

Historias sin argumento es un programa de cine que refleja la trayectoria de Pere Portabella. Muestra las diferentes etapas de su filmografía como cineasta y productor, desde los años cincuenta hasta el presente. Su trabajo permite profundizar en las prácticas de ruptura artística y política que tuvieron lugar en las décadas de los sesenta y setenta, y en ciertos aspectos de algunos de los periodos menos explorados de la historia del cine español.

El programa, estructurado en sesiones dobles, es una suerte de montaje creado a partir de películas dirigidas por Portabella y otras de Godard, Bergman, Straub/Huillet, Alexander Kluge, Pier Paolo Pasolini y Glauber Rocha o producidas por Portabella, como las de Antonio Maenza o José Luis Guerín.



De arriba a abajo:
Ingmar Bergman, *Persona/Manniskoätarna*.
Antonio Artero, *Yo creo que...*
Pere Portabella, *Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia*.
Jean-Luc Godard, *Allemagne année 90 neuf zéro*.

Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella

Marcelo Expósito

Historias sin argumento es el título genérico de un proyecto que revisa el trabajo del cineasta “extraterritorial” Pere Portabella (Figueres, 1927), proyecto cuya clave de bóveda estriba en interpretar su trayectoria como el resultado de una encrucijada entre práctica filmica, vanguardia artística y actividad política: productor de títulos señeros en la conformación de un realismo crítico tras la Guerra Civil (*Los golfos*, Carlos Saura, 1959; *El cochecito*, Marco Ferreri, 1960; *Viridiana*, Luis Buñuel, 1961); disconformemente vinculado a la Escuela de Barcelona a finales de los 60, sus primeros films como realizador, escritos con el poeta Joan Brossa (*No compteu amb les dits/No contéis con los dedos*, 1967; *Nocturno* 29, 1968: inauguran una colaboración ininterrumpida con el músico Carles Santos que fructifica en la brillante relación entre imagen y banda sonora característica de los films de Portabella, y que también ha derivado en la producción de varios cortometrajes “musicales” del propio Santos), aúnan la herencia de la cultura de vanguardia plástica y literaria, vía Dau al Set, con los lenguajes de ruptura que en los años 60 sacuden el mundo bajo la denominación de Nuevos Cines; figura clave en el desarrollo de un cine independiente, ilegal o clandestino en la primera mitad de los 70, inextricable de las opciones de oposición política antifranquista, *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1972) o su serie de trabajos a propósito de Joan Miró (1969, 1973), constituyen intervenciones críticas radicales en las instituciones cinematográfica y artística, en perfecta sintonía con su participación en las prácticas conceptuales que en los años finales de la dictadura protagonizó el Grup de Treball; progresivamente implicado en los movimientos cívicos y políticos contestatarios al franquismo (fiel reflejo de lo cual es *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, que en 1976 sintetiza y busca superar la experiencia de toda una serie de trabajos directamente relacionados con el ambiente previo de clandestinidad política: *Poetes catalans*, *Cantants*, *Advocats laboralistes* o *El sopar*), su dedicación al ámbito político-institucional durante la llamada transición le lleva a un largo paréntesis, hasta retomar su práctica como cineasta y productor (*Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia*, 1989; *Tren de sombras*, José Luis Guerín, 1997).

El título *Historias sin argumento* alude a una de las características más notables del cine de Pere Portabella: su persistente impugnación del “canon narrativo aristotélico, desechando el argumento, la anécdota, para ir directamente a la temática” (nada de nexos causa-efecto, ningún tipo de psicologismo en los personajes, negativa a construir mundos coherentes y autosuficientes en la pantalla, riguroso antinaturalismo: realismo, si acaso, “de resultados”, pero no de presupuestos). Identificado con el cine moderno y reivindicando con desparpajo la vocación vanguardista que hizo hablar a Eisenstein de la necesidad de “desanecdotizar el film”, los de Portabella se nos muestran como artefactos fragmentarios, caleidoscópicos, trufados de rupturas, aparentemente dispersos pero cuyas espesas tramas y continuidades se producen explotando admirablemente las potencialidades del cine como lenguaje visual y sonoro. Consecuentemente, nuestra intención ha sido asimismo explorar la manera en que acaso sea posible establecer un tipo de revisión crítica que, queriendo reavivar la tradición de ciertas prácticas de ruptura en el arte, la política y el cine, constituyese una suerte de “historias sin argumento”: rompiendo con ciertos modos historiográficos que generalmente contribuyen a emborronar, sofocar o directamente oscurecer la irrupción histórica de ciertos destellos radicales. Ello pretende quedar reflejado en este programa de proyecciones, en el que films realizados o producidos por Portabella se ven acompañados de otros¹. La manera en que este programa se ofrece elude las tópicas relaciones estilísticas o historicistas, tanto como se abstiene de insinuar clásicas evocaciones de “influencias” entre films o autores. Se estructura en sesiones por lo general dobles, las cuáles, junto con el inicial acompañamiento de presentaciones², se han configurado a partir de una suerte de trabajo de montaje de elementos, sobre la base de una diversidad de vínculos manifiestos o latentes, buscando revelar determinadas constantes temáticas que constituyen nuestra propia lectura de Pere Portabella. Lectura que, en lo esencial, enfatiza la manera en que la actividad de nuestro autor ha operado siempre en dos ejes: en *sincronía* con las prácticas de ruptura y los lenguajes de vanguardia de la contemporaneidad, y en *profundidad*, al acometer una práctica anclada y enraizada que quiere incidir en las condiciones culturales, políticas, históricas del contexto propio.

Si es posible encontrar un eco entre la aún hoy día inasimilable imagen de un ojo abruptamente cortado de un tajo (Jenaro Talens: un ojo *tachado*) en *El perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y la del vampiro que, arrancándose los ojos postizos, literalmente se *desmaterializa* al final de *Vampir-Cuadecuc*, es sin duda porque Portabella recoge el testigo de dicha **impugnación de los mecanismos de la visión usual y del naturalismo**. *Vampir* es un film-bisagra en la trayectoria de Portabella, declaradamente un film *materialista*: análisis desvelador de los mecanismos de construcción del ilusionismo del cine narrativo dominante, asimismo intervención crítica en la institución cinematográfica local posterior al “posibilismo”, a la etapa de producciones sometidas a los dictados (y la financiación) de la administración franquista que dio lugar a las breves y frustrantes experiencias del Nuevo Cine Español y algo más tardíamente de la Escuela de Barcelona. *Vampir* es un film realizado *al margen*, título fundamental de uno de los periodos más sugerentes, y al tiempo ignorados e inexplorados, de nuestro cine: el que se abre a partir del año 69 y hasta la muerte del dictador, caracterizado paisaje complejo de prácticas independientes, ilegales o abiertamente clandestinas; por vínculos no siempre explícitos entre ámbitos de las prácticas estéticas o políticas y por la constitución de canales alternativos de difusión y de recepción de los films, así como por la

(sigue)

Con la colaboración de:



Producción y organización:



Comisario: Marcelo Expósito.

Comisariado y programación en el Departamento de Obras de Arte Audiovisuales del MNCARS: Berta Sichel

Diseño gráfico: Florencia Grassi

Foto portada: *Vampir-Cuadecuc*, Pere Portabella, 1970.

http://museoreinasofia.mcu.es

NIPO: 181-01-001-X



pere portabella

historias sin argumento

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
departamento de obras de arte audiovisuales

salón de actos, entrada libre, aforo: 140 localidades

mayo

jueves	3	19:30 hs	Presentación del programa a cargo de Pere Portabella y Marcelo Expósito
viernes	4	18:00 hs	Luis Buñuel: <i>Un Chien andalou</i> , Un perro andaluz, 1929, 16 min.
		18:30 hs	Pere Portabella: <i>Vampir-Cuadecuc</i> , 1970, 75 min.
sábado	5	18:00 hs	Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: <i>Machorka-Muff</i> , 1962, 18 min., y <i>Nicht Versöhnt, oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht</i> , No reconciliados, o sólo la violencia ayuda donde la violencia reina, 1964-65, 55 min. (Total: 73 min.)
		19:30 hs	Paulino Viota: <i>Contactos</i> , 1970, 64 min.

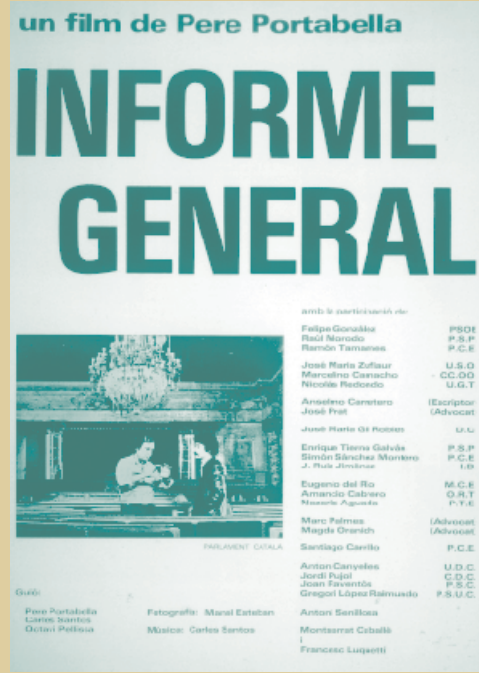
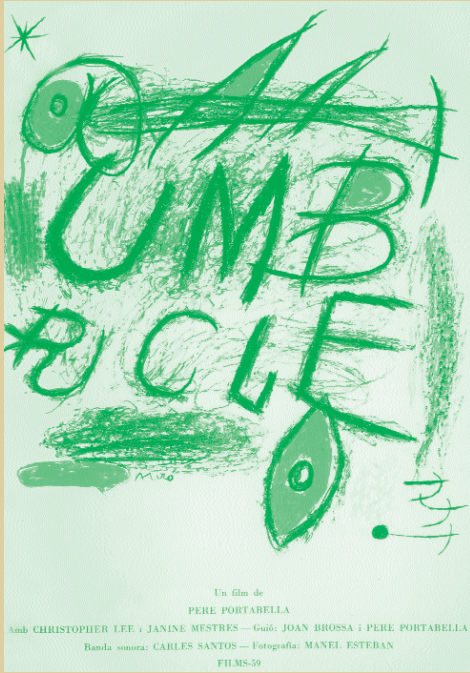
jueves	10	18:00 hs	Jean-Luc Godard: <i>Allemagne année 90 neuf zéro</i> , Alemania año 90, 1991, 62 min.
		19:30 hs	Pere Portabella: <i>Pont de Varsòvia/Puente de Varsovia</i> , 1989, 85 min.
viernes	11	18:00 hs	Alexander Kluge: <i>Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos, Los artistas, bajo la carpa del circo: perplejos</i> , 1968, 103 min.
		20:00 hs	Pere Portabella: <i>Umbracle</i> , 1971-72, 85 min.
sábado	12	17:30 hs	Pier Paolo Pasolini: <i>Porcile</i> , 1968-69, 98 min.
		19:00 hs	Glauber Rocha: <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , Dios y el diablo en la tierra del sol, 1964, 125 min.

jueves	17	18:00 hs	Ingmar Bergman: <i>Persona/Manniskoätarna</i> , 1966, 80 min.
		19:30 hs	Pere Portabella: <i>No contéis con los dedos/No compteu amb els dits</i> , 1967, 30 min. y <i>Nocturno</i> 29, 1968, 90 min. (Total: 120 min.)
viernes	18	19:00 hs	Antonio Maenza: fragmentos de los films <i>El lobby contra el cordero</i> , 1967-68, <i>Orfeo filmado en el campo de batalla</i> , 1968-69, y del copión de rodaje de <i>Hortensia/Béance</i> , 1969, 120 min.
sábado	19	17:30 hs	Antoni Padrós: <i>Lock-out</i> , 1973, 127 min.
		20:00 hs	Antonio Artero: <i>Yo creo que...</i> 1974, 95 min.

jueves	24	18:00 hs	Pere Portabella: <i>Acció Santos</i> , 1973, 12 min., <i>Miró tapis</i> , 1973, 30 min., <i>Play-back</i> , 1970, 10 min. y <i>Miró l'altre</i> , 1969, 15 min. (Total: 67 min.)
		19:30 hs	José Luis Guerín: <i>Tren de sombras</i> , 1997, 80 min.
viernes	25	18:00 hs	Pere Portabella: <i>Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública</i> . Versión completa inédita, que incluye secuencias descartadas en el montaje original, 1976, 170 min.



Vampir-Cuadecuc, Pere Portabella



conciencia de interpelar a un comprometido espectador-tipo (es por todo ello que podríamos hablar también aquí de un “cine de experiencia”, como lo hizo Thomas Elsaesser para el Nuevo Cine Alemán a partir del trabajo de Alexander Kluge). Una etapa suficientemente rica como para amparar una diversidad de planteamientos u objetivos, modos de representación o puntos de vista políticos, films sin embargo hermanados en su vocación rabiosamente contestataria, tales como: *Hortensia / Béance* (1969), del irrepetible Antonio Maenza (un título mítico en la etapa del cine independiente catalán, producido tempranamente por Portabella); *Lock-out* (1973), de Antoni Padrós (torrencial y anarquizante film vinculado subrepticamente al situacionismo de Vaneigem, habiéndose formado Padrós en el ambiente de las “clases” de cine en Aixelà e Institut del Teatre, de la mano de Portabella); *Yo creo que...* (1974), film “legal” y subversivo de Antonio Artero (siendo Artero uno de los impulsores de la adelantada contestación sesentayochista en las Jornadas de Escuelas de Cinematografía de Sitges, en 1967, de acuerdo con la manifiesta filiación situacionista de este cineasta); o *Contactos* (1970), de Paulino Viota (declarado cruce entre Straub/Huillet y Ozu, cuya orgulloso pobreza de medios no obstaculizó un rigor de resultados que indujo a Noel Burch a proclamarlo como uno de los films más importantes de su década).

Si se puede hablar, a propósito de Portabella, de un **materialismo de la imagen**, ciertamente lo es del género que alguien reclamó para el de Straub/Huillet: no un materialismo plano, unidimensional en su enunciación, meramente ilustrador de algún tipo de teoría o análisis. Si Joan-Enric Lahosa habla de “fascinación reveladora”, es porque el cine de Portabella se sostiene sobre una tensión constante entre los procesos de identificación del espectador y la constatación de los mecanismos de producción de sentido. Sus films construyen un tipo de espectador que ha de buscar permanentemente su posición entre tales tensiones, en un cine que explota al máximo la capacidad de fascinarle, tanto como le devuelve sistemáticamente a la materialidad del dispositivo filmico y a su propia condición de sujeto histórico. Si el tránsito de la secuencia que cierra *No contéis con los dedos* (“... y cuando el proyector se apague no quedará más que el lienzo blanco”) a la inicial de *Nocturno 29* (la mirada del *beatnik* cegado por el sol radiante en un cielo despejado acaba enfrentando implacablemente al espectador a la pantalla blanca) refuerza esta idea de materialismo, lo hace para adentrarnos en una trama de imágenes que remiten a un juego de representación, maquillajes y espejos: en *Nocturno 29*, como en *Persona* (1966) de Bergman, la evidencia periódica de la imagen cinematográfica como materialidad y pura representación va de la mano de una exploración del rostro como máscara y del cuerpo encarcelado en su imagen, exploración que conduce finalmente a una dura **impugnación del modo de vida burgués y sus formas alienadas de identidad social**.

Y, para acabar este muy breve recorrido, **retorno a la Historia**. Cuando, en 1989, Portabella retoma la realización con *Puente de Varsovia*, sus personajes transitan (al igual que lo hace un Eddie Constantine marcado por el tiempo en *Allemagne année 90 neuf zéro* de Godard un año después) a través de un paisaje ruinoso: las ruinas de la Historia tras el cierre abrupto de un ciclo histórico agotado, cuyo fin marca la caída del Muro. Cuando, en 1976, Portabella acomete la realización de un film que mostrase públicamente el rostro de las diversas opciones de oposición ante las que se abría el paisaje de una deseada evolución democrática del país, declara la necesidad de que éste no fuese ya un film clandestino, sino afirmativamente visible, una salida a la luz, una ocupación decidida de los nuevos espacios de libertad por conquistar. Sin embargo, dicho film nunca fue propiamente estrenado en salas de cine, ni tuvo una difusión regular. *Informe general* es uno de los primeros de una serie de numerosos films que, arrancando de las prácticas de ruptura cinematográficas del período precedente, sufrieron, paradójicamente, la imposibilidad de existir en un momento de aparente apertura política. El despunte de las libertades, la *normalización* del proceso político institucional en la que se vio progresivamente implicado Portabella, trajo de la mano la desmemoria y un cierto descrédito de cierta política de oposición, y supuso la negación provisional en nuestro país de cualquier proyecto de intervención radical en el campo de la cultura, cuya continuidad se ha visto interrumpida y negada hasta el punto de que hoy sigue siendo difícil rastrear su memoria. *Puente de Varsovia*, no por casualidad recibido con dureza inusitada por la crítica establecida, nos dice que no es aceptable la nostalgia, así como no lo es la desmemoria, ni el descrédito de la política. Y es así que un vínculo profundo conecta estos dos films aparentemente dispares, que se nos muestran y nos interpelan valientemente, inmersos como están en sus propias contradicciones, como síntoma y resultado de su propia condición histórica.

1- La trama narrativa que sobre Portabella hemos buscado elaborar queda sintetizada sólo en parte en el programa de proyecciones, y está reflejada en la monografía que hemos editado: *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (Ediciones de la Mirada/Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2001). Una bibliografía básica, que complementaría este necesariamente breve texto introductorio, sería la siguiente: García Ferrer y Martí Rom (eds.), *Pere Portabella*, Cine-Club Ingenieros de Barcelona, 1975; Vicente Ponce (ed.), *Pere Portabella pres al camp de batalla*, Diputación de Valencia, 1981; Antoni Mercader, Pilar Parcerisas, Valentín Roma (eds.), *Grup de Treball*, MACBA, 1999; Casimiro Torreiro y Esteve Rimbau, *La Escuela de Barcelona. El cine de la 'gauche divine'*, Anagrama, 1999; dos monografías de Javier Hernández y Pablo Pérez, *Maenza filmando en el campo de batalla*, Diputación General de Aragón, 1997, y *Antonio Artero: yo filmo que*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999; dos libros editados por Julio Pérez Perucha, *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, Filmoteca Valenciana, 1988, y *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Filmoteca Española/Cátedra, 1997; José Luis Castro de Paz, Santos Zunzunegui y Julio Pérez Perucha (eds.), *La nueva memoria. Historias del cine español*, en imprenta.

2- La contribución de diversas personas invitadas a ofrecer presentaciones o charlas a lo largo del proyecto en el MACBA ha sido fundamental y ha nutrido o reforzado no pocas de las ideas aquí vertidas: quedo agradecido a Josep Torrell, Paulino Viota, Jaime Pena, Gabriel Villota, Antoni Padrós, Antonio Artero, Javier Hernández, Gustavo Hernández, Manel Esteban, Carles Hac Mor, José Luis Guerin, Julio Pérez Perucha, Casimiro Torreiro, Santos Zunzunegui, Joan-Enric Lahosa, Javier Codesal, Giulia Colaizzi, Félix Fanés; así como a otras personas que intervinieron en el proyecto a propósito del seminario *La historia fantasma. Imagen, política, historia*: Amos Gitai, Marina Grzinic, Gertrud Koch, Jean-Louis Leutrat, Kaja Silverman y Jenaro Talens.