

Pere Portabella

Destrucción de universos míticos en el seno del franquismo

Juan Miguel Company Ramón
e Francisco Javier Gómez Tarín

2000

La mirada desde la distancia, con más de treinta años desde el estreno de *No contéis con los dedos*, puede producir una primera impresión, mezcla de perplejidad y escepticismo, que no se correspondería en modo alguno con la coherencia global de la obra cinematográfica de Pere Portabella, tanto producida como realizada. No nos encontramos ante un material que pueda ser analizado asépticamente al margen de la situación social, cultural, económica y política de su momento histórico (¿acaso es posible cualquier tipo de reflexión que no tenga en cuenta los elementos contextuales?), y tampoco puede aislarse a su autor de las profundas conexiones que mantuvo con los movimientos de vanguardia en el terreno artístico, estético y político (de lo cual se da cuenta ampliamente en otros comentarios dentro de esta misma publicación).

De acuerdo con estas premisas, intentaremos un acercamiento a tres de sus obras más representativas, *No contéis con los dedos* (1967), *Nocturno 29* (1968) y *Umbra-cle* (1972), teniendo en cuenta que su paso al terreno de la dirección se produce como consecuencia de la inviabilidad financiera de **Films 59**, la productora con que había con-

seguido llevar a cabo tres proyectos esenciales dentro del panorama del cine español: *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), *El coche-cito* (Marco Ferreri, 1960) y *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Los problemas surgidos tras el triunfo en Cannes de este último acabaron con las esperanzas renovadoras.

Establezcamos una serie de parámetros que nos ayudarán a fijar la perspectiva desde la que abordaremos los filmes en cuestión:

Parámetro 1: Nos acercaremos a la obra de Portabella entendiéndola como un conjunto de textos imbricados entre sí, abiertos y plurisignificantes, cohesionados por una estructura interna que genera capas agrupables en direcciones de sentido, a modo de una espiral en constante crecimiento y regeneración. Esto implica que los diversos filmes están ligados por mecanismos intertextuales que permiten avanzar desde anclajes en puntos de partida previos.

Parámetro 2: Dejaremos de lado juicios críticos de carácter cualitativo, toda vez que consideramos el texto como un *tejido*, desde la perspectiva enunciada por Julia Kristeva, que se nos presenta como un palimpsesto capaz de hacernos accesibles no sólo significaciones sino percepciones en torno a una

época oscura de la historia que vivimos en este país. En este sentido, la trama argumental - de haberla - pasa a un segundo término, elevando al primer rango el nivel de la sugerencia; la interpretación, fruto de la indeterminación del texto, se convierte en el ejercicio activo del lector (espectador) que suma a lo percibido (visto y oído) sus propias experiencias personales.

Entenderemos como connotación el plus de sentido que incorporamos, desde la posición espectral, al texto audiovisual aparentemente denotado (donde la dirección significativa original queda como una huella autoral). En términos de Roland Barthes¹: *Se da una especie de condensación paradigmática a nivel de los connotadores (dicho de otra forma, "símbolos"), que son signos fuertes, erráticos y que podríamos llamar "reificados", y, de otro lado, "pegados" sintagmáticamente en el nivel de la denotación; no podemos olvidar que el sintagma siempre está muy cerca de la palabra, y es precisamente el "discurso" icónico el que naturaliza los símbolos.*

Parámetro 3: Los mecanismos de producción no son los habituales en la industria cinematográfica. Pere Portabella aborda estos proyectos desde una visión colectiva, a partir de un equipo técnico reducido, en que son esenciales las aportaciones del poeta y literato Joan Brossa en el guión, alejado de la concepción institucional ortodoxa; de Carles Santos en la música, quien marca incluso con sus apariciones algunas de las pautas de *Nocturno 29*; y de Luis Cuadrado, posterior-

mente sustituido por Manuel Esteban, en la fotografía.

Parámetro 4: Los mecanismos de representación no solamente son cuestionados sino que se construyen desde una perspectiva totalmente atípica. Los personajes no están dotados de características psicológicas ni encajan en el seno de un cuerpo diegético concreto; por el contrario, se aprovecha la imagen que el espectador ya posee de ellos para insertarlos en el contexto de la narración, deconstruyendo el mito previo y haciéndoles actuar dialécticamente en el flujo discursivo. Así ocurre con Mario Cabré, Lucía Bosé y, más evidentemente, con Christopher Lee. En cualquier caso, como veremos, el estatuto de representación se ve profundamente alterado al vehicular a través del actor un ente estereotipado, sea clase social o instrumento de poder, que interactúa con el propio aparato productor del artefacto artístico.

Parámetro 5: Los dos primeros títulos fueron realizados en 35 mm., combinando blanco y negro y color; el tercero se rodó en 16 mm. El formato estándar de la industria no sería recuperado por Portabella hasta 1976 con *Informe General*. Independientemente de los problemas financieros y las imposiciones de la censura franquista, en los filmes que analizamos se da una reflexión sobre el propio soporte y un proceso sistemático de deconstrucción del lenguaje cinematográfico que apunta hacia la construcción de un código alternativo en el que los mecanismos de *efecto verdad* (naturalización y, en consecuencia, identificación) son explícitamente rechazados.

Parámetro 6: El entorno histórico es esencial a la hora de situar y contextualizar. No solamente cobran importancia las fechas por su significación política interna, también hay

¹ BARTHES, ROLAND, "Rhétorique de l'image", en *Communications*, núm. 4, Paris, Seuil, 1964. Págs. 50-51 (La traducción es nuestra)

que tener en cuenta los movimientos artísticos y la internacionalización de nuevas concepciones de mundo: Mayo del 68, guerra de guerrillas en Latinoamérica, ascenso de las cinematografías de intervención, etc. . .

Muy esquemáticamente, podemos plasmar como puntos de referencia en una apretada cronología:

1964: Creación del Tribunal de Orden Público y recrudecimiento de la represión
Godard realiza *Bande à part* y Antonioni, *El desierto Rojo*

Glauber Rocha realiza *Deus e o diabo na terra do sol*

Andy Warhol realiza *Empire*

1965: Surgen los primeros sindicatos estudiantiles

Bergman realiza *Persona*

1966: Ley Orgánica del Estado

Aranda realiza *Fata Morgana* y Resnais, *La guerre est finie*

1967: Ilegalización de Comisiones Obreras y estado de excepción en Vizcaya
I Festival de Viña del Mar

1968: Estados de excepción en Guipúzcoa

Mayo del 68 en París: el lema “la imaginación al poder” hace tambalear las estructuras sociales y políticas.

Solanas y Getino realizan *La hora de los hornos*

1969: Estado de excepción en todo el territorio y proclamación de Juan Carlos como futuro sucesor en la Jefatura del Estado

II Festival de Viña del Mar

Godard, junto a Gorin, forma el grupo Dziga Vertov y realiza *Lucha en Italia*

Sanjinés realiza *Yawar Mallku*

1970: Consejo de Burgos

Comienzo de la polémica teórica entre *Cahiers du Cinéma* y *Cinéthique* en torno al proceso de (re)producción ideológica del aparato de base cinematográfico.

1971: Generalización de movilizaciones obreras y estudiantiles

1973: Gobierno de Carrero Blanco y asesinato posterior por ETA

1974: Ejecución de Puig Antich y amplias movilizaciones

1975: Muerte de Franco

Estos breves apuntes tienden a constatar la importancia del momento y su constante ebullición dentro y fuera del país. Al mismo tiempo, invisibilizada por los grandes acontecimientos, la penetración de nuevos modelos de vida se estaba realizando de forma irreversible a través del crecimiento exponencial del turismo.

Parámetro 7: El paso al soporte de 16 mm. por parte de Portabella obedece tanto a una elección de tipo formal, estilístico, como a la *resistencia* ante la imposición de la censura. A partir de *Nocturno 29*, decide llevar a cabo una ruptura total con el aparato institucional de la industria cinematográfica; se trataría de realizar los filmes sin seguir los pasos obligados de presentación de guión o autorización para su exhibición. Rompe con los condicionamientos de distribución y exhibición. Se trata de hacer un cine de intervención, militante, marginal (no voluntariamente), que deberá responder a costes mínimos y ser exhibido en centros alternativos ligados a los movimientos de masas (lo que se explicita en la secuencia en que intervienen Román Gubern, Joan Enric Lahosa y Miguel Bilbatúa en *Umbracle*).

Hay que decir que este es un fenómeno generalizado en gran parte del país, aunque

Cataluña llevaba una considerable delantera, y que se podría constatar el 10 de Enero de 1976 en el llamado Documento de Orense sobre los cines de las nacionalidades del Estado español, donde, movimientos autodenominados de intervención o independientes, que trabajaban generalmente en formatos subestándar, acordaron colaborar en un proyecto que posteriormente no vería la luz.

Parámetro 8: Base indispensable para desarrollar el presente trabajo, han sido la larga entrevista a Pere Portabella efectuada por J. M. García Ferrer y Martí Rom en 1973, el imprescindible dossier publicado por el Cine Club Ingenieros, y los textos editados como VV.AA., *Pere Portabella pres al camp de batalla*, Valencia, Sala Escalante, 1981.

La primera reflexión viene necesariamente obligada por los propios títulos de las películas. El cortometraje *No contéis con los dedos* aplica directamente una interpelación al espectador que se corresponde plenamente con sus contenidos. *Nocturno 29* y *Umbracle* nos remiten a la oscuridad, en el primer caso de la larga *noche franquista* (los 29 años desde el fin de la guerra) y, en el segundo, de ese ámbito cerrado en que crecen plantas alejadas de la luz del sol (ya no es el abismo de la oscuridad total, reclama un hálito de esperanza).

Según las propias declaraciones de Portabella, *No contéis con los dedos* partía de la idea de construir un filme encadenando una serie de *spots* o *filmets* al estilo de las publicidades que pasaban en los cines. Para ello dispone en un *continuum* una serie de secuencias aparentemente inconexas engarzadas a través de cortinillas y caches de diverso tipo que remiten a los códigos de enlace asumidos por el espectador en este tipo de propagandas. Ya desde este primer momento, in-

teresa destacar algunos de los elementos que van a ser constantes en su cine:

- Supresión de la continuidad narrativa clásica (aristotélica) basada en la relación causa - efecto y, como consecuencia, eliminación de la clausura.
- Ruptura de las relaciones espaciales y temporales.
- Diacronía imagen - sonido.
- Explicitación del soporte material.
- Supresión e inversión de códigos.
- Desarrollo de elementos intertextuales.
- Explicitación enunciativa.

No contéis con los dedos esboza un esquema formal que posteriormente será cohesionado en *Nocturno 29*. Las cortinillas y caches serán radicalmente suprimidos en el resto de títulos, de tal forma que los enlaces se llevarán a cabo mediante elementos sígnicos insertos en el discurso sin solución de continuidad pero asumiendo su estatuto de puntuación (muy especialmente las intervenciones del pianista en *Nocturno 29*, pero también los perros, los troncos o la chimenea). Al negar la conexión intersecuencial, Portabella anula uno de los elementos esenciales del discurso canónico cinematográfico: la elipsis, que solamente se dará en el seno de las escenas pero cuestionando también los *raccords* de mirada, de dirección e incluso de eje.

Resulta premonitorio que *No contéis con los dedos* haga uso de procedimientos de fragmentación, iniciados por la publicidad y después consumados por el vídeo clip, cuya

cultura se ha ido apropiando posteriormente de los lenguajes audiovisuales hasta generar hoy un todo continuo rastreable en la televisión y también en muchos filmes de la factoría americana; una cultura que ha acelerado sensiblemente la temporalidad de la imagen hasta esquematizar al máximo sus contenidos, difuminando su nivel axiológico. En palabras de Josep Gavaldà, refiriéndose esencialmente a la televisión, pero aplicable al conjunto audiovisual: *El tiempo del enunciado se dilata, el tiempo de la enunciación se condensa. Cada vez en menos tiempo quieren venderse más cosas, sobre todo, claro está, en los spots publicitarios. La línea de continuidad de la programación no la perfilan los diferente géneros: son los anuncios los que homogeneizan el flujo ininterrumpido e imponen el régimen de la aceleración discursiva.*²

El caso del filme de Portabella es bien distinto. El referente publicitario sólo está ahí como estructura formal que quiere propiciar una cierta familiaridad, pero la enunciación se apropia de él para resquebrajarlo, desnaturalizarlo, descomponerlo, hacerle decir lo que no desea decir. La voz en off, escindida de su vinculación a la imagen, sin dejarse atrapar por un narrador ni hacerse presente a través de un mediador acusmático, interpela directamente al espectador. La relación sonido - imagen se torna conflictiva porque genera una sucesión de sugerencias que se

² GAVALDÀ, JOSEP, "Las fronteras de la "Cultura Clip", en CALVO, J. Y JORQUES, D., EDS. *Estudios de Lengua y Cultura Amerindias II - Lenguas, literaturas y medios* -, (Actas de las IV Jornadas Internacionales de Lengua y Cultura Amerindias. Valencia 17-20 Noviembre 1997), Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes, 1998. Pág. 361.

anclan en el conocimiento de una realidad cotidiana que interactúa sobre fórmulas preestablecidas (cuarto de baño, anillo, etiqueta de botella, modelo, jeep con jóvenes en la playa) y siembra la indeterminación hasta el punto de resultar siniestra (el anillo no consigue salir del dedo).

El mecanismo de interpelación pone de manifiesto los recursos publicitarios al tiempo que los connota de carga ideológica: A la pregunta *¿es verdad esto?*, le sigue la respuesta *no, no es verdad, pero ya se sabe que la reiteración de una falsedad convierte en cierta su aseveración*, desvelando así no sólo la naturaleza del entorno definido como *spot* sino la multiplicidad de falsedades (mentiras naturalizadas) en que se asienta la misma concepción de mundo del espectador. Esta percepción se irá subrayando precisamente haciendo uso del mecanismo reiterativo a partir de elementos icónicos y verbales: desde el antifaz y el arlequín (máscara y nueva interpelación afianzada por la persistente mirada a cámara) hasta la descripción de las cualidades de los diversos tipos de látigo, pasando por la secuencia de la pareja comiendo en una inmensa mesa que les mantiene incomunicados (sólo disimulando el deseo - ficcionalizándolo al atravesar el camino por debajo de la mesa - podrán acercarse).

Al proveer al espectador de los elementos esenciales para que el ejercicio interpretativo pueda llevarse a cabo sin estar condicionado, Portabella afianza las posibles direcciones de sentido a través de una batería retórica que hace uso de la reiteración para desvelar lo falso (Mario Cabré pintando la sombra de la escoba, fijando la ficción) y permite percepciones puramente sensitivas: obsesivo aislamiento en la fábrica de Pepsi-Cola, donde

las puertas se cierran unas tras otras sin dejar huir al personaje - previamente “medido y eliminado” en las secuencias anteriores, que actúan a modo de *flash-forward* conceptual - mientras la voz en off no cesa de reiterar sumisión; las botellas, disciplinadas, avanzan como un ejército, haciendo vano cualquier intento de escapatoria.³ El afeitado del cura, parsimonioso y en detalle, reafirma este mecanismo de percepción que hace esperar (de-sear) el corte.

Y cuando el proyector se apague no quedará más que el lienzo en blanco. Esta frase final, pronunciada en off, recupera la instancia material del soporte y al mismo tiempo identifica lo dicho con el acto: la falsedad no es posible una vez anulado el mecanismo de ficcionalización del instrumento cinematográfico. La película - físicamente, el celuloide - se quebrará para dar paso a ese lienzo blanco que aparece como una afirmación de lo no-presente (y, en consecuencia, no falso). Pero, al mismo tiempo, desde la perspectiva de “lienzo”, queda abierto a ser nuevamente completado (llenado) por un nuevo discurso (de/para el espectador).

Con *No contéis con los dedos* asistimos pues a un *acto inaugural* de un tejido hipertextual que, profundizando en los nuevos códigos - invirtiendo los anteriores -, señala un camino por el que transitará el resto de la obra de Portabella. Este cortometraje ha dejado trazadas una serie de líneas discursivas (temáticas, argumentales, que no narrativas propiamente dichas) que se van a recuperar en *Nocturno 29* y en *Umbracle* (lógicamente,

con el añadido de la reflexión sobre el lenguaje del cine y los géneros que supone *Vampir*). Los propios personajes - estereotipos - reaparecerán en los otros filmes y llegarán a ellos cargados con un universo simbólico que se irá completando y actualizando en cada nuevo acceso. Otro tanto acontecerá con la estructura discursiva, de ahí que habláramos desde un principio de coherencia global. Sin ánimo de exhaustividad, resulta práctico establecer los hilos que irán consolidando la tela de araña:

El cuarto de baño reaparecerá en *Nocturno 29* pero invertirá la posición de la cámara y el sexo del personaje; la duda de Mario Cabré se transformará en la seguridad de Lucía Bosé, aunque su imagen permanecerá negada, oculta por la mampara de vidrio. La carta que gira, en color, reaparecerá sobre la mesa de juego, también en color. El anillo que no puede ser extraído del dedo femenino, será ofrecido por Christopher Lee en *Umbracle*. El arlequín, las máscaras, las miradas a cámara, visitarán una y otra vez la pantalla. El avión que despegaba (Off: *Despliegue un mapa bajo la lluvia / Coja la palabra “marchar” / Ponga delante “me gustaría” / Y tendrá “me gustaría marchar”*) clausurará también *Nocturno 29* (donde se abre la posibilidad de un vía de escape que dejará un territorio yermo, mantenido en silencio).

En ese *acto inaugural*, debemos destacar dos bloques que transitarán obsesivamente en los otros dos filmes: la comida y la fábrica. En ambos nos encontramos ante un espacio cerrado que anula opresivamente la voluntad de los personajes. Independientemente del nivel metafórico que les confirmamos (sea el espacio de la residencia burguesa, marital, de la incomunicación y/o castración, en el primer caso; y el de la anula-

³ La amenaza de las puertas contrasta con la secuencia inicial de la reciente *Rosetta*, de los hermanos Dardenne, filme en donde las puertas se iban cerrando detrás del personaje, que no encontrará salida posible a su desesperada situación.

ción, ejercicio del poder en el entorno social, la represión política y económica, en el segundo) nos permiten otro tipo de reflexión sobre su uso retórico. La utilización de la metáfora en los filmes de Portabella no se plasma en un burdo guiño al espectador (el brazo en alto de *La prima Angélica*, en el caso de Saura, por ejemplificar con un realizador que en otro tiempo trabajó con el que ahora nos ocupa) ni en un modelo a escala de microcosmos, limitado a un esquematismo hiriente (el caso de *Ana y los lobos*, también de Saura); por el contrario, Pere Portabella construye un universo que le es propio en el que el nivel metafórico se desprende de la globalidad a través de una acumulación signífica vehiculada por el discurso audiovisual; y queremos hacer especial hincapié en este sentido de *audiovisual* porque la disociación imagen - sonido resulta esencial; podríamos decir que el flujo discursivo se escinde en múltiples ocasiones y genera en su seno direcciones ora paralelas, ora alternantes, ora confluyentes, ora yuxtapuestas, que serán privilegiadas por el espectador en la construcción de sentido que lleva a cabo (nunca unívoco). Esto permite entender cómo insiste el autor en su esquema de que reflexiona sobre la realidad porque, evidentemente, sólo la realidad le está proporcionando los instrumentos que generan el discurso, y esa misma realidad permitirá al espectador *leer e interpretar*.

Desde esta perspectiva, la oposición radical a un cine de *realismo social*, que tan en boga estuvo en aquellos años, queda ampliamente justificada. Lo cierto es que la forma y el contenido son indisociables y la lucha frente a los poderes establecidos (no olvidemos que se trataba de la cruel dictadura franquista) no podía pasar exclusivamente por la

denuncia, militante o no políticamente, sino que el cuestionamiento de los códigos formales tenía que dar lugar a un nuevo sistema signifiante. Al mirar desde hoy las producciones de aquellos años (y no podemos olvidar los films de Resnais o Duras) debemos asumir las contradicciones y el desencanto de una batalla perdida. Volveremos sobre ello.

El mecanismo hipertextual se ancla en el propio soporte: *No contéis con los dedos* enlaza con *Nocturno 29* formando una línea única. El final del primer título, que presenta la pantalla vacía, se sigue con el sonido del proyector (reiteración - continuidad) mientras se llena la nueva pantalla con la desolación de un "lugar" áspero, pedregoso, intransitable, en el que un joven beatnik (reconocido así por su aspecto físico e indumentaria) intenta ayudar a una muchacha extrayéndole una astilla y desvestiéndola (rechazo de la represión y presencia de la "herida"). El alejamiento del encuadre hará más patente, si cabe, la desolación del lugar, y la película (nuevamente el celuloide) se quebrará ante nuestros ojos. Independientemente de la relación material, el mecanismo que filma y lo filmado, ese páramo (que concluye en la lejanía como una isla simulando el contorno de un cuerpo) difícilmente puede interpretarse como una escena introductoria aislada porque los jóvenes connotan por su aspecto una rebeldía que tenía lugar en las calles en esos años, el personaje de Christopher Lee volverá a él en *Umbracle*, y la relación desierto - isla - cuerpo (territorio) se pondrá de manifiesto en el mantenimiento del plano tras la marcha del avión en *Nocturno 29* y en el recorrido de la mujer desnuda en *Umbracle* (panorámicas en sentidos opuestos).

En esa primera secuencia, queda fijado otro parámetro esencial en la obra de Portabella: la diacronía sonido - imagen, antes suavizada en *No contéis con los dedos* por la interpelación directa al espectador (que ahora no se produce). Luc Beraud en *Cahiers du Cinéma*, comentaba que *el film es la orquestación de estas tres unidades fundamentales: Tema, Imagen, Sonido en distintas variaciones: Imagen - Sonido, Imagen - Tema, Sonido - Tema*⁴. Nos parece esta una aportación muy pertinente en el proceso interpretativo de los filmes que nos ocupan. Este mismo autor mencionaba la relación con *L'Âge d'Or*, de Buñuel, lo que no podría ser casual en modo alguno.

Eisenstein aplicó a su teoría del montaje cinematográfico los planteamientos del *haiku* y el *Kabuki* ya que *los japoneses nos han enseñado otra forma de conjunto extremadamente interesante - el "conjunto monístico" -, en el cual el sonido, el movimiento, el espacio y la voz no se acompañan (ni siquiera paralelamente) el uno al otro, sino que funcionan como elementos de igual importancia*⁵. Asumiendo esta perspectiva, el conflicto pasó a ser la esencia de su cine, en el interior del encuadre, en la sucesión y en el encadenamiento entre planos; a partir de tal contrapunto la secuencia debía obtener un plus de significación. Junto a Pudovkin y Alexandrov, firmó un Manifiesto del Sonido que apostaba claramente por la diacronía: *Unicamente un empleo "contrapuntado" del sonido en relación a la pieza visual del montaje puede deparar una nueva potencialidad al desarrollo y perfección del*

*montaje. Los primeros trabajos experimentales con el sonido deben dirigirse hacia la línea de su distinta no-sincronización con las imágenes visuales*⁶. Portabella hace gala de una concepción similar con la que descompone el mito sincrónico propio del lenguaje cinematográfico utilizado por el Modo de Representación Institucional (MRI), pero creemos que su experiencia circula en una doble vía:

- Utilización de diacronías en refuerzo del discurso: 1) En busca de ese plus de significación por relación de contraposición, como sería el caso del silencio ante las ruinas y escombros, en *Umbracle*, o el agobiante de circulación mientras el personaje se sumerge en el agua, en *Nocturno 29*. Esta disonancia sería constante en sus filmes, hasta establecerse como código habitual; se trata de un sonido acusmático pero que mantiene una relación con la imagen de tipo simbólico, un contrapunto audiovisual que *no se advierte salvo si opone sonido e imagen sobre un punto preciso, no de naturaleza, sino de significación; es decir, si prejuzga la lectura que va a hacerse, tanto del sonido como de la imagen, al postular una cierta interpretación lineal del sentido de los sonidos, rebajando por otra parte ese "sentido", en general, a una pura cuestión de identificación y de causa*⁷. 2) Mediante "recuperaciones" y "extensiones" intersecuenciales, como es el caso del sonido del desplazamiento del coche sobre la gravilla, que aparece pri-

⁴ Publicación del Colegio de Ingenieros sobre Pere Portabella, pág. 145

⁵ EISENSTEIN, S.M., *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1959. Pág. 39

⁶ *Ibíd.*, Págs. 280-281

⁷ CHION, MICHEL, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993. Pág. 43.

meramente como sincrónico para superponerse posteriormente sobre el desplazamiento del vehículo por la ciudad y también sobre la imagen de Lucía Bosé ante el espejo de su dormitorio, en *Nocturno 29*. Esta modalidad resulta mucho más interesante porque confiere significación mediante refuerzo, pese a no partir de los elementos presentes en la imagen. La relación imagen - sonido se establece a partir de la misma construcción formal del plano (las panorámicas de izquierda a derecha y de derecha a izquierda multiplican la imagen de Lucía Bosé ante el espejo en su acción banal y cotidiana de acicalamiento personal) que invita a pensar en la reiteración del acto (maquillarse - pasear en coche - desmaquillarse - maquillarse - pasear en coche - desmaquillarse -... hasta el infinito) y por ende en su futilidad.

- Utilización de diacronías desde otro espacio diegético. Michel Chion, al reflexionar sobre los diversos tipos de sonidos acusmáticos, indica que *en sentido estricto, el sonido “fuera de campo” en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. Se llama, en cambio, sonido “in” a aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que esta evoca. En tercer lugar, proponemos llamar específicamente sonido “off” a aquel cuya fuente supuesta es, no sólo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada: caso,*

*muy extendido, de las voces de comentario o de narración, llamadas en inglés “voice-over” y, por supuesto, de la música orquestal*⁸. Podemos comprobar que esta clasificación resulta válida para la mayor parte de los contrapuntos que podemos observar en los filmes de Portabella (y en el cine, en general), pero la concepción de un sonido *off* limitado al comentario, la narración o la música, resulta insuficiente cuando el filme apunta - precisamente a través de esa presencia sonora - a un espacio diegético más allá del fuera de campo convencional.⁹

Una vez más nos encontramos con un enlace entre *Nocturno 29* y *Umbracle*. En el primero de los títulos, mientras Lucía Bosé está en la casa, se escuchan unos golpes y voces cuya procedencia es indeterminada; en el segundo, suena un teléfono sobre una imagen en la que tal objeto no está presente ni parece que pudiera cumplir función alguna. Lo que hasta aquí queda como un elemento abierto, generador de duda, se explicita posteriormente cuando la pareja conversa en la casa (la mujer y Christopher Lee) y durante la siguiente secuencia, en la habitación. En estas dos secuencias no podemos escuchar a los personajes, pese a que caminan, gesticulan y mueven sus labios; sin embargo, el único sonido que nos llega es el de una sucesión de golpes (como llamadas

⁸ *Ibíd.*, Págs. 75-76

⁹ GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, “Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico” en *Actas del VI Congreso de la AIJIC (Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación)*, celebradas en Valencia, Abril de 1999, Valencia, AIJIC, 1999.

a una puerta), acuciantes, pasos, e incluso el tintineo de una botella.

Podemos suponer, en una primera impresión, que esas llamadas provienen del espacio fuera de campo en que se encuentra la puerta del domicilio (un fuera de campo no visibilizado previamente, que reconstruimos como imaginario), pero no podemos dar crédito a esta interpretación porque los personajes no reaccionan a ese sonido. Además, en el encadenamiento de ambas secuencias por corte - se produce una elipsis temporal, mientras que el sonido se mantiene continuo (el *otro* espacio, del que proviene, no se ha alterado, por él no ha discurrido el tiempo).

Nos encontramos ante un fuera de campo (in)determinado por el sonido que corresponde a un más allá del discurso, pero lo más importante es que ese espacio (sea el de otro momento no presentado por la diégesis, el del equipo que produce el filme tras la cámara, el del guionista generando su imaginario fílmico, el del actor a la espera de su intervención...) se convierte en el privilegiado, en el esencial, un no-lugar-no-narrado desde el que se asiste al proceso de representación.

Pere Portabella, en su singladura de destrucción sistemática de mitos, afronta radicalmente el del lenguaje cinematográfico. Puesto que el MRI apunta hacia la propagación y consolidación de un imaginario colectivo a partir de mecanismos de identificación, la propia estructura formal debe ser puesta en entredicho, de manera que se produzca una desautomatización a través de un efecto de

extrañamiento. El espectador está ya habituado a unos códigos, a unos mecanismos de lectura que le resultan transparentes y conllevan una gran carga ideológica, tanto en el nivel de la diégesis como en el soporte estilístico. Se trata pues de romper esos códigos, de invertirlos, generando un nuevo sistema con su propia coherencia.

Ya hemos visto cómo el espacio y tiempo han sido subvertidos, así como la relación causa - efecto y la síncrexis entre imagen y sonido. No son los únicos elementos. El aseguramiento de la continuidad narrativa a partir del clásico plano - contraplano es sistemáticamente negado; la sutura no se efectúa y hay un regreso a la frontalidad; el espacio al que se dirigen las miradas resulta un más allá que rara vez se visualiza (negación del *raccord* de mirada). La continuidad, en el seno de las secuencias, es confusa, elide acciones y rompe los *raccord* de dirección (esto es patente en el paseo de Lucía Bosé en coche, en *Nocturno 29*, donde sus direcciones de mirada están invertidas con respecto al ¿contraplano? que se presenta e incluso en las direcciones del vehículo, que sale y entra por el mismo lado del encuadre; también es permanente en el recorrido por la fábrica).

La puntuación es asimismo transgredida por Portabella, 1) no haciendo uso de ella en modo alguno y engarzando las secuencias por simple corte, o 2) insertando minisecuencias que valoran pre o postdiegéticamente las posteriores o previas, respectivamente. Es el caso de los perros, la rata, la barca aislada en la montaña o los aplausos. Este procedimiento se da esencialmente en *Nocturno 29*; en *Umbracle*, por el contrario, hay una predilección por el corte. El caso del pianista es más complejo porque su aparición tiene lugar en tres ocasiones que mantienen una evolución

cronológica, con distinta indumentaria y ejecución: concierto, informal, manos que cierran el piano. Carles Santos, autor de la banda sonora musical de los filmes de Portabella, se interpreta a sí mismo, lo que implica una reflexión sobre el estatuto de representación que abordaremos posteriormente al referirnos a los recitados de Christopher Lee.

La reiteración es otro elemento imprescindible. En el caso de la (im)posibilidad de marcar el número telefónico, en *Umbracle*, la acción es repetida insistentemente desde diversos ángulos; otro tanto ocurre con las múltiples panorámicas de Lucia Bosé ante el espejo, en *Nocturno 29*, donde además se evidencia la doble especularidad de la reproducción llevada a cabo por el aparato cinematográfico. En *Umbracle* es la acción - el paseo de Christopher Lee por el museo y la ciudad - la que se reitera, e incluso se invierte, (re)presentándola no de final hacia comienzo sino alterando el orden y mostrando ángulos diferentes a los originarios.

La banda sonora musical, actuando como apoyo, contraste o *leit-motiv* (caso del pianista), se constituye en *sonido*, con las mismas características de la diacronía imagen - sonido que anteriormente hemos comentado, de tal forma que materializa percepciones (tipo hilo musical en la zapatería, reiteración del acomodamiento burgués en el seno del régimen), sobrecarga la suspensión narrativa (paseo por el interior del museo, entre los animales disecados), o directamente se hace presente como abstracción. Recorre así la gama de usos que se da en el discurso cinematográfico del MRI, ampliándola y deconstruyéndola, puesto que voluntariamente se separa del estrato icónico.

En una perspectiva similar, la fotografía, quemada rabiosamente, hace patente los pro-

cesos de “embellecimiento” clásicos de la imagen cinematográfica. Portabella huye de una estética preciosista y en su lugar instala la propia materialidad de la imagen con el contraste entre el blanco y el negro (el color aparecerá muy esporádicamente), lo que impide cualquier acercamiento a la “impresión de realidad” o hacia un referente “naturalizado”. Al mismo tiempo, esta dicotomía entre blanco y negro - paralela a la establecida entre imagen - sonido - posibilitará la fusión de los espacios y los cuerpos en su seno hasta hacerlos irreconocibles (paisaje rocoso, paisaje desértico, isla; cuerpo femenino, isla; paseante, vitrinas).

Uno de los elementos básicos del MRI, en aras de preservar el proceso de identificación del espectador en el seno de su viaje inmóvil, es la negación de la mirada a cámara. Pere Portabella hace uso frecuente de la interpe-lación al espectador a través de las miradas a cámara de sus personajes, lo que ya hemos comentado anteriormente; ahora bien, el proceso de desmontaje de los mecanismos de representación de que hace uso pasa por la negación del personaje como actante y le adjudica un doble estatus: 1) el de *sí mismo* y 2) el de estereotipo de un esquema argumental metaforizado. Así, Mario Cabré es Mario Cabré, en tanto actor representándose a sí mismo y es la (re)presentación de un mecanismo de poder ligado a la alta burguesía (de ahí su multiplicidad de personajes en la secuencia del Banco, en *Nocturno 29*); como ente metaforizado resulta insertible, no activo, acomodaticio, ilusorio (se acabará sumergiendo en el agua); este personaje no mirará a cámara, ejerce su autoridad desde el interior del discurso (la noche del franquismo). Sin embargo, Lucía Bosé, que es al tiempo Lucía Bosé y una encarnación

pasiva de la burguesía, sí que mirará frecuentemente a cámara, e incluso se travestirá con una máscara de payaso para increpar doblemente al espectador desde su posición de actriz y de personaje. El mecanismo de representación queda así doblemente cuestionado, pero resulta todavía más interesante en el caso de Christopher Lee, en *Umbracle*, porque Lee es Christopher Lee actor, personaje mítico interpretado (Drácula) y Christopher Lee individuo (actante). Su mirada a cámara genera mayores ambigüedades.

Marc Vernet subraya que *no hay dos miradas a cámara: solamente hay una, ambigua, desdoblada, perversa, que expresa al mismo tiempo el deseo y su prohibición, la llamada y el rechazo, el proyecto y la renuncia*¹⁰. Rara vez en el cine de estructura clásica se producen miradas a cámara y, de haberlas, son frecuentemente el resultado de un contracampo en el que la dirección de mirada supone un personaje u objeto en la línea del objetivo (habitualmente soslayada). La mirada, mantenida e increpante, de Christopher Lee se produce, en *Umbracle*, después de un recitado del poema *El cuervo* de Edgar Allan Poe, pero el texto ha sido sacado de contexto y reincorporado a una situación que le es totalmente ajena, la España de 1972, pronunciado por un actor que ha sabido encarnar la esencia del mal en las películas de la Hammer. El estatuto actoral se ve subvertido por el corte de la filmación, que obliga a reproducir, siguiendo instrucciones del realizador, la palabra final: *Nevermore* - jamás (nunca más) -; la pronunciación se ve seguida de una inquisitiva mirada a cámara, una interroga-

ción específica al espectador, una llamada a la reflexión - rebelión. Nos encontramos al tiempo ante la mirada a la muerte (de la muerte) como la expresión de la imposibilidad de mantener lo imaginario; una mirada que desvela la falacia de la representación cinematográfica, que deja atrás la caracterización como actor del personaje - ahora actante -, y se manifiesta dualmente como una imposibilidad 1) de mantener su rol argumental (actante) en el filme, y 2) de mantener su rol como actor de cine, en el seno del dispositivo técnico que posibilita la producción de la película. En este sentido estaríamos ante un extrañamiento (*ostranenie*) que remite al espectador a su propia realidad, al producir un efecto de distanciamiento. *Lo que se ve en la mirada a cámara, es lo invisible, lo de Más Allá, la Muerte*¹¹. Y no podemos olvidar que esta secuencia coloca a Christopher Lee en un escenario y lo perfila desde bastidores: ¿qué actuación es la de esta Drácula-no-Drácula, que canta al estilo Maurice Chevalier y descubre toda la parafernalia de la escenografía?

El filme construye una dialéctica entre personaje representado y personaje representación (imagen de Drácula y, por ende, de un género cinematográfico). Es el propio estatuto de actor lo que está en juego, confundido con su presencia física, en *Umbracle*. De ahí que el sacerdote reaccione huyendo (identificación de Lee con la encarnación de Drácula, que al tiempo lee la novela de Stoker) y el propio texto sea el instrumento de anulación (destrucción) de la mosca: esa molestia que ha acompañado tanto al personaje como al espectador a lo largo de todo el filme (como sonido, como música, como “presencia”, e

¹⁰ VERNET, MARC: *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988. Pág. 20 (La traducción es nuestra)

¹¹ *Ibíd.*, Pág. 25

incluso procediendo de *Nocturno 29*, donde se manifiesta en la secuencia de las cajas de seguridad del Banco).

La relación Christopher Lee - Drácula, explicitada en *Vampir*, queda implícita en *Umbracle* como una de las referencias intertextuales que recorren los filmes de Portabella. Al tiempo que elemento desmitificador, la referencia fílmica genera un plus de significación. Los personajes burgueses de *Nocturno 29*, acomodados en el club desde el que el exterior se divisa a través de un proscenio, remiten a la imagen que da Eisenstein de la clase opresora en *La huelga*; otro tanto sucede con la subida de escaleras, en la misma secuencia, que conecta con el ascenso de Kerenski en *Octubre* (desde una posición inversa, como a través de un espejo), y más explícitamente el montaje de las marionetas sobre las imágenes de ceremonia eclesiástica, que sugieren la secuencia de los dioses en *Octubre*, uno de los ejemplos más claramente designativos de lo que Eisenstein entendía por montaje intelectual. Al engarzar el cine de Eisenstein, connotativamente, con sus propios filmes, Portabella implica las significaciones de aquel, reforzando los elementos retóricos y abriendo un nuevo haz de mecanismos de lectura.

Podemos ver otras muchas referencias, que se articulan desde el homenaje al juego privado. Así, la conversión del timbre en el pezón de una mujer (*Le chien andalou*, de Buñuel), las panorámicas verticales y los travellings laterales en la fábrica (*Tout va bien*, de Godard), la presencia de antiguos filmes cómicos protagonizados por Buster Keaton, Stan Laurel y Oliver Hardy, Charles Chaplin, y Harold Lloyd, la secuencia en que el hombre maduro retira a Lucía Bosé de la partida de cartas para llevarla hacia el jardín e in-

troducirla en un laberinto (*L'Âge d'Or*, de Buñuel - también sutilmente recordado con el rótulo *Chateau d'Or*¹² -, y *El año pasado en Marienbad*, de Resnais), y toda una serie de cruces internos en la filmografía de Portabella (los rostros que descienden sobre la línea inferior del plano, o los paseos por espacios estáticos).

Ya habíamos comentado, al hablar de *acto inaugural*, uno de los elementos más significativos que dotan de coherencia al conjunto de los tres filmes: la comida, en *No contéis con los dedos*. En dicha secuencia, al margen de desvelarse la falsa relación y la represión acumulada en los personajes, se pone de manifiesto la imposibilidad de comunicación (la misma imposibilidad que se vive en el seno de la sociedad de ese momento histórico). Esta incomunicación transita de un filme a otro: el diálogo en el bosque de *Nocturno 29*, y el ascensor, salón y habitación de *Umbracle* (donde definitivamente los personajes son abandonados en una ausencia de sonido y es otro espacio diegético (indeterminado) el que asume el protagonismo). En el primer caso, el diálogo parece ajeno a los personajes que lo recitan, ajeno a sus instancias vitales y a sus relaciones; más que hablar entre sí, declaman para un espectador que ni siquiera es el que les recibe en la sala de proyección sino, quizás, para un espectador ficcional creado por el aparato enunciativo como "pared-contenedor". En el segundo caso,

¹² Este rótulo, cuyas letras se mueven y caen, resulta muy similar a los utilizados por Guerin en *Tren se sombras* durante la secuencia del prestidigitador (*escamotage*), que a su vez refiere a Méliès. No podemos olvidar que la producción final de *Tren de sombras* fue posible gracias a la intervención de Pere Portabella, dando lugar a uno de los filmes esenciales de nuestra cinematografía.

la enunciación resulta todavía más osada, al privar de sonido a los personajes e introducir “ruidos” en un fuera de campo totalmente desconocido, pero inquietante en cualquier caso. El lento travelling atrás, que abandona en el enmarcado de la puerta a los enmudecidos personajes, subraya tanto la incomunicación entre ellos como la necesidad de establecer un puente entre autor y espectadores (y no podemos olvidar nunca el entorno social de la época).

Ese puente comunicativo se dirige hacia el espectador de forma hiriente. Niega la capacidad de los estamentos con poder, de la clase privilegiada, para soportarse a sí misma, al tiempo que interpela al espectador para que se obligue a la reflexión en los puntos de inflexión que se presentan como suspensión narrativa (considerable alargamiento de algunas secuencias o fragmentos, tales como la mirada a cámara de Christopher Lee, su paseo por el museo, o las secuencias de la fábrica y el matadero de aves).

Si bien hemos comentado toda una serie de características de tipo formal, se hace indispensable su inserción en el momento histórico. Ya habíamos visto cómo otro parámetro básico era la fábrica (de Pepsi Cola en *No contéis con los dedos*, textil o similar, con abundante maquinaria en desuso, en *Nocturno 29*, y museo de animales disecados en *Umbracle*). Los finales de los 60 y principios de los 70 son una época convulsa en el panorama político y social de la España franquista; el Régimen sabe que no puede mantenerse, que su desmoronamiento es sólo una cuestión de tiempo, y, paradójicamente, aumenta su represión, se produce una auténtica involución. Esta involución contrasta con la liberalización de las costumbres (un hecho que no puede ser detenido) y los movimi-

entos sociales en ascenso, a lo que hay que añadir el aumento de la violencia etarra (no considerada en ese momento terrorista por ningún demócrata) que culminará con el asesinato de Carrero Blanco (principio del fin para el régimen franquista).

Entre tanto, los tecnócratas pasan a definir las líneas maestras del ejercicio del poder y la economía parece desarrollarse de forma exponencial. Es el momento de los grandes negocios inmobiliarios, ligados generalmente al *boom* del turismo, y de las corrupciones del dominio público, amparadas por el sistema pero no desveladas públicamente (el caso Matesa sería un gran revulsivo). Frente a ello, las ideas progresistas daban cuerpo a la generación de pequeños grupos de carácter revolucionario, y progresaba el movimiento asociacionista, reconocido legalmente o no, en cuyo seno se multiplicarían los cineclubs y todo tipo de actividades culturales.

En tal contexto, vivido por el espectador de la época de forma consciente - al menos por lo que se refiere al público de los filmes de Portabella, exhibidos casi siempre en la clandestinidad o en entornos muy reducidos -, la ruptura formal y la simbología, el aparato retórico, quedaban mucho más cerca que lo que puedan estarlo del público actual (habría que preguntarse si el espectador de hoy no ha retrocedido en el conjunto de elementos - códigos - interpretativos con que cuenta al enfrentarse a la proyección de un filme). Se producía una connivencia autor - filme - lugar de proyección - espectador.

El aparato retórico cobra así su auténtica dimensión y el proyecto de metaforización global adquiere ese juego de direcciones de sentido que el espectador pondrá en actividad. Lo importante no es tanto una interpretación monolítica - en ningún caso preten-

didada por Portabella - cuanto el propio ejercicio interpretativo, a partir de la consideración de la obra como texto que se da en el seno de un entorno del que es indesligable; en esa dialéctica, lo esencial es *pensar* y pensar se da como una manifestación de la libertad del individuo: el propio ejercicio interpretativo se convierte así en una toma de posición frente a un sistema en que la norma establecida nunca había contado con la opinión de los ciudadanos. Pensar, en tal caso, es rebelarse, es un acto de resistencia, y genera un puente entre cultura e ideología (habría que preguntarse si son elementos desligables). Puesto que la ideología se define - en una de sus acepciones, que creemos la más cercana a la postura de Portabella, pero que, en cualquier caso, asumimos como propia - como una "*representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia*"¹³, la visión de estos filmes, a través del ejercicio reflexivo, contribuiría al asentamiento y toma de postura en el seno de un contexto que queda subvertido a través de la destrucción de sus universos míticos (repetimos que tanto formales como temáticos).

Así, la desolación de la fábrica de Pepsi Cola, de la que intenta en vano huir el personaje; o la solitaria yuxtaposición de máquinas inactivas, que Lucía Bosé podrá activar mediante una operación evidentemente fálica de sometimiento; o la infinita exposición de animales disecados, que Christopher Lee observará, mientras es a su vez vigilado; o el matadero de aves, ritualizado... actuarán como síntomas de un mismo engranaje que se presenta en movimiento en una sola di-

¹³ ALTHUSSER, LOUIS, *Lenin y la Filosofía*, Barcelona, Ediciones de Enlace, 1978.

rección - la de la norma - y que es a un tiempo insuficiente y amenazante; insuficiente porque el régimen autárquico no está capacitado para regir los destinos económicos del país, y, sin embargo, las nuevas industrias, la nueva sociedad de consumo, comienza a florecer, a su pesar; amenazante porque solamente a través de la represión es capaz de mantener su estatus: las botellas avanzan como cuerpos militarizados, reproduciendo una y otra vez sus movimientos; las aves, otro tanto; la burguesía pone en marcha el engranaje obsoleto de una maquinaria casi abandonada, pero allí no hay una masa social imprescindible para que el mecanismo funcione (produzca). Es un mundo de seres en estado cataléptico, disecados, como muertos vivientes; es la noche en que vive el vampiro (que es la destrucción). La desolación es la marca enunciativa.

El día muestra la espectacularización del régimen a través de sus exhibiciones: los desfiles militares (arropados lamentablemente por los aplausos de un sector de la población). Esa espectacularización ha penetrado en los espacios íntimos de las casas a través de la televisión, que reproduce las marchas militares, y allí, en la intimidad, la mirada se convierte en irreflexiva, en ceguera (voluntariamente asumida porque participa de una parcela del poder - la del burgués que se desprende de sus ojos - o impuesta - la del espectador inactivo -).

Es un mundo de negocios porque, como dice un personaje, "*la guerra siempre es cosa de contabilidad*"; y la combinación represión - economía mantendrá al régimen hasta sus últimos días. El Banco será una simbolización de ese no-lugar en que el dinero fluye, lejos del ciudadano de a pie; allí, un Mario Cabré travestido, será cliente, di-

rector, anciana que oculta sus posesiones, y deberá sucumbir a su propio deseo de riqueza porque el mundo avanza en distinta dirección y su clase social no lo ha comprendido.

Pero los negocios, en ese contexto, son el privilegio de unos pocos, dispuestos a vencer a cualquier precio (partida de cartas en la que las trampas serán la norma); el triunfo es el dominio, el poder, la posesión omnímoda. Así, el personaje - autoridad - arrebatará a Lucía Bosé de la partida para colocarla en el laberinto del jardín y desde lo alto contemplar sus evoluciones. Es el poder que se ejerce presentándose como total a sí mismo y ante los demás, exhibiéndose; el mismo que fluye por las calles encerrado en las botas de los militares: un poder que premia o castiga y que es dueño de vidas, un poder violento.

Ese poder puede secuestrar abiertamente en las calles (Christopher Lee como testigo, en *Umbracle*) y puede ejercer su autoridad a través de la tortura (entierro con presencia del militar), pero en 1972 se ha deteriorado enormemente, nadie cree en él, hay testigos de sus miserias. El escaparate consumista no ha podido ocultar los escombros del pasado (los pies sobre el espejo *vs* la vivienda derribada). Portabella inserta en *Umbracle* todo un fragmento de filme de época¹⁴ que resume los mecanismos ideológicos del sistema: unidad de iglesia y ejército, patria y religión, Dios está con el Régimen - verdad inquebrantable que, claro está, ha establecido por decreto el propio Régimen -.

Las banderas (en color) ya son un discurso vacío. Si en *Nocturno 29* se opta por la huida, por abandonar al sistema en su mi-

¹⁴ Se trata de *El frente infinito*, dirigida por Pedro Lazaga en 1956.

seria y desolación, en *Umbracle* ya apuntan cambios esenciales, el sistema no puede sostenerse: al final solamente quedará una molesta mosca que habrá que eliminar. Téngase en cuenta que una de las polémicas esenciales de aquel momento era la del tipo de cambio que habría de producirse a la caída del Régimen franquista; esta polémica enfrentaba a los que deseaban una ruptura con los que querían una transición pacífica (constructo que posteriormente ha prevalecido y que ha posibilitado la incredibilidad actual de esa transición)¹⁵.

Finalmente, resultan de gran interés las declaraciones que hacen en *Umbracle* Román Gubern, Joan Enric Lahosa y Miguel Bilbatúa. Como ya hemos comentado anteriormente, responden a una visión de la sociedad española en la que no se ve otra opción que la marginalidad para defender el derecho a la libre expresión y a su divulgación en el seno de los movimientos sociales. Paradójicamente, aquella situación tiene muchos puntos de contacto con la actual, donde la censura económica ha conquistado cualquier parcela creativa: la cultura se ha mercantilizado hasta tal extremo que no hace necesaria una represión del aparato de Estado, se da *per se*.

El cine de los años 70, incluso en un formato inferior, intentó ser - casi siempre sin conseguirlo - un cine de resistencia frente al sistema (y el sistema es la propia industria cinematográfica también); de ahí su paralelismo con el momento actual. Las acusacio-

¹⁵ La lectura de IMBERT, GÉRARD, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*, Madrid, Akal, 1990, es muy esclarecedora de esta última etapa del franquismo y la amnesia general que ha invadido las conciencias de los responsables políticos..

nes de hacer política a los movimientos creativos y culturales de aquel momento histórico que se automarginaron, son ciertas, evidentemente (lo que habría que preguntarse es qué mal hay en ello); hoy las palabras han perdido su valor, gracias a los procesos de homogeneización a nivel internacional; ya no se habla de derechas o de izquierdas (ahora se insultan mutuamente los candidatos apoyando sus improperios con términos como “comunista” o “conservador”, relegados al ostracismo ideológico), tampoco se habla de “clases”, o de “ideología”, sino de “grupos sociales” o “mentalidad”; el éxito de la globalización no es exclusivamente económico, está consiguiendo cambiar nuestros propios parámetros de vida, nuestra concepción del mundo. El imaginario colectivo ha sido fracturado, deformado y recreado a la medida de las intenciones de “los de siempre”.

En un mundo tan plano, ¿qué imagen nos brinda la fogosa época de los 70?... La **resistencia**... La resistencia¹⁶ como meca-

¹⁶ DELEUZE, GILLES, “Tener una idea de cine”, en *Archipiélago*, núm. 25, Barcelona, otoño 1995. No nos resistimos a insertar aquí una larga cita en la que el autor reflexionaba en torno a los filmes de los Straub: *En un primer sentido, la comunicación es la transmisión y la propagación de una información. Ahora bien, ¿qué es una información?. No es muy difícil, todo el mundo lo sabe, una información es un conjunto de consignas. Cuando se os informa, se os dice lo que se supone que debéis creer. En otras palabras, informar es hacer circular una consigna. Las declaraciones de policía son llamadas precisamente “comunicués” (partes). Se nos comunica información, se nos dice lo que se supone que estamos en disposición de, o debemos, o aparentamos, creer. Incluso no creer, sino hacer como si se creyera. No se nos pide creer, sino comportarnos como si creyéramos. Eso es la información, la comunicación, y fuera de las consignas y su transmisión, no hay informa-*

nismo esencial. No hablamos en abstracto; es una necesidad que se manifiesta esporádicamente una y otra vez: si entonces fue el cine militante en latinoamérica y el marginal e independiente en Europa, hoy son los esbozos de Dogma o las producciones no sometidas al sistema. Son pequeñas islas en un lago de luz que se intenta abrir paso en el inmenso abismo de las sombras; son los Kiorastami, los Godard, los Angelopoulos, los Hanoum, los Haneke, los Straub, los Dardenne... son los independientes americanos también, con actos de fe aislados (*The Bitch Blair Project*) e incluso el Lynch de *The Straight story* (el sistema tiene huecos) ... son los españoles como Guerin o Erice... son la resistencia francesa ante el imperio americano... es, también, Portabella.

La polémica sobre el sentido del cine que se dio en los 70 no se cerró, ha permanecido abierta y debe proseguir; pero también podemos imaginar que hay espacios para la alternativa, que son posibles los circuitos margi-

ción, ni comunicación. Lo que equivale a decir que la información es exactamente el sistema de control. Es evidente y ello nos concierne particularmente hoy en día. Entramos ciertamente en una sociedad que se puede llamar una sociedad de control. Un pensador como Michel Foucault había analizado dos tipos de sociedades bastante cercanas a la nuestra. A unas las llamaba sociedades de soberanía, a las otras, sociedades disciplinarias. [...] La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte no contiene la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación. [...] El acto de resistencia tiene dos caras. Es humano y es también el acto del arte. Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, ya sea bajo la forma de una obra de arte, ya bajo la forma de una lucha de los hombres.

nales o paralelos, que podemos pensar en la distribución en DVD (hasta que una reglamentación sistémica la haga inviable), que las tecnologías digitales abaratan los costes y es posible trabajar con ellas en un espacio de libertad más amplio. Y todo esto lo hemos de vislumbrar porque no sólo está en juego el cine en el seno del mundo de la cultura, está en juego nuestra sociedad entera y nuestra propia identidad como pueblo. Paradójicamente, en el cine de Portabella y su opción por la marginación frente al sistema, alienta esa esperanza (que hoy, probablemente, resulta mucho más difícil de mantener) y se propone una alternativa, al tiempo que se intuye su imposibilidad (el universo utópico resulta inalcanzable, pero es posible la destrucción del mítico).