomarlos como interlocutores, a partir de mis ideas y a partir de su óptica. Se trata de buscar la mirada del otro. Ellos no son cineastas ni tampoco yo soy músico. Yo no voy a hacer nunca una película con un guionista y Brossa no era guionista. Yo me nutro de todo de aquello que me interesa. Esa mezcla de ideas es la que se da en la conversación de los camioneros en [El silencio antes de Bach](#).

¿Estás a gusto con que tus películas hayan encontrado un sitio entre las instituciones de arte contemporáneo?

Yo soy un okupa de esto. Nunca he renunciado a los cines, aunque pienso que es una cosa pasada que quedará como un reducto para adolescentes y mayores de edad. Si me dejan entrar en los museos o en las instituciones del arte contemporáneo es porque propongo una estructura a partir del lenguaje. Ciertamente me siento muy cómodo aunque tampoco la considero una *estación termini*. He estado encerrado en sacristías, rodeado por la policía en encuentros clandestinos como el de Montserrat y ahora estoy encantado de poder ocupar esos sitios. Son sitios que, como las universidades, son recintos críticos y el cine se enriquece en los recintos críticos. Son espacios críticos donde las cosas están maduras, elaboradas, tienen comisiones de selección, se escribe y debate sobre ello, el público ya predispone una buena disposición para verlas. Me gusta.

¿Relación entre cine y política?

De alguna manera la clandestinidad política y la cinematográfica eran lo mismo porque era la marginalidad de los circuitos oficiales. Siempre una cosa ha alimentado a la otra. Creo que todas mis películas hubieran sido imposibles sin esta forma mía de posicionarme ante los momentos históricos, de compromiso con la política.

¿Qué me dices de las vicisitudes de *El Sopar*?

Estábamos en plena campaña por el indulto de Puig Antich y habíamos montado todo el dispositivo para la película en una masía de las afueras, cada uno llegaba por su lado, en fin, cosas de la clandestinidad. Y ocurrió que lo mataron ese día. Estaba con un compañero esperando en la calle Entença a que saliera el furgón ya con el cadáver, lo seguimos un par de manzanas y finalmente fuimos a reunirnos. Planteé la película en términos fílmicos pero las condiciones marcaron su desarrollo; cuando llegué a la masía estaban ya todos dentro, los eléctricos, todos... Les dije que ya sabían lo que había pasado, que había

policía por todos lados y que si alguno, sin dar ninguna explicación, consideraba que estábamos corriendo un riesgo excesivo sólo tenía que decirlo y nos íbamos todos. Se hizo el silencio y creo que el primero que tomó la palabra fue uno de los eléctricos que dijo: “¿cuándo empezamos”. Entonces Narciso Julián dijo: “el menor homenaje que podemos hacer, compañeros, es rodar esta película”. Así que se rodó el mismo día que mataron a Puig Antich.

¿Qué temas aborda *Informe general*?

En *Informe* no tenía la idea de representar a todas las opciones políticas, sino que muchas veces dependió de mis propios contactos personales del momento. Se habla del malestar obrero, del nacionalismo catalán y vasco... Eran el reflejo de los trabajadores que hablan de los temas que les preocupan, con una tremenda sensatez, y al mismo tiempo discutiendo los esfuerzos o los sacrificios que había que hacer. En la película aparecen varios temas importantes. Felipe González le dice a Ramón Tamames que el PCE nunca será lo que llegó a ser el PCI en Italia. Estaba ya por detrás la socialdemocracia alemana. Aparecen temas muy interesantes.

¿Y tu padre qué opinaba de las cosas de su hijo?

Un día me dijo: “cualquier cosa que te pase ya sabes, aquí tienes tu plato, tu casa... pero no me pidas ni un duro para dos cosas que para mi no son serias: el cine y la política”. Y lo cumplió a rajatabla. Lo entendí y no discutimos nunca. Jamás vio una película mía pero cuando se aprobó la Constitución fui al despacho de mi padre y se la planté en la mesa. Se le pusieron los ojos rojos cuando encontró mi firma en la Constitución. Para él, que un hijo suyo diera vida a la Constitución era algo importante.

¿Cuál es el precio que se ha pagado por aquel pacto social de la Transición?

Todos los que veníamos de la resistencia antifranquista hemos pagado un precio. El PCE ha desaparecido, el PSUC, la izquierda extra-parlamentaria quedó fulminada... solo han quedado los socialistas, los nacionalistas de derecha y el PP, más franquista que nunca. Pero no había salida. Y ahí está el golpe de estado en el 81. Aquél fue un acuerdo sensato pero se pagó un precio muy alto.

¿Y acaso aquellas leyes de “punto final” no deberían ser objeto de reforma?

La Constitución y todas las leyes que de ella se derivan han de estar sujetas a ser un cuerpo vivo. La estructura de un estado democrático clásico es la más cómoda para los valores democráticos clásicos. Para que se los ciudadanos de una manera autónoma intervengan en la toma de decisiones todavía falta mucho. Soy de los que pienso que en el 77 se hizo un salto cualitativo de la dictadura a la democracia, a pesar del golpe de estado, y que se ha pagado un precio. Merkel, Sarkozy, Cameron... lo han hecho perfecto. La derecha aquí ha insistido en la incompetencia de Zapatero, le han llamado traidor, mentiroso... le han convertido en el culpable de todo lo que pasa.

Con la llegada de la democracia se terminó la censura legislativa, pero parece evidente que se instauró otra mucho más sibilina...

Sí, pero siempre ha estado. El cine siempre ha tenido un filtro de producción y de distribución, los exhibidores tienen un filtro que no deja pasar nada más que lo que tenga una rentabilidad económica. Pero ahora todo esto se está viniendo abajo, están jodidos con esto. La censura industrial, comercial, siempre ha existido. Lo que ocurre ahora es que las grandes empresas se han adueñado de todo el circuito.

¿Qué opinas del 15M? ¿Cómo interpretas este movimiento de desobediencia civil?

Es estupendo. La única manera de reestablecer un cierto equilibrio es la presión ciudadana. Es higiénico. Es mi experiencia con las reuniones clandestinas de la [Asamblea de Catalunya](#), en las que había de todo el espectro político. Es la conciencia de un espacio de libertad, un territorio donde se puede desarrollar otro nivel de comunicación.

© Fotografía: Films 59

ALGUNOS APUNTES BIOFILMOGRÁFICOS

Los Portabella eran una de las acaudaladas familias de la burguesía catalana con las que nace el siglo XX. Bisabuelo banquero, abogados y propietarios, los convulsos años 30 les colocan en el punto de mira de las organizaciones obreras. Al estallar la Guerra Civil, un grupo de milicianos de la FAI se presentan en la casa para buscar al padre, ajuste de cuentas que hubiera de cumplirse si no fuera por encontrarse éste en San Sebastián. Concedor de la crueldad del gobierno de Burgos, años más tarde Portabella padre se dirigirá taxativamente al hijo que flirtea con la clandestinidad antifranquista: “Yo no podré hacer nada por ti si llevas las cosas demasiado lejos, porque tú no puedes imaginarte de qué son capaces esta gente, y yo sí que lo sé”.

El díscolo estudiante de los Escolapios de la calle Balmes pronto entró en contacto con el grupo Dau al Set, lo que le valió para canalizar su “inconformismo burgués a través del movimiento artístico de vanguardia”. Los **Brossa, Tàpies, Ponç y Cuixart** asumen la tarea de todo grupo de vanguardia, adelantarse a su tiempo, mientras certifican su autoexclusión de la bruma cultural de la dictadura. La vanguardia alimenta en Portabella vocaciones rupturistas y transgresión de los códigos: el asalto dadaísta y surrealista a la institución del arte había posibilitado un ensanchamiento de su concepto y Portabella convertirá en método esa radicalidad.

La marcha a Madrid le coloca casi por casualidad ante su primera película como productor, también rito de iniciación para el director, **Carlos Saura**. Bajo el paraguas de la recién creada productora, Films 59, Portabella producirá *Los golfos* (1959), historia de amargos arrabales a la italiana que supone así mismo el bautismo internacional para ese Nuevo Cine Español que arrancó con las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca (1955) orquestadas por **Martín Patino**. En 1960 la productora comienza el rodaje de *El cochecito*, dirigida por **Marco Ferreri** y con guión del genial Azcona, mientras que *Los golfos* viaja a Cannes. Tras el pase de la película, Buñuel saluda efusivamente a Portabella y a Saura, ante la complacencia de la prensa francesa. El de Figueres convence a **Buñuel** para volver a trabajar en España y en 1961, junto con Uninci, la productora controlada clandestinamente por el PCE, ponen en marcha *Viridiana*. Este tercer asalto será el encontronazo final de Films 59 con el régimen. Después de que la pecaminosa película gane la Palma de Oro en Cannes, gol por la escuadra en toda regla al régimen, se producirá un escándalo monumental: **Muñoz Fontán**, a la sazón Director General de Cinematografía y Teatro, es cesado fulminantemente y **Arias Salgado**, ministro de Información y Turismo, dimite a los tres meses. El Vaticano pide excomuniones varias a través de *L'Observatore Romano*. Ni que decir tiene que Films 59 y Uninci desaparecen del mapa. Portabella da el salto a Italia invitado por unos amigos del PCI.

Ya de vuelta e implicado en la Capuchinada de 1966, Portabella comienza a colaborar seriamente con la oposición antifranquista, actuando como independiente pero en la órbita del PSUC. Dirige sus dos primeras películas, colaboradas en el guión por Brossa: *No compteu amb els dits* (1967) y *Nocturn 29* (1968) en las que ya se hace patente el gusto por la idea y no por la argumentación clásica. En 1969 filma tres cortos con Miró. En uno de ellos, *Miro l'Altre*, Portabella propone al pintor hacer un mural sobre la cristalera del Colegio de Arquitectos de Barcelona pero, en connivencia con el artista, decide que lo borrarán al terminarlo, apuntando a la desacralización de la obra de arte. En 1970 rueda el visionario *Vampir-Cuadecuc*, historia de historias al hilo de *El Conde Drácula* (1970) de Jesús Franco. La película protagonizada por Christopher Lee termina siendo vampirizada por la de Portabella, cosiendo una realidad a la otra, sin diálogos, adentrándose enigmática en los momentos que preceden a la ficción. Tras *Umbracle* (1972) y *Acció Santos* (1973) filma *El Sopar* (1974), una cruda conversación en torno a una mesa de varios ex-presos políticos sobre sus experiencias carcelarias que se rueda el mismo día que aplican garrote vil al histórico miembro del MIL Salvador Puig Antich.

Animado por el clima general de expectación que se produce tras la muerte de **Franco**, *Informe general* (1976) retrata la complejidad ideológica de un momento central de la Transición. Lo dice Gil Robles: “el motor que impulsa la reforma tiene su origen en el mismo régimen que quiere transformar”. Pero esa transformación imparable conquistada a pie de calle por las masas requerirá de la participación de la izquierda para su conveniente institucionalización. Portabella es elegido junto a Josep Benet para el Senado por las listas del PSUC y participa en la comisión ponente de la Constitución. La carrera política le mantiene entretenido algo más de diez años hasta que en 1989 recupera el pulso cinematográfico con *Pont de Varsòvia*.

Tras su aportación personal en la colectiva *Hay motivo* (2004) de cineastas contra el aznarato, *El silencio antes de Bach* (2007) y [Mudanza](#) (2008) son sus últimas acometidas.