Pere Portabella. La irrupción de lo cotidiano

Ramon Balcells Vela

Tutor: Jordi Balló Fantova

Curs: 2020/2021

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Resumen

El cine de Pere Portabella no se puede entender sin el vínculo con la realidad. Es decir, sin el contexto político, social y cultural de cada momento histórico. Pero tampoco –y ahí reside el propósito de esta investigación-, sin el vínculo con la realidad física y pasajera de la vida cotidiana: aquello que muchas veces el cine institucional –y quizás nosotros mismos- suele pasar por alto. Bajo esta premisa, el ensayo toma como punto de partida tres momentos concretos del cine de Portabella para explorar posibles miradas de lo cotidiano: la crítica, la materialista y la poética. Tres caminos que, sin embargo, no debemos entender de forma aislada, sino que se yuxtaponen, dialogan con múltiples artistas y atraviesan distintos tiempos. ¿Qué ocurre en una película cuando no pasa nada? ¿De qué maneras lo cotidiano llega a trascender lo anecdótico? ¿Puede el cine reflejar lo político a través de lo infraordinario?

Keywords: Pere Portabella, avant-garde, contemporary cinema, everyday life, quotidian, social criticism, materialism, conceptual art, poetry, urban symphonies, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Hito Steyerl.

ÍNDICE

0.	CONSIDERACIONES	04 - 11
1.	CRÍTICAS	12 - 35
2.	MATERIALES	36 - 51
3.	POÉTICAS	52 - 72
4.	CONCLUSIONES	73 - 77
5.	BIBLIOGRAFÍA	78 – 80
6.	FILMOGRAFÍA	81

0. CONSIDERACIONES

Este ensayo surge de un interés por aquello que, muchas veces, pasa desapercibido en una película. Por lo aparentemente insignificante y trivial, por los objetos y situaciones corrientes; en definitiva, por aquello que entendemos por cotidiano. Al mismo tiempo, el trabajo parte de una fascinación personal por el cine de Pere Portabella, al que me aproximé, casi por azar, en mi etapa adolescente –y del que no me he conseguido desprender-. Un cine que me sigue generando preguntas, que me conmueve e inquieta a partes iguales. Partiendo de estos dos focos, esta investigación se interroga: ¿qué papel juega cotidiano en los films de Portabella? ¿Qué relevancia adquiere lo irrelevante? ¿Sería su cine *un cine de lo cotidiano*?

En las dos últimas décadas se ha escrito, y mucho, sobre Portabella. A partir de la retrospectiva que el MACBA le dedica en 2001[1], la obra del cineasta –que, recordemos, arranca en 1967 con el mediometraje *No compteu amb els dits*- se comienza a integrar en las instituciones artísticas de alrededor del mundo, alejándose la marginalidad a la que parecía condenada. Una revalorización que viene acompañada por su vuelta a la dirección de un largometraje, tras diecisiete años, con *El silencio antes de Bach* (2007). En pleno siglo XXI, su obra, y él como cineasta, cobran una *segunda vida*. En este sentido, cabe señalar que los films de Portabella pasan a ser objeto de estudio de la crítica cultural y el ámbito académico: se publican monográficos, ensayos, tesis doctorales[2] y numerosos artículos, firmados por autores como Jonathan Rosenbaum, Marcelo Expósito, Nicole Brenez, Rubén Hernández, Pilar Parcerisas, Erika Balsom, Steven Marsh o Fèlix Fanés.

Todas estas publicaciones destacan, de manera directa o indirecta, una de las máximas de los films de Portabella: el uso radical e interdisciplinar del lenguaje y la intervención de la realidad. Y es que su cine, heredero de las vanguardias, no se puede entender sin el papel del arte, pero tampoco sin la realidad cotidiana de cada momento histórico. Una realidad que, sin embargo, se ve constantemente extrañada. En una conferencia de 1995, el propio cineasta señala que los relatos que vale la pena contar son aquellos donde se produce una transgresión, un desvío respecto a lo que ocurre en una realidad determinada:

---

[1] La exposición *Històries sense argument. El cinema de Pere Portabella* también conllevó la publicación de un extenso monográfico sobre el cineasta, coordinado por Marcelo Expósito. https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/histories-sense-argument

[2] Cabe destacar la tesis de Torelló, Josep. *La música en els films: la subversió del llenguatge cinematográfic en l'obra de Pere Portabella (1967-1976).* (2015).

> contar lo que es cotidiano no merece un relato. Siempre que un personaje, una situación, un sujeto, es capaz de transgredir y se desplaza de una situación de normalidad, es cuando el relato merece la pena, pues son esas situaciones exteriores al contexto habitual las que se pueden llevar hasta el límite, las que pueden dar soporte a una narración de una historia que es una acumulación de acontecimientos y sucesos.[3]

Con esta afirmación, Portabella no estaría menospreciando el valor de lo cotidiano en el cine, sino otorgándole una categoría estética distinta, alejada de lo anecdótico o lo dramático. Los argumentos, como él mismo dice, «se agotan fácilmente»: hay que «servirse de historias mínimas para desarrollar discursos, dimensiones universales». Aquello reconocible, común, habitual, *normal*, nos sugiere el cineasta, debe funcionar como una plataforma sobre la que construir una mirada subjetiva. En el cine que defiende Portabella no se da la espalda a lo cotidiano, sino que este sirve como un punto de arranque para desnaturalizarlo, desestructurarlo y repensarlo.

En este mismo sentido, Marcelo Expósito destaca los vínculos que existen entre la actitud de Rossellini y la del propio Portabella: a diferencia del realismo social, en films como *Viaggio in Italia* (1954) o *Umbracle* (1972) «no hay un acceso directo a la realidad. Esta la vemos extrañada. Nos identificamos con esas imágenes, pero son extrañas en nuestro contexto»[4]. A algo similar apunta Erika Balsom en su artículo en Artforum: la intervención de la realidad de Portabella no ofrece «ninguna receta», distanciándose de dos estilos a priori vinculados con «un cineasta de izquierdas de finales de los años 60»: el humanismo antifascista del neorrealismo italiano y el didactismo del modernismo brechtiano.

> El cine de Portabella es más promiscuo y difícil de precisar. Se mueve según le interesa entre la ficción y el documental, la reflexividad y la observación directa, muchas veces combinándolo todo en un solo film.[5]

En el primer gran ensayo publicado sobre el cineasta, Rubén Hernández señala que sus relatos desmontan nuestra idea tradicional de narración, «pero no de la narración misma como criterio narrativo».[6] El cine de Portabella propone otra forma de contar historias, situándose en lo que el autor denomina «la inmanencia de la narración»: es decir, en el

---

[3] Portabella, Pere. "Sesión continua" en Expósito, Marcelo (ed.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2001. Pags. 131-133.
[4] Marcelo Expósito. Conferencia "Diàlegs amb Pere Portabella". Fundació Vila Casas, 2018. https://youtu.be/ALiumrEaKyE
[5] Balsom, Erika. "Freedom of Association: The Cinema of Pere Portabella." (2016). https://www.artforum.com/print/201607/freedom-of-association-the-cinema-of-pere-portabella-63009
[6] Hernández, Rubén. *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata Naturae, 2008. Pag. 230.

umbral mismo donde esta podría desencadenarse, en los márgenes y las inmediaciones. Es un cine sin unas pautas argumentales sólidas, transiciones o planos de situación, construido, muchas veces, a base de «planos poco reveladores» y «significados vagos».[7] Como indica Expósito en la conferencia antes mencionada, parece que «la historia es un esqueleto a punto de desmoronarse».

También cabe poner en valor los artículos de Jonathan Rosenbaum, uno de los grandes expertos y difusores del cine de Portabella a nivel internacional. En *Portabella and Continuity*, texto recogido en *Goodby Cinema, Hello Cinephilia*, el crítico destaca la continuidad como un elemento fundamental de su obra. Una continuidad que no se produce en el sentido transparente del cine clásico, sino en todos los sentidos del término: «histórica, temática, narrativa, poética, musical, estilística, formal» y, sobre todo, «política». Esta coherencia se da en el interior de las películas y *entre* ellas, atravesando la obra entera de Portabella. De entre todas las *continuidades*, Rosenbaum destaca los ecos del universo surrealista, presente en films tan distintos en apariencia como *No compteu amb els dits*, *Umbracle*, *Pont de Varsòvia* o *El silencio antes de Bach*: la relación entre lo decoroso y lo indecoroso, la creación de metáforas poéticas o la construcción relatos a partir de anécdotas aleatorias.[8]

Finalmente, queremos señalar aquellas las publicaciones que han abordado la relación entre Portabella y Joan Brossa, uno de sus colaboradores más estrechos en su primera etapa. Fèlix Fanés recuerda los motivos por los que Portabella, a mediados de los años 60, decide alejarse de los guionistas tradicionales, la Escuela de Barcelona y el cine posibilista, y acercarse a la figura del poeta. Entre ambos surge una afinidad que se explica por la posición política de Brossa (vinculado al PSUC), su actitud vanguardista y su cinefilia (espectador asiduo de la Filmoteca, Brossa es admirador de Eisenstein, Mèliés, Keaton o Bergman).[9] Por su parte, Pilar Parcerisas argumenta que lo que une a Portabella y Brossa no es otra cosa que el realismo, «un realismo que traspasa las fronteras de la realidad y las subvierte».[10] Asimismo, Anna K. Cox ha destacado la fructífera co-creacion que se establece entre ambos. De *No compteu amb els dits*, destaca su «forma caleidoscópica, que refleja la fascinación de Brossa por la anti-narrativa y la

[7] Hernández, Rubén. *Op. Cit.* Pag. 243.
[8] Rosenbaum, Jonathan. *Goodbye cinema, hello cinephilia: film culture in transition*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Artículo traducido al español en: https://elcultural.com/portabella-otro-nuevo-comienzo
[9] Fanés, Fèlix. "Portabella, Brossa, Santos: un triangle irregular." Hispanic Review (2010): 469-490.
[10] Parcerisas, Pilar. “La subversión de la mirada” en Expósito, M. (ed.). *Op. Cit*. Pags. 75-92

desaparición/reaparición de la magia. Por ejemplo, el recurrente imaginario de los documentales franquistas colisiona con anuncios, sonidos de ópera y diálogos sin sentido».[11]

-

Teniendo en cuenta estas lecturas, el trabajo pretende abordar a Pere Portabella desde un aspecto muy concreto de su cine, estrechamente vinculado a su manera de construir historias y su necesidad de intervenir la realidad. La hipótesis que nos planteamos es que el factor cotidiano irrumpe y se manifiesta en todas sus obras, convirtiéndose en un elemento clave de su estética. Pero, como el propio Portabella señala, «lo que es cotidiano no merece un relato». En su cine, efectivamente, la cotidianidad no estaría vinculada a una trama o la psicología de los personajes, no tendría un peso dramático, sino que se asemejaría más a la realidad misma: una realidad material, física, sorprendente y fragmentaria, hecha a base de instantes, gestos y objetos. Una realidad que, bajo la mirada del cineasta, adquiere múltiples formas y sentidos. A veces, resulta extrañada, transgredida o solemnizada; en otras, se plasma, sencillamente, desde la contemplación. Una cotidianidad que aparece en los relatos en forma de imagen ficcional, registro documental o imagen de archivo. Una realidad cotidiana, parafraseando a Balsom, «promiscua y difícil de precisar».

En el caso de Portabella, no se trataría de trabajar con lo cotidiano, sino trabajar a partir de lo cotidiano. Un tiempo muerto en una película, como veremos, puede sostener el peso entero de una secuencia. Un objeto cualquiera, dependiendo de cómo se observe, puede entrañar un discurso universal. Hablamos de un cine que atiende lo desatendido, que engrandece lo minúsculo y trasciende lo anecdótico; que filma, en definitiva, aquello que verdaderamente nos ocurre en nuestro día a día. Un cine –un arte- más cercano a la imprevisibilidad de la vida que a la linealidad de los relatos, donde la imagen más banal, la situación más corriente o el gesto más intrascendente pueden devenir verdaderos instantes políticos.

-

[11] Cox, Anna K. "The Artisanry of Film: Pieces from Pere Portabella's Workshop (1960-1973)." Canadian Journal of Film Studies 23.1 (2014): 30-50.

Para abordar esta *irrupción de lo cotidiano*, en este ensayo partiremos de tres momentos[12] concretos de sus películas. Tres instantes que nos permitirán distinguir algunos caminos que puede tomar el cine respecto lo cotidiano. Más allá de analizarlos desde su interior, se tratará de hablar a partir de ellos, abriéndolos a otras imágenes, sonidos, textos y tiempos. En definitiva, lo que pretendemos es tomar estos tres momentos, no como instantes decisivos en el cine de Portabella, sino como síntomas de algo mayor.

Partiendo de un momento determinado de *Nocturn 29* (1968), el primer largometraje de Portabella, nos preguntaremos de qué maneras el cine puede plasmar la alienación burguesa de los años 60 y 70. De esta manera, nos fijaremos en una dimensión crítica de lo cotidiano; en nociones como la banalidad, la repetición o el desapego. ¿Cómo practicar una crítica social desde un uso crítico del lenguaje cinematográfico? En segundo lugar, tomando como punto de partida un instante de *Vampir-Cuadecuc* (1970), queremos penetrar en la dimensión materialista del cine de Portabella, muy vinculada al arte conceptual. Aquella que hace del proceso y los materiales de trabajo el verdadero eje central de la obra. ¿Es el propio rodaje una forma más de cotidianidad? Finalmente, en el tercer capítulo haremos un salto temporal a la contemporaneidad. A partir de un momento (aparentemente) irrelevante de *Informe general II. El nuevo rapto de Europa* (2015), su último largometraje, indagaremos en la dimensión poética que toma lo cotidiano en el cine más reciente de Portabella; en el elogio de lo común, la solemnidad de lo ordinario. Nos preguntamos: ¿qué papel adquieren *las pequeñas cosas del día a día* en un contexto globalizado y acelerado como el actual?

Aunque cada uno de estos bloques aborda una realidad determinada –el contexto político es un aspecto clave en el cine de Portabella-, este ensayo tomará la forma de un viaje de ida y vuelta, en el que cada momento nos llevará a otro (y viceversa). No estamos, por lo tanto, ante un monográfico ni un texto estrictamente cronológico. Entenderemos cada momento cotidiano como una imagen contemporánea: aquella que, como sostiene Giorgio Agamben, no es actual, sino que se abre a otros tiempos. Las imágenes de Portabella, tanto las de los años 70 como las de los 2000, son contemporáneas porque no casan exclusivamente con su tiempo histórico: «Quienes coinciden de una manera

[12] Preferimos referirnos a *momentos* y no tanto a *planos, escenas o secuencias*. Los momentos resumen mejor la dimensión de lo cotidiano que aborda este ensayo: según la RAE, un momento puede ser un breve instante (1. m. *Porción de tiempo muy breve*), pero también una ocasión de gran relevancia (5. m. *Importancia, peso, trascendencia*). https://dle.rae.es/momento

demasiado plena con la época, no son contemporáneos ya que no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella».[13]

Y es que estudiar el cine de Pere Portabella conlleva hacerlo desde sus propios límites –lo que Santos Zunzunegui denomina su «extraterritorialidad»-.[14] Por una parte, queremos leer al cineasta desde la sociología y la filosofía de lo cotidiano; en este sentido, las figuras de Henri Lefebvre y Michel de Certeau –ambos coetáneos a la primera etapa de Portabella- resultarán claves para entender tanto una dimensión crítica de la cotidianidad como su posible potencial creativo. Al mismo tiempo, pensaremos estas irrupciones cotidianas desde el uso del lenguaje cinematográfico: la puesta en escena, el montaje, la relación entre imagen y sonido, la plasticidad… Para ello, queremos partir de las observaciones de Gilles Deleuze sobre la banalidad en el cine y, sobre todo, de Siegfried Kracauer y sus «momentos de vida cotidiana». Por otra parte, vemos imprescindible tener en cuenta la teoría artística, especialmente aquella vinculada a la vanguardia, el conceptualismo y el arte contemporáneo. Prestaremos atención a las miradas de Peter Bürger, Lucy R. Lippard, Michel Foucault, Hito Steyerl o Michael Fried.

Si investigamos el cine de Portabella desde la interdisciplinariedad, no podemos olvidar el rol que juegan sus colaboradores: Joan Brossa, Carles Santos, Joan Miró y, más recientemente, el dramaturgo Xavier Albertí. Uno de nuestros objetivos será estudiar las relaciones que existen, más allá de la trasfusión de motivos visuales, entre el cineasta y Joan Brossa. De toda la obra del segundo, queremos detenernos en su poesía escénica, especialmente la que escribe a finales de los años 60 –justo en el momento en que Portabella empieza su carrera como cineasta-. El teatro y las acciones escénicas de Brossa son, probablemente, la vertiente menos difundida del poeta, tanto por su escasa representación en el momento como por el contrapeso que han adquirido, con los años, los poemas visuales y los poemas-objeto. Vemos necesario, en este sentido, atender algo que también ha quedado desatendido y preguntarnos: ¿qué vínculos subterráneos existen entre el teatro de Brossa y la puesta en escena de Portabella? ¿Cómo se conjugan la representación y la realidad? ¿De qué manera abordan ambos lo ordinario?

Leer a Portabella implica, también, ponerlo a dialogar con otros cineastas y artistas. Queremos ver qué relaciones, directas o indirectas, existen entre su *estética de lo cotidiano* y algunos films de Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Roberto Rossellini o

[13] Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011. Pag. 19.
[14] Zunzunegui, Santos. "Portabella Extraterritorial" en Expósito, M. (ed.). *Op. Cit*. Pags. 29-41.

Jim Jarmusch; escritores como de Georges Perec; pintores como Antonio Saura o Édouard Manet; o artistas como la misma Hito Steyerl, con quien Portabella comparte muchas visiones sobre el papel que debe jugar el arte político en la contemporaneidad. ¿Qué formas adquiere la trivialidad en los films de Godard de finales de los 60? ¿Qué ecos de Manet resuenan en la puesta en escena materialista del cine? ¿Qué relación existe entre la poética de Jarmusch y los últimos films de Portabella?

Este ensayo busca aproximarse a un cineasta determinado desde un aspecto muy concreto y desde unos momentos muy particulares de sus películas, pero no para quedarse ahí, sino para construir un discurso que sea expansivo, interdisciplinar y abierto. Si Portabella no puede entender el cine sin el arte ni la política, si sostiene que «sin los demás no eres nadie»[15], sería erróneo acercarse a él desde una mirada estrictamente cinematográfica y ensimismada. *La irrupción de lo cotidiano* no es sino un pretexto para interrogar, ensayar y repensar algunos momentos que parecen sugerir algo más de lo que aparentan.

-

En *El sopar* (1974), Portabella reúne en una masía, de forma clandestina, a cinco expresos políticos del franquismo, con la idea que conversen entorno a la experiencia de la prisión (como indica la voz en off del propio Portabella, «la propuesta de esta película es un intento de aproximación a la problemática específica del preso político»). *El sopar*, sin embargo, se estrena por primera vez en salas en 2018, acompañada de una serie de ciclos y debates entorno su vigencia. Como se conocerá muchos años más tarde, el film se realizó casualmente el mismo día de la ejecución de Salvador Puig Antich; un factor diferencial con el que el film de Portabella cobra otra dimensión en pleno siglo XXI y sobre lo que han reflexionado Jordi Balló y Alan Salvadó en su artículo.[16]

En el inicio de *El sopar*, hay un momento que condensa el conjunto de nuestra investigación. Antes que los militantes se sienten en la mesa y empiecen a conversar, Portabella se detiene en un instante aparentemente trivial: la mujer de la masía preparando la cena. Una serie de planos que irrumpe como un momento de calma previo a la complejidad del debate que tendrá lugar a continuación. La preparación de la cena

[15] Portabella: «La estética es el resultado de la ética. Tu estética depende de lo que me hables, de cómo me lo dices, y de lo que hacemos. La ética es un planteamiento previo a hacer algo. Pues tú, sin los demás no eres nadie». http://pereportabella.com/es/biografia/

[16] Balló, Jordi; Salvadó, Alan. "'El Sopar' y la sombra de Puig Antich". La Maleta de Portbou. (2018). https://lamaletadeportbou.com/sopar-la-sombra-puig-antich/

deviene, al mismo tiempo, en la preparación de *El sopar*, en la puesta a punto de la película. Por otra parte, la cocina, a la luz del atardecer, se convierte en una bella antesala de la cena, que se producirá bajo una luz tenue y el humo de los cigarros. Este momento cotidiano condensaría, así pues, una dimensión política, materialista y poética: la serenidad antes de la crudeza, los preparativos antes del rodaje, la luz antes de la oscuridad. Un instante contemporáneo, no solo porque el film haya adquirido una *segunda vida* en pleno 2018, sino porque atraviesa la obra entera de Portabella. Un momento cotidiano, irrelevante en apariencia, pero valioso por todo aquello que esconde.

Con la preparación del *sopar* abrimos las puertas de este ensayo: una investigación que pretende merodear por los márgenes de las películas de Pere Portabella, por lo que Jonathan Rosenbaum denomina las «páginas extraviadas de libros perdidos».[17] Un ensayo que se colará en espacios ocultos –el cuarto de baño, el camerino, la cocina- y prestará atención a los objetos mundanos –una crema facial, unas lentillas, una cazuela-, deteniéndose en los tiempos muertos, capturando gestos imperceptibles y observando miradas perdidas. En definitiva, un texto que pondrá en primer plano aquellos momentos que, en otras películas, serían simplemente una imagen cualquiera.

El sopar: de la cocina a la mesa; de la luz a la oscuridad.

[17] Citado en Hernández, Rubén. *Op. Cit*. Pag. 287.

1. CRÍTICAS

Rien que les heures (1926), sinfonía urbana del cine de vanguardias, arranca con una escena que funciona como un manifiesto: un grupo de mujeres burguesas, elegantemente vestidas, charlan y ríen mientras descienden por una escalinata. «No se trata de la vida mundana y elegante…», advierte una cartela justo antes de la escena. A modo de shock, la imagen de las mujeres se congela y se transforma, literalmente, en una postal. Justo en ese momento, una mano interviene en el plano y desgarra el papel, que queda roto en un montón de pedazos. «Se trata de la vida cotidiana de los humildes», reza el siguiente texto, seguido del plano de un coche de alta gama que, por corte, pasa a *convertirse* en un sencillo carromato. Como señala Margaret Werth, esta escena contiene la actitud vanguardista en su esencia: a nivel formal, por la ruptura de la imagen, la heterogeneidad de formatos y el *collage*; y a nivel político, por la crítica a la clase burguesa y a la visión clásica e idílica de las ciudades.[18]

La postal despedazada no solo prefigura la intención del film, sino que condensa una de las máximas de las vanguardias históricas: la fusión entre la obra de arte y la vida cotidiana, entre la práctica artística y la experiencia vital. En su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger ensaya sobre las complejidades y contradicciones de este asunto, diferenciando los movimientos vanguardia respecto al arte burgués precedente. De este, destaca su estatus de autonomía, es decir, su desvinculación y alienación respecto las problemáticas del día a día, así como su dimensión esteticista. Contrariamente, los vanguardistas buscaron «una superación en términos hegelianos: el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado. Crearon una nueva praxis vital».[19]

El desgarro de una postal en *Rien que les heures*: un gesto vanguardista.

[18] Werth, Margaret. "Heterogeneity, the City, and Cinema in Alberto Cavalcanti's Rien que les heures." Art History 36.5 (2013): 1018-1041.
[19] Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. Pag. 102.

La imagen de Cavalcanti nos sirve de pórtico para adentrarnos en la primera parte de este ensayo, centrada en el discurso crítico de Pere Portabella hacia la vida cotidiana de los años 60 y 70. Un discurso que, como veremos, dialoga con las tesis vanguardistas de principios de siglo XX. Este vínculo se explica por varios motivos: la colaboración de Portabella con artistas como Brossa, Santos o Miró; su compromiso e implicación con los movimientos políticos antifranquistas; su mirada crítica y escéptica hacia la clase burguesa –de la que él proviene-, los poderes estatales y los mediáticos; y por su rechazo a la ideologización e institucionalización del arte. En definitiva, por su concepción política del cine.

> ¿Cuál era el trasfondo que hacía posible esta sintonía entre todos, que alimentaba la decidida voluntad de dirigir una nueva mirada crítica sobre la realidad? La necesidad imperiosa de intervenir en un entorno hostil, mediocre, gris y represivo en manos de los poderes reaccionarios de la dictadura.[20]

Con esta intervención de la realidad, el cine de Portabella se aproxima más a los objetivos de las vanguardias históricas que a los de las nuevas vanguardias y otros movimientos esteticistas de los años 60, de los que es coetáneo. Como indica Cox, Portabella devuelve el cine a praxis vital «exponiendo los peligros de la reproducción mecánica utilizando métodos y materiales que reflejan lo cotidiano. […] En este sentido, su obra constituye una intervención a las narrativas del franquismo tardío, el vanguardismo y el esteticismo».[21] En Catalunya, esta intervención se produce en el ámbito del informalismo.

Como recuerda Santos Zunzunegui, no es casual que Portabella, antes de lanzarse a la realización, ejerza de productor de tres films españoles que, desde distintos territorios, dan la espalda a una visión clásica y naturalista de la realidad, sin renunciar, por ello, a una noción crítica: *Los golfos* (1959), *El cochecito* (1960) y *Viridiana* (1961).[22] Asimismo, desde su primer film como cineasta, el mediometraje *No compteu amb els dits* (1967), Portabella interviene en la realidad cotidiana de la época desde una mirada irreverente y subversiva. Su amistad y colaboración con Luis Buñuel resulta, sin duda, determinante. Del cineasta aragonés, Portabella muestra una gran fascinación por el uso poético y metafórico que practica del lenguaje.[23] Portabella, desde su propio universo,

[20] Portabella, Pere. "Discurso de investidura. Honoris Causa Sr. Pere Portabella". UAB (2009).
[21] Cox, Anna K. *Op. Cit.*
[22] Zunzunegui, Santos. *Op. Cit.*
[23] Buñuel «navega más en los presupuestos ocultos que en las intenciones declaradas». Portabella, Pere. (2009). *Op. Cit.*

también hacen lo sugestivo un arma estética. No rechazará un vínculo con lo real, sino que se servirá de lo cotidiano para hallar, desde el cine, sus posibles grietas.

Pere Gimferrer advierte cómo el cometido de la poesía brossiana es «la superación del círculo vicioso que hacía del vanguardismo y el realismo dos tendencias irreconciliables». Sin embargo, añade que «ante la proliferación de la poesía social y el realismo histórico en la vida literaria catalana de los sesenta, el poeta lo tuvo realmente difícil» en su singular exploración de lo cotidiano.[24] Gimferrer también señala la enorme influencia que João Cabral de Melo ejerce en Brossa a partir de los años 50. Sin ir más lejos, en el prólogo de *Em va fer Joan Brossa* (1951), el poeta brasileño destaca los primeros pasos del catalán hacia la poesía esencialista, una «poesía más ampliamente humana», centrada en el tema «de los hombres», y no meramente en su psicología o sus anécdotas. El realismo, dice Melo, no es una cuestión de forma, sino de sustancia.[25] Como también observaremos, el *realismo* de Portabella conjuga, igual que el de Brossa, una visión crítica con una vocación humanista. Su mirada escéptica a la sociedad no ahonda exclusivamente en el pesimismo, sino que también abre la puerta a vías de escape.

'Nocturn 29'. El momento del espejo

En *Nocturn 29* (1968), primer largometraje de Portabella, Lucía Bosé interpreta a una burguesa solitaria que deambula por la Barcelona gris de la época. En este film, los ecos del Mayo del 68 francés resuenan desde la primera secuencia: unos beatniks seduciéndose mutuamente en una isla virgen. Igual que *No compteu amb els dits,* la película la coescribe Joan Brossa, cuyo universo poético y conceptual está más que presente. *Nocturn 29* se construye a base de bloques secuenciales, únicamente vehiculados a través del personaje de Bosé. Como Rossellini hiciera con Ingrid Bergman, Portabella lanza a Bosé, al personaje famoso, a un paisaje desubicado, mostrándonos, como decía Expósito, una realidad reconocible pero extrañada. A lo largo del film, vemos a la estrella realizar acciones tan triviales como perturbadoras. La cotidianidad se ve frecuentemente extrañada.

De todos los momentos de *Nocturn 29,* hay uno que resulta sintomático para este ensayo: el de Lucía Bosé frente al espejo del cuarto de baño. Se trata de una secuencia

[24] Gimferrer, Pere. "Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa." Estudis Escènics 16 (2020).
[25] Brossa, Joan. *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Colbato, 1951. [Incluído en *Poesia Rasa, vol. I.* Barcelona: Edicions 62, 1990].

cotidiana y aparentemente banal, que irrumpe en el relato como un tiempo muerto y que, por cómo está filmada, oculta una mirada crítica hacia la sociedad burguesa de la época. La puesta en escena de Portabella no es arbitraria: mientras Bosé se frota el rostro con una mascarilla facial, la cámara se desplaza en una panorámica horizontal por un espejo múltiple, replicando su rostro en la pantalla. De fondo, solo oímos el sonido desincrónico de la secuencia anterior: un coche desplazándose por la gravilla. Al terminar su ritual, Bosé se quita la toalla del pelo y se dirige a la ducha desvistiéndose lentamente. Su cuerpo desnudo solo lo vemos de espaldas, a través de una mampara semi-transparente que lo difumina y lo deforma. Justo después de la calma y la sensualidad, la secuencia se ve interrumpida, a modo de shock, por las imágenes de una fuerte tormenta.

El momento del baño en *Nocturn 29* ejemplifica lo que Pilar Parcerisas, a propósito de Portabella, denomina un «cine del vacío», donde las imágenes y los sonidos cobran autonomía propia, superponiéndose al diálogo y la palabra.[26]

El momento del espejo en *Nocturn 29*

Gilles Deleuze destaca la importancia de momentos cotidianos como este a partir del cine neorrealista: lo irrelevante pasa a ser relevante, deviniendo una situación óptica y sonora pura. De Michelangelo Antonioni, el autor destaca que los tiempos muertos no solo plasman la trivialidad, sino que «recogen las consecuencias o el efecto de un

[26] Parcerisas, Pilar. *Op. Cit.*

acontecimiento notable».[27] A propósito de las películas Yasujiro Ozu, y diferenciándose de la tesis de Paul Schrader, Deleuze defiende que no hay diferenciación entre lo cotidiano, lo decisivo y lo trascendente: todo es ordinario, incluso la muerte.[28] En definitiva:

> Si la banalidad cotidiana reviste tanta importancia es porque, sometida a esquemas sensiomotores automáticos y ya montados, es más susceptible aún […] de escapar súbitamente de las leyes de este esquematismo y revelarse con una desnudez, una crudeza, una brutalidad visuales y sonoras que la hacen insoportable.[29]

El ritual íntimo de Bosé en *Nocturn 29* irrumpe en el film como un momento de banalidad cotidiana, pero igual de relevante que el resto de imágenes. Y es que en la construcción de relatos de Portabella, cada bloque secuencial es autónomo, pero no por ello sustituible o prescindible: «Cada secuencia tiene su tensión y sentido y, en relación con las demás, acumula todo el potencial de la película. El orden de las secuencias es inamovible».[30] El ritual emerge, pues, como un momento sustancial y determinante, pero que no se apoya bajo una estructura psicológica o causalidad argumental. El plano de Bosé frente al espejo no es ni un plano recurso ni un plano de transición –elementos clásicos del relato institucional-, pues, como dice Rubén Hernández, en los films de Portabella «no encontramos espacios intermedios que nos llevan de un lugar a otro, que justifiquen la relación entre unos espacios y otros donde transcurren los acontecimientos de la historia».[31]

En esta línea, vale la pena recuperar uno de los documentos más curiosos del archivo de Portabella: el boceto del guion de *Umbracle* (1972), film al que luego volveremos. Sin embargo, no se trata de un guion al uso, sino del dibujo de una espiral hecho a mano. En efecto, la estructura de la película funciona como tal, pues las secuencias no se suceden de manera consecutiva. La espiral, dice Marcelo Expósito, funciona como la radiografía del guion de la película: como toda espiral, contiene momentos epifánicos, pero también huecos y vacíos. Y es que el cine de Portabella se despoja de anécdotas para ir a lo esencial, a la estructura. En sus films, «elige momentos concretos y los proyecta con mucha fuerza, aunque sean aparentemente anécdotas». Expósito argumenta que Portabella concibe sus relatos inspirándose en el teatro de

---

[27] Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987. Pag. 18.
[28] *Ibid*. Pag. 27.
[29] *Ibid*. Pag. 14.
[30] Portabella, Pere. *Op. Cit.*
[31] Hernández, Rubén. *Op. Cit*. Pag. 244.

atracciones, una de las grandes influencias del cine de los años 60, ya que todo funciona como un ensamble.[32] En las *espirales fílmicas* de Portabella hay emociones, fascinaciones, choques, metáforas, esperas y silencios. Por lo tanto, podemos concluir que el momento del espejo en *Nocturn 29* no es un instante cualquiera: es una secuencia tan ambigua como absolutamente imprescindible. Un momento poco revelador, pero muy relevante. Un vacío significativo.

Pese a la desnudez y crudeza del gesto de Bosé, este connota una lectura en clave de crítica social. Tomando el escrito de Roland Barthes sobre la gestualidad en Diderot, Brecht y Eisenstein, el acicalamiento podría conformar un «instante preñado»: un gesto, que no una gesticulación, en el que «puede leerse toda una situación social».[33] Cuando la mujer burguesa se pone una mascarilla facial, en un gesto banal, reiterativo y mecánico; cuando su rostro se desdobla y multiplica en la pantalla, Portabella está *preñando* en una sola imagen el automatismo, la inconsciencia y la alienación en las que vive la clase burguesa. Aquí, el cineasta no pretende mostrar una visión costumbrista o naturalista de la sociedad burguesa; tampoco, añadiríamos, hacer una lección didáctica. El momento del espejo ejemplifica lo que el propio Portabella define como un realismo de resultados:

> Al escamotear el argumento quedan las anécdotas en segundo plano para establecer una coherencia a niveles de secuencia. De esta forma se llega a lo que podríamos llamar un realismo de resultados. A partir de una idea central, que en este caso es un personaje [Bosé] del mundo real, cotidiano, que por sus peculiares características introduce a la realidad española de forma muy concreta.[34]

Desenmascaramientos

La mirada crítica de Portabella en *Nocturn 29* se alinea con el pensamiento desarrollado por Henri Lefebvre, filósofo post-marxista que elabora una *crítica de la vida cotidiana* a través de una serie de ensayos. Lefebvre no solo está muy vinculado al mayo del 68 (es profesor en Nanterre), sino que, como Portabella, es heredero de la tradición vanguardista. Como señala Kanishka Goonewardena, el vínculo del filósofo con los surrealistas y, más adelante, con los situacionistas, lo acercará a la praxis y el apropiacionismo,

[32] Esta reflexión se encuentra en la misma conferencia antes citada (Fundació Vila Casas, 2018).
[33] Barthes, Roland. "1986. “Diderot, Brecht, Eisenstein”." *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces* (1973): 93-101.
[34] Portabella, Pere. “Entrevista con J.M. García Ferrer y Martí Rom (1973)” en Expósito, Marcelo (ed.). Op. Cit. Pag. 175.

distanciándolo de la abstracción y el estructuralismo.[35] Si las vanguardias lucharon en su momento contra la autonomía y el aburguesamiento del arte, Lefebvre trata de elaborar una crítica que a la vez sea constructiva y que transforme la sociedad, ya no desde lo económico, sino desde lo urbano y lo cotidiano. Para el autor, la vida cotidiana conforma una totalidad –y de ahí, su empeño en hermanarla con la filosofía-: no solo se manifiesta en nuestras prácticas del día a día, sino que es el hilo conductor que las entrelaza. Como lo resume Alicia Lindón, la cotidianidad es «la vida del ser humano que va del trabajo a la familia, al ocio y a otros ámbitos»; «las relaciones con los bienes y con los otros, sus ritmos, su tiempo y su espacio, sus conflictos».[36]

En 1968 –año en el que Portabella estrena *Nocturn 29*-, Lefebvre publica *La vida cotidiana en el mundo moderno*, un ensayo que recoge y actualiza algunas de sus anteriores investigaciones. Los años 60, para el filósofo, abren una nueva etapa respecto a la postguerra. Si en los 40 y 50, la vida cotidiana contenía tanto «miseria» (lo repetitivo, lo numérico y lo inhumano) como «grandeza» (lo complejo y lo transformador),[37] los 60 consolidan una noción de cotidianidad mucho más pesimista. Surge entonces lo que Lefebvre denomina la «sociedad burocrática del consumo dirigido», donde las fuerzas estatales controlan y programan las vidas cotidianas de los individuos, reprimen sus deseos, aunque de manera «aparentemente voluntaria y no violenta»[38]. El trabajo, pero también la vida privada y el ocio, pasan a ser objetos de la política.

En la línea de algunos cineastas de la modernidad, entre los que se encuentra Portabella, Henri Lefebvre desarrolla en sus textos una hipercrítica: su objetivo ya no es alinear la filosofía con la vida cotidiana, sino «desenmascarar los mecanismos de control de lo cotidiano» bajo los que opera la sociedad[39]. Una sociedad cada vez más individualizada, aburguesada, abierta, liberada y tecnificada, pero también más inconsciente, coaccionada, pasiva, atrapada e inmovilizada. Esa idea de desenmascaramiento nos traslada varias décadas atrás, a un film antiburgués como *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo. Una obra que, como en el caso de Portabella, no

[35] Goonewardena, Kanishka. "Henri Lefebvre y la revolución de la vida cotidiana, la ciudad y el Estado/Henri Lefebvre and the Revolution of Everyday Life, City and State." *Urban* 02 (2011): 25-39.
[36] Villoría, Alicia Lindón. "Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana." Veredas: Revista del pensamiento sociológico 8 (2004): 39-60.
[37] Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1972. Pags. 49-50.
[38] Porras, Edgar Straehle. "Mayo del 68, la Comuna de París y la tradición revolucionaria: una aproximación desde Henri Lefebvre." OXÍMORA Revista Internacional de Ética y Política 13 (2018).
[39] Villoría, Alicia Lindón. *Op. Cit.*

ejerce la crítica desde el realismo social, sino desde las capacidades expresivas del lenguaje cinematográfico.

Como apunta Josep Maria Català, el gesto de Vigo en el film es visceral y subjetivo –por el rencor que guarda a la clase burguesa-, pero no abandona la objetividad: su punto de partida son los «documentos de la realidad», las imágenes cazadas al azar en el carnaval de la Promenade des Anglais.[40] En ocasiones, un simple cambio de angulación nos desvela el lado siniestro de las cosas, su verdad oculta; en otras, mediante el montaje, pone al desnudo, literal y metafóricamente, la condición humana. Cuando Vigo nos muestra primero a una burguesa vestida y luego, en la misma postura, aparece totalmente desnuda, está constatando el irrevocable final al que todos estamos destinados. Detrás de la euforia y el carnaval, debajo de los lujosos vestidos, no se esconde otra cosa que un cuerpo desnudo y frágil, inevitablemente condenado a morir, a pudrirse y a desaparecer.

La burguesía adormecida en Vigo (1930) y Portabella (1968).

Una imagen muy recurrente en *À propos de Nice* es la de los burgueses adormecidos en los bancos y las terrazas del paseo. Un «documento de la realidad» que funcionaría como la metáfora perfecta de la indiferencia de la burguesía frente aquello que le rodea. El motivo del adormecimiento nos traslada de vuelta a los años 60, a obras contemplativas y críticas como *Sleep* (1964) de Andy Warhol –un ejemplo extremo de cómo el cine experimental hace del cuerpo cotidiano un lugar para la observación y el pensamiento cinematográfico-.[41] En otra secuencia de *Nocturn 29*, Portabella se adentra en un club exclusivo para hombres, donde la alta burguesía, en su tiempo libre, también *descansa en paz*. Estas imágenes, como las de Vigo o Warhol, transmiten una extraña sensación entre el descanso placentero y la figura mortuoria. Así pues, el motivo del individuo durmiendo permite al cine vanguardista y experimental desarrollar una mirada crítica desde la acción más cotidiana e inconsciente del ser humano.

[40] Català, Josep María. "Vigo en las ciudades. La construcción de un punto de vista moral." *Archivos de la Filmoteca* 52 (2006): 42-64.
[41] Deleuze, Gilles. *Op. Cit.* Pag. 255.

La burguesía en bucle

La vida cotidiana, dice Lefebvre, se compone de repeticiones: «gestos en el trabajo y fuera del trabajo, movimientos mecánicos (los de las manos y los del cuerpo, y también los de las piezas y los dispositivos, rotación o ida y vuelta), horas, días semanas, meses, años».[42] Sin embargo, en la crítica vida cotidiana que practica Portabella, la repetición adquiere un carácter eminentemente pasivo. Como señala Lefebvre, la cotidianidad de los 60 se ve «atrapada en el círculo de la persistente repetitividad de lo mismo, promoviendo el consumismo, instalando a la sociedad en la pasividad y bloqueando la irrupción de lo previsto».[43] El ritual de Bosé, en tanto que gesto cotidiano, es repetitivo por naturaleza. Pero, en el fondo, Portabella nos está invitando a pensar en otro tipo de reiteración: aquella que no permite avanzar. El acicalamiento frente al espejo deviene un gesto no solo circular, sino inconsciente y frustrante: la imagen de un bucle.

Esta idea nos traslada a una secuencia de *Umbracle*, donde la idea de bucle es llevada al extremo. Hacia el final del film, Jeannine Mestre –otra burguesa solitaria-, llega a casa, se quita el abrigo, pone una sinfonía de Beethoven en el tocadiscos y se sienta a hacer una llamada. Pero, justo en el momento de descolgar el teléfono, la actriz queda atrapada en una especie de impasse, repitiendo el gesto de descolgar y colgar el teléfono una y otra vez. La música de Beethoven también entra en *loop*. Como si se tratara de un autómata, Mestre abre y cierra los ojos a la vez que mueve el brazo. Imagen y sonido quedan suspendidos; la secuencia deviene exasperante, como un disco rayado. Como apunta Torelló, este bucle visual y sonoro también permite una lectura metalingüística: «el fragmento recurre a la repetición de células sonoras para destruir la articulación clásica del audiovisual a través de la repetición y la subversión del espacio-tiempo diegético».[44] La imposibilidad de hacer una llamada se convertiría, en *Umbracle*, en algo más que en una situación inquietante: constataría la imposibilidad de hacer progresar el relato, lo condena a una eterna repetitividad.

En este caso, la subversión del gesto cotidiano cobra una dimensión más abstracta y enfática que en *Nocturn 29*. Mientras que el acicalamiento de Bosé denota una cierta verosimilitud, la llamada de Mestre supone un extrañamiento total. Este se trata de un

[42] Lefebvre, Henri. *Op. Cit.* Pag. 29.
[43] Porras, Edgar Straehle. *Op. Cit.*
[44] Torelló Oliver, Josep. *Op. Cit.*

momento que desprende tanto la comicidad de un gag de *slapstick* [45] como la angustia de un film de suspense. Como recuerda Luis Buñuel a propósito de *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), film del mismo año que *Umbracle*, «era necesario encontrar un equilibrio justo entre la realidad de la situación, que tenía que ser lógica y cotidiana, y la acumulación de inesperados obstáculos que, sin embargo, nunca tenían que parecer fantásticos o extravagantes».[46] Aunque el momento de Jeannine Mestre contiene algo de teatral y extravagante, la secuencia en sí no deja de mostrarnos algo tan cotidiano como una llamada de teléfono. Desde territorios distintos, Buñuel y Portabella hacen del bucle y el obstáculo un arma para desenmascarar a la burguesía y detener la continuidad del relato cinematográfico.

El espejo y la alienación

Durante el siglo XIX, los códigos de conducta imponían que la mujer evitase contemplarse a sí misma. Los espejos, inicialmente, solo se encontraban en barberías y burdeles. No es hasta finales de este siglo cuando aparece el espejo en el armario nupcial, que permite al individuo contemplar su cuerpo de pies a cabeza. Como dicen Ariés y Duby, este espejo vertical empieza a promulgar una estética de la delgadez.[47] En los años 60, el culto al físico, la higiene, el deporte y la salud se extienden en toda la sociedad. El cuerpo deviene en un medio y un fin. En su casa, frente al espejo, uno ya no se observa «con la mirada del otro, para ver si se respetan los códigos vestimentarios; uno se mira a sí mismo de un modo como los demás no están autorizados a hacerlo: sin maquillaje, sin vestimenta, desnudo».[48] El individuo de la vida moderna, cuando se contempla a sí mismo, ya no es para gustar, sino para gustarse.

Si bien es cierto que la imagen del espejo en *Nocturn 29* denota esta nueva individualidad –el ritual íntimo, la preocupación por la belleza-, la puesta en escena de Portabella connota algo completamente distinto: su reverso siniestro. El espejo múltiple, que desdobla el rostro de la actriz en la pantalla, no refleja una interioridad, sino una alienación. Bajo la mirada de Portabella, la mujer frente al espejo pasa de ser un emblema

---

[45] En una escena anterior, el paseo por la calle de Christopher Lee se ve interrumpido por gags de Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd.
[46] Buñuel, Luis. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Penguin Random House. Pag. 315.
[47] Ariés, Philippe; Duby, Georges. *Historia de la vida privada (tomo 8). Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Taurus: Madrid, 1991. Pag. 125.
[48] Ariés, Philippe; Duby, Georges. *Historia de la vida privada (tomo 9). La vida privada en el siglo XX*. Taurus: Madrid, 1991. Pag. 102.

de la individualidad a la metáfora de una inaccesibilidad. El espejo se convierte, así, en una suerte de pérdida y confusión: aquella que el cineasta nos sugiere al inicio *Nocturn 29*, cuando Bosé deambula por el interior de su casa, entrando y saliendo de las habitaciones, sin encontrar un rumbo fijo; el laberinto (literal) en el que la mujer se pierde unas secuencias después, siendo vigilada por un hombre desde las alturas.

Michel Foucault concibe el espejo como un espacio medianero y confuso: entre la virtualidad y el emplazamiento físico, la irrealidad y la realidad, la utopía y la heterotopía.[49] La imagen de Bosé frente al espejo es, asimismo, la de alguien que está y no está: una burguesía hiperconsciente de su cuerpo, pero inconsciente de la realidad exterior. La imagen de una proyección (estereotipos, belleza, publicidad) y la de una frustración (aislamiento, soledad, repetitividad). Como el espejo *foucaultiano*, el de *Nocturn 29* representa un espacio impreciso. Y es que la sociedad aburguesada de los 60, dice Lefebvre, vive en un estado de confusión; no hay diferencia entre la conciencia externa y la interna: «todo lo aparece como interior no es más que el exterior investido y disfrazado, interiorizado y legitimado».[50] En esta línea, no es casual que, en *Nocturn 29*, los juegos de máscaras y los disfraces –motivos muy brossianos- sean recurrentes.

En *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), Marina Vlady interpreta a Juliette Jeanson, una mujer de la nueva clase media que vive en otro juego de espejos; en un estado de permanente confusión entre la realidad cotidiana y la realidad que imagina. Como dice Lefebvre, «a la clase media, al pequeño burgués, «se le escapa la conciencia de su propia alienación»: confunde lo real de lo imaginario, «consumir le satisface y no le satisface. Se aburre».[51] Para el autor, la alienación se produce en todas las esferas: la económica, la social, la política, la ideológica. Y el hombre primitivo, que vivía al mismo nivel que la naturaleza, ahora se divide en «sujeto y objeto, forma y contenido, naturaleza y poder, realidad y posibilidad, verdad e ilusión, comunidad e individualidad, cuerpo y conciencia».[52] El hombre moderno vive en una contradicción: la técnica lo hace cada vez más autónomo, pero en el fondo, está más coaccionado. Como Lucía Bosé o Marina

[49] En *Des espaces autres*, Focault acuña el término heterotopía, refiriéndose a «especies de utopías efectivamente realizadas», «contraemplazamientos». Espacios reales y de yuxtaposición como los cementerios, los cines, los museos, las ciudades de veraneo o los barcos. El espejo le sirve al filósofo como espacio intermedio entre la utopía (irreal) y la heterotopía (real). Más en: Foucault, Michel. "Espacios otros." Versión. Estudios de Comunicación y política 9 (1999): 15-26.
[50] Lefebvre, Henri. *Op. Cit.* Pag. 181.
[51] Lefebvre, Henri. *Op. Cit.* Pag. 120.
[52] Goonewardena, Kanishka. *Op. Cit.*

Vlady, es un individuo «determinado, prefabricado, que se cree autónomo».[53] O, podríamos añadir: un autómata que se cree autónomo.

Como indica Rubén Hernández, Portabella, probablemente influenciado por el *déoturnement*, recurre a *stars* del momento (Bosé, Cabré, Lee) para promover en el espectador «una recepción crítica de la función social de estas figuras»[54]. En *Nocturn 29*, Bosé es a la vez actriz y personaje, estrella y burguesa, sujeto y objeto. Su imagen en el film es la de un espejo múltiple, que refleja más de un significado. El final de *Vampir-Cuadecuc* condensa y explota esta misma idea. Christopher Lee está en el camerino del set de rodaje, leyendo un fragmento de la novela de Bram Stoker. Portabella lo filma a través de los múltiples espejos de la sala: el espejo que no dejaba ver al vampiro, ahora permite ver, no solo una, sino las varias facetas de Lee en el film (la estrella, el actor, el personaje, el mito). Aquí, y en *Nocturn 29*, el espejo pasa de ser un mero objeto ficcional a un objeto autoreflexivo. En *Deux ou trois choses*, Godard arranca el film practicando un ejercicio similar, aunque en este caso el espejo es figurado. Enfrentado dos planos compositivamente similares, el cineasta presenta primero a la actriz –«Ella es Marina Vlady. Ella es actriz»- y luego al personaje –«Ella es Juliette Jeanson»-. Vlady y Jeanson se miran mutuamente a través de un plano-contraplano que, como todo plano-contraplano, es una transparencia falaz. Como recuerda Harun Farocki, Godard se diferencia de los realizadores de cine experimental por integrar el plano-contraplano en sus films, «permitiendo la presencia de lo no diferente en lo diferente».[55]

Juegos de espejos en Godard y Portabella: las múltiples facetas de un intérprete.

[53] Lefebvre, Henri. *Op. Cit.* Pag. 85.
[54] Hernández, Rubén. *Op. Cit.* 86.
[55] Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013. Pag. 89.

Automatismos

Recuperemos ahora la secuencia que ocurre justo antes del momento del espejo en *Nocturn 29*: Lucía Bosé sale de casa y se sube al coche, conducido por un chófer. Mientras recorre los alrededores de la finca, la mujer ve cómo su marido, interpretado Mario Cabré, orina en la fachada de un edificio: una imagen que subvierte las conductas sociales e invierte la acción cotidiana (orinar) y su espacio asignado (el retrete)[56]. Del rostro de Bosé en el coche pasamos, mediante un encadenado, al interior del cuarto de baño, donde el sonido del coche sigue presente. Esta no-sincronía entre imagen y sonido indica, en primer lugar, una ruptura formal. Como señalan Company y Gómez, se trata de una recuperación intersecuencial interesante porque «confiere significación mediante refuerzo»[57]. Y es que el sonido de las ruedas del coche *sobre* la imagen del ritual nos permite leer la secuencia desde otro territorio: la mecanización del individuo se funde con la maquinaria del coche; el autómata y el automóvil configuran un solo cuerpo.

Cuando Portabella filma a Bosé lo hace mediante una panorámica horizontal que, de izquierda a derecha y viceversa, recorre la serie de espejos. Justo en el momento en el que Bosé empieza su ritual, la cámara se activa. El paneo es preciso y técnicamente impecable; parece que no exista la *mano* del director, que la cámara se mueva autónomamente. Se trata de una panorámica que no respondería a una decisión meramente estética, sino también política. La cámara, en tanto que fuerza mecánica, actúa como el aparato alienado que es. Un aparato, en sintonía con la actriz, hace de la rotación su propio ritual. Se genera, de esta manera, una dialéctica: el movimiento (aparentemente) formateado de la cámara se mimetiza junto al movimiento (supuestamente) mecanizado de Lucía Bosé. Este momento lo podemos leer como un diálogo entre lo humano (Bosé) y lo inhumano (el cinematógrafo); lo repetitivo (la gestualidad) y lo reproductivo (la cámara); lo improductivo (la burguesía acomodada) y lo productivo (el cine, la industria).

Si, como dice Walter Benjamin en relación a la reproductibilidad técnica, «la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas»[58], Portabella nos insinúa que su mano, la del director, también se desprende del aparato. Más adelante, la relación autómata-máquina cobrará otra dimensión. En una de las secuencias más extrañas, se

---

[56] Luis Buñuel, en *Le fantôme de la liberté* (1974), practicará una inversión similar: en la mesa del comedor, los comensales se sentarán en retretes; en el cuarto de baño, comerán pollo asado.
[57] Company, Juan Miguel; Gómez, Francisco Javier. "Pere Portabella: destrucción de universos míticos en el seno del franquismo" en Expósito, M. (ed.). *Op. Cit*. Pags. 257-269.
[58] Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Méxito: Itaca, 1989. Pag. 37.

produce una (sugerida) relación erótica entre Bosé y una máquina industrial. Después de palpar la superficie del cacharro, Bosé la acciona a través de una palanca que, inevitablemente, invoca a una figura fálica. Podemos decir que el individuo ya no solo se mimetiza con la máquina –síntoma de la industrialización y tecnificación del momento-, sino que entre ambos se produce una relación de deseo. Un deseo que nada tiene que ver con el cuerpo a cuerpo de los beatniks en la primera secuencia de la película. Un deseo extraño e imposible.

El uso de la cámara como mecanismo político nos lleva a otra panorámica horizontal: el plano secuencia de *Deux ou trois choses* por el interior del apartamento de Monsieur Gérard, lugar al que Vlady/Jeanson deja su hijo mientras va a trabajar. Un sitio que es prostíbulo a la vez que guardería, que está decorado de carteles con destinos turísticos y de agencias de viaje, y donde los gemidos de un bebé conviven con los ruidos exteriores de la calle. Un espacio de espacios, condensado y saturado. Aquí, la rotación 360º de la cámara permite a Godard comprimir los distintos aspectos de la sociedad moderna e industrializada: «el movimiento de la cámara administra el espacio social».[59] Lo relevante de esta panorámica, como en el caso de Portabella, no es solo, la decisión estética, sino la dimensión ética y política. En *Nocturn 29*, la panorámica permite replicar el rostro y alienar al individuo; en *Deux ou trois choses*, comprimir y saturar la sociedad en un solo apartamento.

La secuencia de Godard nos lleva a otra panorámica 360º y a otro apartamento: a *La Chambre* (1972) de Chantal Akerman. En este caso, la rotación de la cámara no solo define el espacio, sino que también connota la idea de un encerramiento del que es imposible escapar, ese «círculo vicioso de repetitividad de lo mismo» al que se refiere Lefebvre. En este cortometraje la cámara parece ignorar lo que filma: cuando la propia Akerman irrumpe, de repente, en el plano, el aparato no modifica ni la distancia ni el ritmo. Además, como advierte Jacques Polet, la panorámica se repite, otorgándole al film un carácter todavía más obsesivo, una idea de bucle que se ve reforzada, en la versión sonora, con una voz en off que evoca un espejo. En *La Chambre*, Akerman construye un «mundo cerrado, rodeado, cercado, en el que la cámara no deja de significar la

[59] Guerra, Carles. "Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en Deux où trois choses que je sais d'elle, de Jean-Luc Godard." En *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo 5* (1999): 3.

clausura»[60]. Podemos concluir que el movimiento panorámico de la cámara deviene, en los films de Portabella, Godard y Akerman, en un recurso técnico que trasciende la técnica, en un movimiento significativo y político.

Panorámicas 360º en Godard y Akerman: movimientos de cámara políticos

El striptease según Joan Brossa

Entre 1966 y 1967, después de asistir a varios espectáculos de striptease en Francia, Brossa escribe una serie de piezas teatrales que toman como punto de partida este espectáculo popular. Las titula *Strip-tease*. La mayoría de ellas, sin embrago, no se llega a representar. Como recuerda Marta Vallverdú, el striptease solo es para Brossa un punto de partida. Al poeta no le interesa el género del striptease por aquello que denota (lo erótico o lo pornográfico), sino como «posibilidad de armadura para ofrecer su mensaje artístico». En la línea del *détournement*, Brossa parte del striptease en tanto que medio de expresión, lo desvía y lo resignifica: «lo vacía de sus tópicos, pero lo llena de nuevos contenidos».[61] Esta clase de apropiación no es nueva en el poeta. De hecho, poco antes, escribe una serie de monólogos teatrales inspirados en uno de sus máximos referentes, Leopoldo Frègoli, tomando el transformismo como materia prima y llevándolo a su terreno. A continuación, veremos de qué manera la mirada crítica en *Nocturn 29* –y otros films de Portabella- también la podemos leer desde la concepción teatral de Brossa.

Mientras que en la poesía literaria brossiana de los sesenta se percibe un progresivo desprendimiento de la palabra en favor de lo visual –a partir de entonces empiezan a emerger los poemas objeto-, en la poesía escénica el argumento es sustituido por la situación; el cuerpo de los actores deviene un vehículo de comunicación; y la escena se convierte en un elemento de reflexión sobre el sentido de la propia realidad. El striptease funciona así como un armazón y una metáfora, como la búsqueda de una verdad

[60] Polet, Jaques. “La problemática del encerramiento en el universo cinematográfico de Chantal Akerman”. Publicado originalmente en *Chantal Akerman*. Aubenas, Jacqueline (ed.). París: Ateliers des arts, cuaderno nº 1, 1982. Traducción de Francisco Algarín Navarro. https://bit.ly/3fx1m3b
[61] Vallverdú, Marta. "Del 'strip-tease' al teatre irregular. O com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa." Els Marges: revista de llengua i literatura (1996): 88-96.

desnuda[62]. Este subgénero popular permite a Brossa eliminar, literal y conceptualmente, todo aquello superfluo, anecdótico y postizo del teatro. O, en palabras de Eduard Planas, hace patente «nuestra necesidad de juego, celebración y ritual, más allá de las mediatizadas estrategias de deseo y posesión».[63]

Como recuerda Pere Gimferrer, Brossa no era un ideólogo con fuertes posiciones éticas, artísticas o políticas; simplemente, tenía «unas cuantas ideas muy bien definidas a las cuales siempre fue fiel».[64] Entre sus postulados, destaca un rechazo crítico a la sociedad del consumo, la burocratización y la mecanización del individuo. Una posición que, sin duda, entronca con el Mayo del 68 francés, las críticas de Lefebvre y los films de Portabella, Godard o Akerman. De hecho, ese mismo año Brossa escribe *Fora de l'umbracle*, una serie de poemas visuales y literarios inéditos hasta el 2012 que, según Gloria Bordons, implican una revolución tanto política como conceptual, con la incorporación de *objetos* cotidianos como eslóganes, formularios o billetes de tren.[65]

Como adelanta Benjamin, la reproductibilidad técnica en el arte va de la mano de la importancia de la estadística en la sociedad. En 1965, Brossa colabora con Antoni Tàpies en *Novel·la*, una singular publicación que relata la historia de un hombre cualquiera a partir de sus documentos administrativos, como el certificado de nacimiento o el documento de identidad –o, en palabras de Brossa, «las huellas burocráticas que dejamos por nuestro paso por la vida»-. *Novel·la* consta, además, de litografías originales del propio pintor. Tàpies, amigo de Portabella, es el encargado de elaborar el póster promocional de *Nocturn 29*, una obra tan icónica y singular como poco institucional: un anti-cartel cinematográfico.

La crítica a la estadística y la burocratización también están muy presentes en la poesía escénica brossiana y, especialmente, en los *Strip-tease*. Vallverdú observa en estos una dialéctica de confrontación: los comportamientos humanos estereotipados y maquinales chocan con una actitud del cuerpo libre e imprevisible; una visión fría y aséptica se contrapone con una noción mágica e irracional de la vida. La siguiente pieza, escrita en 1967 y estrenada en 1976, plasma claramente este uso del striptease como arma crítica.

---

[62] *To strip*: desnudar / *To tease*: provocar.
[63] Planas, Eduard. *Posteatro*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2001. Pag. 14.
[64] Gimferrer, Pere. "Conferencia inaugural." Journal of Catalan Studies: Revista Internacional de Catalanística, 2001. https://www.uoc.edu/jocs/brossa/articles/gimferrer.html
[65] Bordons, Glòria. "Fora de l'umbracle, de Joan Brossa: una petita revolució personal del maig del 68." Journal of Iberian and Latin American Studies 20.3 (2014): 243-257.

> EL DARRER TRIANGLE
> Fons vermell. Cap a la dreta, una màquina enregistradora damunt una columna. Per l'esquerra entra la stripteasista, perfumada, enguantada, amb vestit llarg i capa de visó; es despulla elegantment, però amb la particularitat que a cada peca que es treu s'acosta a la maquina i marca una quantitat. A l'últim prem el botó del total i s'obre el calaix; retira la quantitat enregistrada i se'n torna tot comptant els bitllets.[66]

En muchos de estos stripteases es frecuente ver a personajes como bailarinas, músicos o burgueses realizando acciones rutinarias de manera mecánica y automatizada. A veces, permanecen inmóviles; en otras, sus cuerpos se multiplican. En *Un strip-tease*, por ejemplo, vemos a seis chicas aparentemente idénticas, aunque una de ellas resulta ser un maniquí. Como decíamos, a Brossa no le interesa tanto una denuncia del sentido pornográfico del striptease, como una lectura más amplia del rol del individuo en la sociedad. El cuerpo de los intérpretes ejerce así de vehículo para transmitir una crítica al materialismo humano, y convoca, indudablemente, al ritual de la burguesa autómata en *Nocturn 29*.

En la secuencia de Bosé no solo encontramos símiles visuales con el universo escénico de Brossa, como los gestos mecanizados, los juegos de espejos o la aparición de una mampara -los *paravents* están muy presente en sus stripteases, dando lugar a cambios de vestuario y transformaciones[67]-. Es en la idea misma de striptease en la que Brossa y Portabella conectan desde lo profundo. Mientras que, en *El darrer triangle*, el número de striptease y la máquina registradora connotan una crítica sociopolítica, en el film de Portabella el ritual y el desnudo ponen al descubierto, mediante la repetición, el desdoblamiento y la deformación, las entrañas de una clase burguesa liberada en apariencia, pero coaccionada en su interior. En este sentido, las reflexiones de Bosé en el final de *Nocturn 29* resultan sintomáticas: «No sé si soy yo esta que está de pie vestida», «Nunca se me ha ocurrido cortarme el pelo». El striptease escénico de Brossa enlaza, de esta manera, con el territorio cinematográfico de Portabella, no tanto por la representación visual de un desnudo –en cierto modo, eso sería anecdótico-, sino por la dimensión conceptual del mismo. En ambos artistas, la verdad se halla oculta bajo los gestos más banales de nuestro día a día.

Los *Strip-tease* de Brossa también contienen numerosas críticas a la Iglesia y el poder militar, constatando su compromiso político. La denuncia a la represión franquista

[66] Brossa, Joan. *Poesia escènica VI. 1966 – 1978*. Edicions 62: Barcelona, 1983. Pag. 275.
[67] Mampara o biombo en catalán.

y a la política militar norteamericana –especialmente, a la guerra de Vietnam- se plasman mediante 'ataques escénicos' descarnados, directos y violentos. En *Pim-pam-pum*, un clérigo se desnuda y resulta ser una *stripteasista*; más adelante, a un militar se le caen las condecoraciones, quedando metafóricamente al desnudo. Por otro lado, en *Concert irregular* (1967), acción musical que dirige Portabella y compone Carles Santos, otro acto íntimo y rutinario se torna en denuncia política. Mientras la *cantatriu* (cantatriz) tirotea al público con una carabina y recita proclamas anti-belicistas, el pianista

> ha posat un mirall damunt el piano, s'ha lligat al coll una bandera nord-americana a manera de tovallola i ha procedit a afaitar-se amb una màquina elèctrica i donar-se una loció. Quan la cantatriu acaba, ell s'eixuga amb la bandera, s'apropa a primer terme i saluden plegats. Mentrestant un asiàtic espellifat, que entra i surt per la dreta i camina de quatre grapes, s'emporta tots els estris.[68]

En esta acción teatral, la violencia no solo se plasma a través de un tiroteo. También aparece, y de manera mucho más implícita, en el puro gesto del afeitado, en el objeto de la maquinilla eléctrica y en la toalla-bandera. El mismo año que se estrena *Concert irregular*, Martin Scorsese realiza uno de sus primeros cortos: *The Big Shave* (1967). Se trata de una obra que, liberada ya de la censura, aborda la violencia desde lo cotidiano, desfigurando y descomponiendo el cuerpo físico y el cuerpo de la imagen. En el corto, de apenas cinco minutos, un hombre corriente y anónimo (Peter Bermouth) se afeita frente al espejo de su cuarto de baño. Sin embargo, cada rasurada conlleva un corte más profundo y sangriento. El hombre, impasible ante los cortes, termina con la cara completamente teñida de sangre.[69] Si algo deja claro la pieza de Scorsese, y ahí volvemos a Brossa, es cómo la banalidad y trivialidad de una situación corriente, de un afeitado, también puede tornarse en un gesto subversivo de auto-mutilación, de violencia implícita y crítica política.

Los afeitados de *Concert Irregular* y *The Big Shave* resuenan, a la vez, en una de las secuencias de *No compteu amb els dits*. Como hemos indicado en la introducción, el peso de Brossa en esta pieza es más que notable: su universo poético y conceptual aparece inscrito en muchas de las imágenes –arlequines, cartas, escobas, huevos, transformistas, juegos de palabras…-. Además, el film se basa en el formato popular y estandarizado de

[68] Brossa, Joan. *Op. Cit.* Pag. 270.
[69] Aunque la pieza se tituló alternativamente *Viet '67*, pues muchos críticos vieron en ella una metáfora a la guerra, el propio Scorsese lo ha llegado a desmentir, alegando que se trata de una «visión de la muerte estrictamente personal», pues estaba pasando por «un momento vital verdaderamente malo». Más en *Le Cinéma Américain des annés 70* (2006) de Jean-Baptiste Thoret y en: https://bit.ly/2SIbFJ2

los filmlets –breves piezas publicitarias proyectadas en los cines antes del arranque de la película-. Igual que los stripteases brossianos, los filmlets de Portabella subvierten el contenido comercial por una crítica feroz e irónica al capitalismo y el imaginario publicitario, así como a la apertura y la aparente modernidad del tardo-franquismo. La Iglesia, como institución, tampoco sale indemne. De todas las secuencias, nos interesa destacar la última: un capellán, vestido con sotana, se va a afeitar a una barbería.

El afeitado en *No compteu amb els dits*: un striptease brossiano

No hay, en ningún momento de esta secuencia, indicios explícitos de violencia. Sin embargo, se trata de uno de los instantes más agresivos del film. Pilar Parcerisas subraya el papel inequívoco que aquí juega Brossa, por su odio al poder eclesiástico, colaboracionista con el Régimen, así como «el suspense de asesinato» generado a través del montaje.[70] Portabella filma el afeitado a base de primerísimos primeros planos de la navaja rasurando la piel, acentuados por la banda de sonido de Josep Maria Mestres Quadreny –creada a partir de ruidos cotidianos: el agua, la cuchilla, la espuma-. El tempo exasperante de la secuencia sugiere un ataque violento que no termina ocurriendo: estamos, de nuevo, ante una inmanencia de la narración. Además, las resonancias de Buñuel y el surrealismo, como recuerda Rosenbaum, están más que presentes.[71] Todo lo que en la acción musical de *Concert Irregular* se connotaba a través de elementos escénicos (el tiroteo, el discurso político, la bandera, el personaje asiático), en *No compteu* se sugiere a través de un montaje sugerente.

Brossa y Portabella, acogiéndose a los elementos expresivos del teatro y el cine, al movimiento y al montaje, al espacio y al tiempo, hacen del ritual cotidiano un acto que trasciende lo ordinario. Sus afeitados podríamos leerlos como stripteases que, mediante la rasura, van desnudando y desvelando la violencia implícita que ejercen los poderes en

[70] Parcerisas, Pilar. *Op. Cit.*

[71] En el artículo ya mencionado, *Portabella and Continuity*, se refiere a lo indecoroso de esta secuencia: «A veces, estos asuntos indecorosos sólo son evocados (como en *El Sopar*) en lugar de mostrados, y a veces sólo se infieren por su implicación (un ejemplo: los extremados primeros planos de un cura siendo afeitado en *No Compteu amb el Dits*)».

la sociedad de a pie. Son gestos que ponen al descubierto la atmósfera tensa y contenida de una sociedad tan moderna de puertas afuera como reprimida en su interior. En definitiva, el striptease constituye, en el universo de Joan Brossa, un gesto que trasciende el propio acto de desnudarse: se trata de un armazón conceptual, una figura poética que resonará, de manera indirecta, en la crítica de la vida cotidiana de Pere Portabella.

Vías de escape

Frente al empobrecimiento y la miseria de la cotidianidad, Henri Lefebvre también apela a una resignificación de lo cotidiano a través del espacio: «se trataría de sustituir el espacio abstracto del pensamiento o la representación por un espacio vivido y concreto, un espacio subjetivo y heterogéneo […] derivado de las prácticas que sus usuarios llevan a cabo con el fin de apropiárselo».[72]

En una de las secuencias finales de *Nocturn 29*, el matrimonio protagonista mantiene una conversación mientras pasea por las afueras de un campo de golf. Se trata del primer y único diálogo que aparece film, «un intercambio de frases y sentencias escritas por Brossa» alejadas de todo «criterio de verosimilitud dramática»[73]. Frases que, sin embargo, connotan una serie de ideas relacionadas con la propia condición burguesa: la falta de reflexión, la obediencia, la mentira o la libertad. Paseando entre los árboles, Lucía Bosé abre por primera vez en el film la posibilidad de un cambio: «¿De qué sirve decir libertad sin más ni más?». Esta secuencia conecta, conceptual y formalmente, con el final de *La notte* (1961) de Antonioni, en la que Mastroianni y Moreau se reconcilian en otro campo golf, alejándose progresivamente de la fiesta y desconectándose.[74] Mientras que, en el film de Antonioni, el matrimonio termina reencontrándose, en *Nocturn 29*, Bosé y Cabré acaban distanciándose. Ella emprende su propio camino, alejándose por el bosque, fundiéndose entre la naturaleza y desapareciendo del plano. El final del film confirma esa voluntad liberadora: por lo que podemos intuir, pues Portabella nunca es explícito, Bosé se dirige al aeropuerto y coge un avión, huyendo de la España gris y escapando hacia un lugar indeterminado.

En 1968, Chantal Akerman se estrena como directora con el corto *Saute ma ville*, que también protagoniza. En una crítica a la alienación y la indiferenciación de la mujer

---

[72] Porras, Edgar Straehle. *Op. Cit*.
[73] Hernández, Rubén. *Op. Cit*. Pag. 285.
[74] Deleuze, a propósito de *Crónica de un amor* (1959) –film protagonizado por Lucía Bosé- habla del ascensor como un «espacio desconectado». En Deleuze, Gilles. *Op. Cit*. Pag. 20.

del momento, el gesto rutinario y coaccionado que hemos visto hasta ahora pasa a deconstruirse. Como señala Lefebvre, la mujer juega en ese momento un rol ambiguo: es víctima y a la vez sujeto de la vida cotidiana; compradora y consumidora; mercancía y símbolo de la mercancía[75]. En *Saut ma ville*, esta esquizofrenia se hace más que patente. La cocina, el escenario principal del film, aparece como un «laboratorio donde proliferan impulsos».[76] Adueñándose del espacio tradicional doméstico y subvirtiendo los gestos vulgares del día a día, infantilizándolos, Akerman practica una crítica de la vida cotidiana tan creativa e inventiva como finalmente dramática: la cocina termina explotando.

En *Jeanne Dielman* (1974), el film que la consagra definitivamente como cineasta, el tratamiento del gesto cotidiano muta de manera considerable, aunque la crítica sigue presente. Aquí, la subversión de la rutina no se produce hasta el final, con el asesinato de un cliente por parte de la protagonista –mostrado, por cierto, a través del espejo de un tocador-. Tras este suceso, Delphine Seyrig vuelve a la mesa del comedor, hierática, con la misma actitud de siempre, incapaz de reaccionar, incapaz de huir. Este larguísimo plano final plasma un estado de frustración. *Jeanne Dielman* es un ejemplo de cómo la *post-nouvelle vague*, retomando a Deleuze, trabaja sobre las ceremonias y los estados del cuerpo femenino, la violencia gratuita o el hieratismo como una «austera teatralización»[77]. La subversión en *Saute ma ville* deriva en la fatiga de *Jeanne Dielman*; el juego y la explosión mutan en sonambulismo y espera. El individuo autómata por fin toma las riendas, pero termina constatando la imposibilidad de su revolución.

En 1974, Georges Perec codirige con Bernard Queysanne la versión cinematográfica de *Un homme qui dort*, su célebre texto de 1967. Aquí, el protagonista (Jacques Spiesser) ya no busca resignificar los gestos triviales, sino precisamente desapegarse de ellos. Su revolución no consiste en adueñarse de lo cotidiano o conquistar nuevos espacios, sino en desacostumbrarse por completo. En errar, vagar y esperar hasta alcanzar un estado de neutralidad. Como señala Alberto Ruiz de Samaniego en *La ciudad desnuda*, el *hombre que duerme* configura una paradoja: «un hombre que se comporta como un autómata –que actúa como tal- […] Pero todo ello para dejar de serlo, un muñeco social»[78]. Es un sujeto postmoderno, inmune a lo filosófico, sociológico, psicológico,

[75] Lefebvre, Henri. *Op. Cit.* Pag. 95.
[76] Maury, Corinne; Daisy May Connon. "The Creative Powers of the Everyday in Chantal Akerman's Films." *L'esprit créateur* 58.2 (2018): 56-64.
[77] Deleuze, Gilles. *Op. Cit.* Pags. 259-261.
[78] Ruiz de Samaniego, Alberto. *La ciudad desnuda.* Madrid: Abada Editores, 2019. Pag. 115

político. A diferencia de *Saute ma ville*, aquí ya no hay lugar para el juego o la apropiación. Y contrariamente a *Nocturn 29*, huir perderá todo el sentido.

Al inicio de la historia de Perec, el protagonista se desdobla: *estando* en su habitación, impasible; y *estando* en la calle, paseando. Como advierte Samaniego, no es casual que el póster que Spiesser tiene colgado en su habitación sea el de *La reproduction interdite* (1937) de René Magritte. El motivo visual del desdoblamiento aparece, además, materializado en varios planos del film, conectando desde lo plástico con la imagen de los espejos de *Nocturn 29*. El hombre que duerme, como la burguesa adormecida, son individuos que, pese a verse reflejados, no pueden verse a sí mismos. Son reproducciones prohibidas.

El individuo que no puede verse a sí mismo

El *hombre que duerme* es un *flâneur* que se limita a vagar y testimoniar, pero el mundo que observa nada tiene que ver con la efervescencia de Mayo del 68. De hecho, nos muestra un contexto de desesperanza, lo que Samaniego denomina «un mundo post-histórico». El film de Perec funciona como la resaca de los films de finales de los 60 de Portabella, Godard o Akerman: la constatación de un fracaso. El París desértico por el que pasea el protagonista puede leerse como el Grado Cero al que Roland Barthes y Henri Lefebvre se refirieron: un estado/espacio vaciado de connotaciones, sin lugares, afectos ni comunicación[79]. El mundo que testimonia el *hombre que duerme*, y del cual quiere desapegarse, es una realidad cotidiana vaciada, tecnificada, cosificada; una realidad neutralizada y sin símbolos.[80] Este Grado Cero, Perec lo plasma a través de la calle vacía, precisamente uno de los motivos que más trabajará Pere Portabella a lo largo de su carrera, como veremos más adelante.

Samaniego recuerda cómo *Un homme qui dort* no termina revelando ninguna verdad oculta, ningún despertar, sino que se limita a plasmar un proceso de desactivación,

[79] *Ibid*. Pag. 46
[80] No es casual que Lefebvre vincule el inicio del capitalismo y la mercancía en el siglo XIX con el fin del simbolismo y el inicio, consecuentemente, de la cotidianidad.

una imagen negativa[81]. «La indiferencia es inútil. Tu rechazo es inútil. Tu neutralidad no quiere decir nada», le susurra la voz en off femenina al protagonista hacia el final: «Nada ha ocurrido. Ningún milagro, ninguna explosión». Este proceso de negación se ve materializado a nivel discursivo, pero también formal: hay momentos en los que la imagen del film se expone hasta el punto de teñir la pantalla de blanco; planos en los que la imagen parece estar «al borde de la ignición»[82]. De todos estos momentos, hay varios que queremos destacar. En primer lugar, el plano general en alta exposición de la Torre Eiffel: la imagen simbólica que se desprende del significado, la postal turística que se quema y resquebraja –como la de Cavalcanti en *Rien que les heures*-. En segundo lugar, uno de los instantes en los que el protagonista pasea por la calle y se funde a medida que avanza: el hombre desapegándose del propio film. Y finalmente, la secuencia en la que la cámara subjetiva se entromete entre la multitud de la calle, y ésta, incomodada y molesta, mira a cámara: sus rostros, quemados en la imagen, evocan figuras monstruosas y vampíricas.

La quemadura de la imagen nos transporta, inevitablemente, al universo de Portabella y su característico (y contrastadísimo) blanco y negro, tan presente en films como *Vampir-Cuadecuc* o *Umbracle*.[83] En este último, Christopher Lee no deja de ser otro testimonio de una ciudad fantasmática, la Barcelona del tardofranquismo; un *flâneur* que pasea por espacios vacíos y extrañados, como un museo de animales disecados. Un personaje que también se funde en la propia textura de la imagen. El contexto le oprime, la propia materia fílmica lo abrasa. En este sentido, resulta difícil ver los planos de Christopher Lee y no pensar en la pintura de Antonio Saura, integrante del Grupo El Paso e íntimo amigo de Portabella. La violencia formal y conceptual de *Grito nº7* (1959) sería un buen ejemplo comparativo. En esta pintura expresionista, que forma parte de la serie Crucifixiones, el pintor se acerca al vanguardismo y se aleja de la representación clásica de la realidad. El propio método que utiliza es revelador y violento: «apoya el tubo sobre la tela o lo aplica con espátulas y otros utensilios, utilizando un colorido reducido principalmente a blancos y negros, o en palabras del propio artista, a "luz y tinieblas"»[84]. La vehemencia del gesto, el uso del blanco y negro, la descomposición del rostro o el

[81] Ruiz de Samaniego, Alberto. *Op. Cit*. Pags. 240-244.
[82] *Ibid*. Pag. 23
[83] Textura lograda gracias a la filmación con negativo de sonido; un recurso que Portabella, junto al director de fotografía Manuel Esteban.
[84] Descripción completa en https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/grito-no-7

subtexto crítico dialogaría, de esta manera, con la solarización de las imágenes de Portabella.

En una de las secuencias de *Umbracle*, Christopher Lee presencia un secuestro policial en la calle, a plena luz del sol. Pero, igual que *el hombre que duerme* o la burguesa de *Nocturn 29*, es incapaz de reaccionar: se enciende un cigarro –otra quemadura- y sigue su camino. Cabe recordar que Marina Vlady, en el citado plano secuencia de *Deux ou trois choses*, también presencia la detención de un joven por dos gendarmes en plena calle, mirándolo pasivamente. Carles Guerra vincula esta escena con la imagen de Cristo cargando con la cruz y testimoniado por la multitud: «Juliette, como las mujeres que lloran camino del Calvario, se convierte en una observadora pasiva que ocupa el fondo de dicha escena, mientras los «ladrones» […] protagonizan la acción»[85]. Como dice Deleuze, el personaje de la imagen-tiempo pasa a ser un espectador: la situación desborda su capacidad motriz; más que reaccionar, registra; y «más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión».[86]

Un homme qui dort y *Umbracle* son solo dos ejemplos de cómo el testimonio pasa a sustituir al personaje de acción. No importa tanto lo que observa, ni la ciudad en la que vive, sino su incapacidad para tomar partido. La imagen en blanco y negro contrastada deviene, en este sentido, más que un recurso técnico: se convierte en un arma expresiva, conceptual y política. La solarización permite plasmar, desde la plasticidad y el lenguaje cinematográfico, un contexto opresivo y desesperanzador; el reverso de una ciudad gris y vacía; la imagen de una negación; las «luces y tinieblas» de la cotidianidad.

Luces y tinieblas en Portabella, Perec y Saura

[85] Guerra, Carles. *Op. Cit.*
[86] Deleuze, Gilles. *Op. Cit.* Pag. 13.

2. MATERIALES

¿De qué está hecha una película, sino de artefactos, máquinas y objetos? ¿Qué es un rodaje, sino una rutina? ¿Qué se esconde detrás la representación, sino tiempos muertos, ensayos y repeticiones? Como veremos a continuación, el cine de Pere Portabella, especialmente a partir de los años 70, integra el propio proceso de filmación como un elemento narrativo más: a veces, de manera explícita, impregnando la totalidad del relato; otras, de manera sugerida y sutil. En cualquier caso, si algo queda claro es que desde *Miró l'altre* (1969) a *Informe general* (1976), sus películas hacen todavía más visible y oíble aquello de lo que están hechas; se abren a una dimensión materialista de lo cotidiano.

Esto se explica, en primer lugar, por el vínculo de Portabella con el arte conceptual de los años 60. Desde el entorno del informalismo y el Grup de Treball, el cineasta se nutre de un arte basado en la interdisciplinariedad, «aceptando todos los medios de expresión, las categorías artísticas y los materiales más diversos», creando un enorme desconcierto entre las galerías y los museos de arte contemporáneo.[87] Portabella, en la línea de los conceptualistas, concibe su obra cinematográfica desde el territorio de las ideas: lo relevante de una película termina siendo la materialidad, y no tanto la materialización; el proceso creativo pasa a cobrar mayor relevancia que el resultado. Según observa Lucy R. Lippard, con el conceptualismo el arte se abre al intelecto y nace el artista como pensador, alguien que «sujeto a ninguna de las limitaciones a las que está sujeto el artista como hacedor, puede proyectar un arte utópico y visionario que no sea menos arte que las obras concretas».[88] Portabella sería, pues, un buen ejemplo de cineasta como pensador.

El enfoque materialista de Portabella también se debe a su estrecha colaboración con Joan Brossa, Joan Miró y Carles Santos, algo sobre lo que Anna K. Cox ha reflexionado de manera extensa. Esta autora acuña el concepto «el *workshop* de Portabella», partiendo de la idea preindustrial del taller: un pequeño entorno colaborativo en el que los artesanos llevan a cabo sus tareas diarias. El uso de materiales y objetos cotidianos, y de métodos alternativos, permite a Portabella y su *taller* luchar contra la estandarización, la

[87] Portabella, Pere. (2009). *Op. Cit.*
[88] Lippard, Lucy; Chandler, John. *La desmaterialización del Arte*. Art International (1970). https://monoskop.org/images/6/6f/Lippard_Lucy_R_Chandler_John_1968_2011_La_desmaterializacion_del_arte_ES.pdf

homogeneización y la rutina en la que viven instalados la industria tardocapitalista y el cine institucional.[89]

En los años 70, el cine de Portabella se automarginaliza y se radicaliza, y eso es algo que aprecia en su proceso de producción: el paso de los 35mm a los 16mm, la ruptura absoluta con el relato clásico y la crítica incisiva a la institución cinematográfica. Aunque sus films ya no se proyectan en España, sí lo hacen en festivales (como Cannes) y museos de arte contemporáneo del resto del mundo. En 1972, cuando *Vampir-Cuadecuc* se presenta en el MoMA de Nueva York, España le ha retirado al pasaporte a Portabella, cosa que le impide asistir al estreno. Como respuesta, el cineasta envía una carta para que se lea en público, en la que reivindica un cine vanguardista desligado del sistema,

> hecho desde dentro, desde su propia raíz y por lo tanto vinculado a la misma vanguardia revolucionaria que no exime al realizador de su compromiso (histórico) en la acción cotidiana. Desenmascarando la noción de vanguardia (política y artística) que descarta a las masas y se construye "fuera" de su lucha misma.[90]

Poniendo foco en el aspecto materialista del cine, Portabella amplía el horizonte de aquello que entendemos por cotidiano: lo verdaderamente realista de una película son los aparatos con los que se construye, los descansos entre escena y escena, las imágenes y los sonidos cazados al azar, el reverso de la propia representación. Esta es una dimensión estética y política que aflora en todos sus films, y que, como veremos, todavía conserva y resuena en la contemporaneidad.

'Vampir-Cuadecuc'. El momento de las lentillas

Como dice el propio Portabella, *Vampir* surge de la necesidad de reflexionar sobre el propio lenguaje cinematográfico.[91] Instalándose en el rodaje de *El conde Drácula* (1970), filmando lo que hay delante y detrás de las cámaras, Portabella crea su propia ficción. Cabe señalar que la propuesta discursiva y estética de *Vampir* la aleja de cualquier noción de *making of* o adaptación literaria. La relación que Portabella establece con Drácula entraría en sintonía, eso sí, con la teoría postmoderna y el concepto de parodia que propone Linda Hutcheon. Una definición alejada de la burla o la sátira, ligada a la autoreflexividad y la intertextualidad: la parodia de un texto ajeno implica una «repetición

[89] Cox, Anna K. *Op. Cit.*
[90] Portabella, Pere. "Presentación de Vampir en el Museum of Modern Art, Nueva York (1972)" en Expósito, Marcelo (ed), *Op. Cit*. Pags. 281-284.
[91] *Ibid*.

con diferencia», una distancia crítica e irónica entre lo original y lo nuevo[92]. Como apuntan Manuel Garin y Alan Salvadó, la parodia de Portabella en *Vampir* conlleva también una parodia política de la censura del régimen de Franco y de las leyes del cine comercial[93]. Por su parte, Rubén Hernández destaca la influencia del *détournement* en el film de Portabella: apropiándose de otro rodaje, «pone al descubierto el poder de sugestión del propio espectáculo cinematográfico y su capacidad vampírica para modificar las conductas o inducir los comportamientos según intereses ideológicos»[94].

De todos los momentos de *Vampir*, hay uno que resulta sintomático para abordar este capítulo. Hacia el final de la película, la cámara captura un instante asombroso: Christopher Lee, en el camerino, quitándose los accesorios de Drácula. Portabella plasma este ritual a través de un montaje de primeros planos, que nos permite ver de cerca el bigote postizo, la sangre falsa de los labios y las lentillas desprendiéndose de los ojos. Una serie de imágenes que se ve interrumpida por un extraño contraplano: la reacción atemorizada de Quincey Morris (Jack Taylor). Justo después de esta reacción, Christopher Lee coge las lentillas de un frasco y las enseña a cámara, esbozando una tímida sonrisa.

El momento de las lentillas en *Vampir*

[92] Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Pres, 1985. Pag. 10.
[93] Garin Manuel; Salvadó Alan. "Simultaneous Property and Experimental Piracy in Pere Portabella's 'Vampir Cuadecuc'" en Who's What? Intellectual Property in the Digital Era. Údine: Università degli studi di Udine, 2004.
[94] Hernández, Rubén. *Op. Cit.* Pag. 87

Un diario de gestos

Como señala Virginia Villaplana, *Vampir*, además de un film conceptual, también es un «diario cotidiano atestado de gestos y filmaciones aleatorias de un rodaje»[95], de expresiones insólitas, instantes fugaces y encuentros casuales: un film-diario. En el fondo, la escena de Christopher Lee desvistiéndose sería uno de estos instantes: el ritual diario de un actor tras un día de trabajo, un tiempo muerto, un momento de descanso. La cámara de Manuel Esteban, bajo la dirección de Portabella, se entromete en el rodaje de Jesús Franco para filmarlo todo: lo que ocurre delante de las cámaras, pero también lo que sucede entre ellas. Una cámara inquieta y ágil, que va en busca de los gestos imperceptibles y ocultos, de las luces y las sombras. El montaje de la película, en este sentido, contribuye a crear un relato fragmentario, que se asemeja más a la imprevisible experiencia vital que a la ordenada representación ficcional. Un montaje que yuxtapone la aceleración (un tren que pasa de largo) con la detención (la tranquilidad de un lago), lo epifánico (una ópera) con lo vacío (una calle desértica), lo imaginario (un plano borroso) con lo mental (un hombre pensativo), lo artificial (un murciélago de plástico) con lo animal (un perro en medio de un bosque).[96]

Vampir, un diario de gestos e instantes

Siegfried Kracauer otorga al cine la capacidad de capturar la vida material, transitoria y espontánea: lo que denomina la realidad física. El autor sostiene que el cine tiene una orientación materialista, pues piensa el mundo desde la concreción, alejándose del «cosmos finito y ordenado» de las tragedias, las representaciones teatrales o las óperas[97]. *Vampir* nos propone algo similar: frente al universo cerrado del relato institucional y la alienación en la que vive instalado el espectador, el cine puede ofrecerse como una vía de

[95] Villaplana, Virginia. "Visiones transversales" en Expósito, Marcelo (ed.). *Op. Cit*. Pags: 285-299.
[96] En el mismo texto, Villaplana establece otro símil: «Un intercambio o transfusión se produce en la lectura de la narración fragmentada que Bram Stoker nos ofrece a partir de los diarios íntimos, recortes de periódicos y vivencias de Johnathan Harker, que nos inserta en la propia acción de la mirada».
[97] Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989. Pag. 51

escape de la rutina, un retorno a lo físico y natural, una redención. Si, en *Nocturn 29*, la panorámica por el espejo contenía una metáfora de la automatización y el bucle del individuo burgués, en *Vampir* la cámara en mano parece querer escapar de esta condena: va en busca de instantes y gestos cotidianos, fortuitos e imprevisibles.

En el diario de *Vampir* asistimos a un constante flujo entre la realidad representada (las escenas ficcionales de *El conde Drácula*) y la realidad tras las cámaras (el día a día del rodaje). En este sentido, cabe remarcar uno de los recursos estéticos del film que, poco a poco, será uno de los sellos más característicos del director: mostrar el reverso de una escena, la preparación y la construcción, sus artificios. En uno de los momentos finales, el profesor Van Helsing (Herbert Lom), tras verse amenazado por la presencia de Drácula, coge un utensilio alargado de la chimenea y dibuja la forma de un crucifijo en el suelo, que enseguida arde en llamas. Sin embargo, entre el gesto de Helsing y el crucifijo ardiendo, Portabella infiltra el plano de alguien del equipo preparando el truco. Se trata de una imagen breve y fugaz, que, en otro contexto, parecería que se ha *colado* por error. Una irrupción que desenmascara la dimensión cotidiana que se esconde tras la magia de la ficción.

En la misma línea, Kracauer se refiere a dos tipos de imágenes que suelen combinarse en el cine: las confirmativas y los desenmascaramientos. Las primeras, dice, tienen una función persuasiva: son falsas confirmaciones, están destinadas a hacernos creer. Las segundas, cuestionan nuestros conceptos del mundo físico y su tarea es hacernos ver. En la mayoría de films se produce un enfrentamiento entre ambos regímenes: primero, se nos crea una idea preconcebida; luego, nos la desenmascara[98]. A veces, un simple cambio de angulación es suficiente.[99] El desenmascaramiento, añade el autor, tiene muchas veces como objetivo exponer la injusticia social y la ideología de la que surge; una tendencia crítica que se aprecia, por ejemplo, en el cine de Eisenstein y Pudovkin. Podemos decir que lo que busca Portabella a lo largo de *Vampir* es precisamente eso: desenmascarar la capacidad ilusoria del cine institucional integrando, a modo de shock, los artefactos con los que está construido.

---

[98] *Ibid*. Pag. 375

[99] Kracauer pone el ejemplo de una escena de *The inmigrant*, en la que Chaplin parece estar mareado, pero en realidad, cuando la cámara cambia de posición, lo que está es pescando. Asimismo, se refiere a D.W. Griffith como el primer cineasta que utiliza la cámara como desenmascaramiento: «era consciente de que esta tarea [el cine] le exigía no sólo la representación de nuestro ambiente sino la exposición de los prejuicios».

A partir de *Miró l'altre*, pero sobre todo de *Vampir*, la integración del proceso fílmico en el interior de la película se produce de manera constante y variada. En los relatos de Portabella parece no existir una distinción entre elaboración y resultado: todo forma parte de la ficción, todo es cine. En una de las secuencias más memorables de *Informe general* (1976), la entrevista a Santiago Carrillo, Portabella decide incorporar un momento tan aparentemente irrelevante como, en el fondo, trascendental: las indicaciones del director al político antes de arrancar con la entrevista. Seguramente, este no sea un momento decisivo para el contenido político del film, pero sí lo es en términos de política cinematográfica, pues nos recuerda que la película, pese a todo, es una representación.

- Portabella: Silencio, por favor.
- Carrillo: ¿Qué hacemos? ¿Andamos?
- Portabella: Sí, sí. O como quieras. Si estás cansado…
- Carrillo: No, no. Lo que pasa es que no estoy acostumbrado a hacer cine.
- Portabella: El cine es cine. No hay que perder de vista que estamos haciendo una película.

La idea de mostrar la cotidianidad y los materiales del rodaje se plasma en todo el cine de Portabella de los años 70, pero también en su obra contemporánea. Uno de los ejemplos más claros es, precisamente, *Informe general II. El nuevo rapto de Europa* (2015), la segunda parte del film que acabamos de mencionar, donde el cineasta conjuga frecuentemente el montaje y el desmontaje. En la escena que ocurre en la sala del Guernica, del MNCARS, Portabella primero nos muestra la preparación del plano (los raíles y la cámara, los miembros del equipo pidiendo silencio) y, justo a continuación, el plano resultante (un travelling horizontal que recorre el cuadro de Picasso de punta a punta). Una puesta en escena materialista que recuerda, ya no solo al primer *Informe general*, sino a muchos momentos de *Vampir*, en los que antes que, antes que arranque una escena, vemos cómo se prepara. Sin ir más lejos, aquel momento donde Jonathan Harker llega al castillo de Drácula y, previamente, un ventilador recubre la puerta de telarañas artificiales.

Si hasta ahora hemos visto de qué maneras el rodaje irrumpe en el trascurso de la película, también es necesario destacar aquellas películas de Portabella en las que el proceso creativo impregna la totalidad de la obra. En 1969, el cineasta realiza tres cortometrajes con motivo del 75º aniversario de Joan Miró. Las piezas forman parte de la exposición Miró l'altre, que el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona organiza como respuesta a una retrospectiva anterior del Ayuntamiento, a la que Miró se había negado a asistir. De los tres cortos que realiza Portabella, dos no se llegan a incorporar al museo

por miedo a represalias. El tercero, titulado *Miró l'altre*, consiste en la filmación del propio Miró pintando el mural de bienvenida a la exposición. Sin embargo, el film de Portabella no se trata de un simple registro. Es, posiblemente, su primera gran obra conceptual. Y es que el único requisito que le pone el cineasta a Miró para participar es que este borre el mural después de pintarlo, por lo que el único testimonio que quede de la obra sea la filmación del proceso[100]. Al final del corto vemos, efectivamente, a Miró eliminando su propia obra con una espátula. Poco después, una brigada de mujeres de la limpieza termina la tarea, hasta dejar el mural en blanco: *irrumpe lo cotidiano*.

En 1973, Portabella realiza dos otros films sobre la figura del pintor: *Miró tapís* i *Miró Forja*. Dos piezas en las que, sin embargo, no aparece Miró sino los artesanos que fabrican sus obras en el taller, cuestionando, como señala Rubén Hernández citando a Foucault, la noción clásica de autor y de obra[101]. Resulta, si más no curioso, que el gran tapiz de *Miró tapís*, construido por el artista Josep Royo e instalado en el vestíbulo de las torres del World Trace Center de Nueva York, terminara destruido en el atentado de 2001. En este caso, un acontecimiento histórico, y no el propio gesto del artista, es el que desmaterializa la obra de arte. Actualmente, del tapiz solo queda su proceso, es decir, el diario de rodaje de Pere Portabella: conversaciones del equipo cazadas al azar, el ruido del telar, momentos de descanso, los transportistas cargando el tapiz con una grúa… En definitiva, la dimensión materialista y cotidiana de la obra.

> Trabajador: Royo, ven. Mira esto.
> Royo: Creo que deberíamos comprobar todas estas estructuras de soporte.
> Trabajador: Hay un pliegue muy fuerte…

Joan Brossa: striptease escénico

El interés de Portabella por incorporar el proceso fílmico en su obra tampoco se puede entender sin Joan Brossa y su concepción materialista, algo que se percibe tanto en los poemas objeto como en la poesía escénica. En el caso de la segunda, la tramoya y el artificio implican una parte fundamental de las representaciones. A veces, «el sonido del timbre y la subida del telón valen para un acto entero». Dice el poeta:

---

[100] En 2012, Portabella participó como coproductor en *The three Little pigs*, el macro-proyecto de Albert Serra para la Documenta, de 101 horas de duración. Portabella le sugirió a Serra algo similar a lo que le propuso a Miró: proyectar la obra una sola vez y, luego, destruirla, dejando solo el *making of* como testimonio. Serra finalmente declinó la propuesta.
[101] Hernández, Rubén. *Op. Cit.* Pag. 94.

> Me gusta el teatro a la italiana. El hecho que suene el timbre, se apaguen las luces de la sala, se encienda la batería y suba el telón, me parece perfecto. Muestra un aspecto convencional extraordinariamente expresivo, un elemento ritual que en el teatro es muy importante, como para un cuadro el marco el color de la pared. [102]

Como hemos visto en el primer capítulo, los stripteases le sirven Brossa como concepto para desnudar los mecanismos de la burguesía y el poder, convirtiéndose en un arma de crítica social y política. De la misma manera, el striptease cumple una función autoreflexiva: muchas de sus poesías escénicas y acciones musicales incorporan el proceso de montaje y desmontaje como parte de la representación. La convivencia entre el mundo cotidiano y el mundo imaginario, o lo que Marta Vallverdú llama «la realidad vivida» y «la realidad representada»[103]. Sus piezas desdibujan la frontera entre lo banal y lo mágico, fusionando la vida con el arte. En Brossa, la irrupción en el escenario de personajes extraídos de la «realidad vivida», de las afueras de la ficción, como obreros, mecánicos, brigadas de la limpieza, no es en ningún caso anecdótica. Los gestos y los sonidos más mundanos, el antes y el después, son igual o más importantes que el propio desarrollo de la acción. De hecho, configuran un verdadero ritual. En piezas como *Divan Francès*, el *desnudo* se produce también en clave cinematográfica:

> DIVAN FRANCÈS (V)
> L'escenari, sense decoració. Un equip de filmar es disposa a prendre una panoràmica damunt el públic. Instal·len els focus i fan els preparatius. Quan tot està a punt intervé un operari amb la claqueta.
> Director: Motor! (El cameraman fa funcionar la càmera.). Càmera! [104]

El backstage teatral se cuela en varios films de Portabella, como *Play Back* (1970), una de sus colaboraciones con Carles Santos donde filma los ensayos y los preparativos del Coro del Gran Teatre del Liceu. Asimismo, en un momento de *Umbracle*, el tiempo muerto del rodaje se convierte en una secuencia entera. Christopher Lee, subido a un escenario, se quita la americana, tararea una canción y lee un fragmento de *El Cuervo* de Poe. El propio intérprete, en voz en off, adelanta la intención de esa secuencia: «Como actor voy a hacer algo que no está en el guion y que no ha sido ensayado. Algo que el director no ha preparado. Voy a hacer algo por mí mismo». Esta secuencia de *Umbracle* confirma el papel decisivo que juega Brossa en el proceso creativo de Portabella. Algo que no solo se percibe en la elección de los escenarios (circos, museos de animales

[102] Coca, Jordi. *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Edicions de La Magrana: Barcelona, 1992. Pag. 49.
[103] Vallverdú, Marta. *Op. Cit.*
[104] Brossa, Joan. *Op. Cit.* Pag. 239.

disecados) o los motivos visuales (arlequines, insectos), sino sobre todo en la concepción ensayística, procesual y cotidiana de la representación.

Sin embargo, es en *Vampir* donde la trasfusión del espíritu brossiano al cine de Portabella se hace más patente que en ningún otro film[105]. Como en los *Strip-tease*, el film se apropia de un imaginario popular, el de vampiros, para subvertirlo desde su propio interior. Pero la concepción escénica de Brossa no solo aparece en el carácter apropiacioncita del film. También, en la idea de poner al desnudo los mecanismos ilusorios del cine de ficción, en hacer ver sus artificios. Para ambos artistas, el interés no reside en la representación o en el backstage, sino en la confluencia de ambos. Lo real y lo representado, lo cotidiano y lo ficcional, se entremezclan y se cruzan en el espacio escénico y cinematográfico. Teatro y cine, a la manera de Brossa y Portabella, nos muestran de qué están hechos para que nosotros, los espectadores, podamos hallar una posible verdad. La escena de Christopher Lee quitándose las lentillas condensaría la idea de un tránsito: de la realidad representada a la realidad vivida, del personaje a la persona, del terror a la fantasía, de las lentillas a la mirada. Sería otro striptease brossiano.

Extraña cotidianidad

Si bien Portabella incorpora el día a día del rodaje en sus películas, hay veces en las que esta cotidianidad se ve profundamente extrañada y desvirtuada. *Vampir*, sin ir más lejos, es para el cineasta «un intento de desentrañar lo fantástico reducido al género de terror».[106] En efecto, si algo no es su film es un diario naturalista del rodaje de Jesús Franco: a lo largo de la película, lo material y lo ficcional conviven bajo una misma atmósfera vampírica, tan bella como inquietante, tan sensual como alucinógena. En *Vampir*, lo más ordinario deviene extraordinario: la irrupción de un tren se convierte un susto terrorífico; la niebla artificial esparcida por el bosque, en una invasión amenazadora; las miradas a cámara de Soledad Miranda, en imágenes fantasmáticas (y tristemente premonitorias).

Cabe añadir que, en la escena de Lee desvistiéndose, este extrañamiento cobra una relevancia especial. Una vez el actor se quita los *ojos*, Portabella inserta un plano de reacción de Jack Taylor, asombrado y atemorizado. Sin embargo, esta imagen no es nueva

[105] Dice Pere Gimferrer que *Vampir* es la obra que más se acerca a lo que podría ser un cine de Brossa, porque «no había guion propiamente dicho, había unas ideas». En Gimferrer, Pere. "Conferencia inaugural." Journal of Catalan Studies: Revista Internacional de Catalanística, 2001.
[106] Portabella, Pere. *Op. Cit.*

para nosotros: pertenece a otra escena que hemos visto recientemente. Es una imagen repetida. Como dice Marcelo Expósito, este plano de reacción «es el propio film que se sorprende de verse a sí mismo desmontándose».[107]

El extrañamiento de la cotidianidad se produce, como ya hemos visto, a través de la alta exposición de la imagen, pero también en la inquietante banda sonora de Carles Santos. Un trabajo que conjuga el silencio y el ruido, lo cotidiano con lo solemne. Como advierte Jonathan Rosenbaum, en *Vampir* oímos «perros ladrando, instrumentos de poder, arias de ópera, aeroplanos, un maravilloso estribillo de Muzak, siniestros zumbidos electrónicos…».[108] Como añade Cox, esta sonoridad híbrida y chocante resulta profundamente amenazadora, y comporta una visión más realista de la angustia cotidiana que se vive bajo el franquismo que otros films de la época.[109] Vale añadir que Santos, muy vinculado al Fluxus y la música concreta, también realiza sus propias piezas cinematográficas, algunas con la complicidad de Portabella. Entre ellas, destaca *L'àpat* (1968), un film que, en sintonía con piezas vanguardistas como *Hurlements en faveur de Sade* (Guy Débord, 1952) o *Zen for film* (Nam June Paick, 1964), no muestra ninguna imagen y basa toda la experiencia en sonidos de la calle (camiones, coches, motos) y del acto de comer (cuchillos, borboteo, platos y cubiertos, mandíbulas que roen). Un ejemplo, entre muchos, del enorme poder sugestivo que pueden tener los sonidos más vulgares.

Esta noción extraña y fantástica de lo cotidiano nos obliga a parar en la figura de Jonas Mekas –uno de los asistentes de la proyección de *Vampir* en el MoMA[110]-. De todos sus films, hay uno que sintoniza muy bien con la película de Portabella: *Notes on the Circus* (1966), cortometraje de 12 minutos que consiste en la filmación de varios números de circo y que forma parte de la monumental *Walden* (1969). Como en *Vampir*, lo verdaderamente fascinante de la película no sucede en el escenario, sino en la propia materialidad del film: los agitados movimientos de cámara, los desenfoques, las superposiciones, las imperfecciones... Un hecho destacable es que el montaje, que alterna aceleraciones (*fast-motion)* y ralentíes (*single-frames*), fue realizado en el propio rodaje con los mecanismos de la Bolex, y no a posteriori[111].

---

[107] Expósito, Marcelo. (2018). *Op. Cit.*
[108] Rosenbaum, Jonathan. "Pere Portabella (1972)" en Expósito, M. (ed.). *Op. Cit*. Pag. 201.
[109] Cox, Anna K. *Op. Cit.*
[110] «Al finalizar la sesión, 107 personas, entre ellos cineastas como Jonas Mekas, artistas y críticos de cine, firmaron una carta dirigida a la embajada española para que tal situación [la retirada del pasaporte a Portabella] no volviera a repetirse». En: http://pereportabella.com/es/archivo/1972-escrito-carta-leida-en-presentacion-de-vampir-cuadecuc-en-moma/
[111] Mabe, Joshua. "Walden." *The Moving Image* 6.2 (2006): 148-150.

En *Notes on the circus* lo que resulta mágico no es el circo en sí, sino la mirada que construye Mekas a partir del circo. Una mirada que, como dice Miguel García a propósito de *Walden*, se asemeja a la de un niño asombrado ante cualquier acontecimiento[112], sea grande (la aparición de un elefante) o pequeño (el aleteo de una paloma), sea real (una acróbata) o figurado (su propia sombra). Si Portabella desentraña «lo fantástico reducido al género de terror», Mekas encuentra la magia en los límites del propio circo. Como las imágenes fugaces de *Notes on the circus*, el gesto de Christopher Lee quitándose las lentillas deviene un instante efímero, que solo el ojo mecánico (la cámara) puede inmortalizar. El desprendimiento de la lentilla de la pupila se convierte, además, en una autoreflexión: un instante maravilloso y único que podríamos perdernos a causa de un simple parpadeo.

La magia de lo cotidiano en Mekas y Portabella

Para abordar este aspecto irreal de lo real, también vemos necesario recurrir a la figura de Édouard Manet, a quien Michel Foucault le dedica un breve y revelador ensayo. El filósofo define al pintor, no solo como el precursor del impresionismo, sino del arte contemporáneo: la pintura de Manet supone un punto de inflexión en la pintura occidental, que desde el siglo XV y el *quatroccento* ha intentado hacer olvidar su propia materialidad. Lo que hace Manet es precisamente lo contrario: resaltar las propiedades, las cualidades y las limitaciones del lienzo. Sin dejar de pintar obras representativas, Manet abre las puertas a un nuevo tipo de realismo, donde lo real no es la situación representada, sino las propias condiciones materiales de la obra.

> El espectador móvil frente al cuadro, la luz real que incide de frente, las verticales y las horizontales que se repiten constantemente y la supresión de profundidad, todo ello es lo

[112] García García, Miguel. "Los caminos a Walden." (2011). https://repositori.upf.edu/handle/10230/12669

> real, lo material, en cierto modo lo físico del lienzo, que empieza a manifestarse y a jugar con todas sus propiedades en la representación.[113]

Con este realismo materialista, Manet consigue que la pintura, pese a ser representativa, siempre contenga algo de extraño e inquietante. En el *quattrocento*, los personajes eran los que aportaban el color (eran lo relevante y lo destacable), mientras que los elementos decorativos y arquitectónicos quedaban en segundo plano. En la obra de Manet, como se puede observar en *El balcón* (1868), los personajes son quienes aparecen en *blanco y negro*, neutralizados, mientras que la estructura material (los postigos, las barandillas) es la que aporta el color. Además, en palabras de Foucault, los personajes de *El balcón* aparecen como «dos figuras blancas y una negra, como tres notas de música, suspendidas en el límite entre la luz y la oscuridad, que surgen de la sombra para salir a la luz»[114]. Una lectura que nos traslada, inevitablemente, al aura fantasmática de *Vampir* o *Umbracle*, a los personajes solarizados que deambulan como espectros por el set del rodaje, surgiendo de las sombras. Y es que Portabella, igual que Mekas, consigue extrañar la realidad a través de los propios materiales y trucos del aparato cinematográfico. En sus films, como en la pintura de Manet, todo aquello que parece real y cotidiano esconde algo de fantástico e irreal: un ventilador, una barandilla, un espejo, una puerta…

Otro elemento que Foucault destaca de Manet son las miradas de los personajes. A veces, estas son frontales (los personajes *nos miran a nosotros*); en otras, contemplan algo que no aparece representado en el lienzo. De todas las obras del pintor, *El ferrocarril* (1873) es una de las que mejor condensa este juego de miradas: la mujer sentada *nos mira a nosotros*, mientras que la niña de al lado –que vemos de espaldas- está observando, a priori, un tren, pues lo único que presenciamos es una humareda blanca. A diferencia de la pintura clásica, en la de Manet los personajes miran a espacios incógnitos, revelando la condición material del cuadro y su propia limitación: «Es la primera vez que la pintura representa algo invisible: las miradas están ahí para indicarnos que hay algo que mirar, […] algo necesariamente invisible»[115].

En *Vampir*, las miradas también adquieren una gran importancia. En primer lugar, destacan las miradas a cámara, como la de Christopher Lee en el momento de las lentillas. La mirada a cámara ha sido un recurso ampliamente utilizado en el cine, tanto en films clásicos como en obras más rupturistas. Por un lado, se puede leer en clave narrativa y

---

[113] Foucault, Michel. *La pintura de Manet.* Barcelona: Alpha Decay, 2005. Pag. 60.
[114] *Ibid*. Pag. 48.
[115] *Ibid*. Pag. 34

psicológica. Como señala Tom Brown, la *direct adress* revela que los ojos son «la ventana del alma» y permite establecer una conexión entre la subjetividad del personaje y el espectador[116]. Por otro lado, este también se puede leer desde el distanciamiento brechtiano y la autoreflexividad de la obra: la mirada a cámara como aquella que desmonta la propia ficción. Pascal Bonitzer, en *Les deux regards*, habla en los mismos términos: hay una mirada a cámara que no pone en peligro la ficción y otra que la denuncia[117]. Sin embargo, la mirada de los actores en *Vampir* permite otro tipo de reflexión más ambigua. En este sentido, Marc Vernet difiere de Bonitzer y apela a una sola mirada a cámara «ambigua, desdoblada, perversa, que exprime al mismo tiempo el deseo y su prohibición, la llamada y el rechazo, el proyecto y la renuncia»[118]. Las interpelaciones en *Vampir* no son simples rupturas de la cuarta pared: señalan un espacio desconocido, ambiguo, «necesariamente invisible».

El film de Portabella también está repleto de miradas desubicadas, a espacios que no vemos. Mientras que Manet desplaza del lienzo o hace opacos estos espacios, Portabella recurre al montaje cinematográfico, mostrando planos sin contraplano: una mujer que contempla una ópera de la que solo escuchamos la música; el Conde Drácula espiando desde el balcón una escena que no llegamos a ver; o Jonathan Harker en medio el bosque, quien, igual que la niña de *El ferrocarril*, no ve nada más allá del humo. Los espectadores «no vemos nada, solo las miradas; no vemos un lugar, sino un gesto»[119]. En el caso de *Vampir*, las miradas sin réplica y los lugares invisibles no solo adquieren una noción autoreflexiva, sino también fantasmagórica y espectral.

Manet y el cine materialista: miradas ambiguas, miradas perdidas

[116] Brown Tom. *Breaking the Fourth Wall: Direct Adress in the Cinema*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2012. Pags. 1-21.
[117] Vernet, Marc. *Figures de l'absence:[de l'invisible au cinéma]*. París: Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1988. Pag. 9.
[118] *Ibid*. Pag. 20.
[119] Foucault, Michel. *Op. Cit.* Pag. 48.

Si en Manet hemos encontrado un posible origen de esta alteración del realismo, queremos ver ahora una posible continuidad en el panorama contemporáneo, centrándonos en la figura de Guy Maddin –por cierto, gran admirador de *Vampir*[120]-. Y es que en la obra de este director canadiense, que bebe del cine primitivo, podemos hallar vínculos con el universo de Portabella tanto a nivel conceptual como estético. Desde territorios distintos, ambos cineastas comparten una mirada fascinada, extrañada y autoreflexiva hacia aquello más mundano y trivial de la vida cotidiana.

En *My Winnipeg* (2007), Maddin también se sirve del diario fílmico para construir una pieza inclasificable, híbrida y alucinógena. La película narra, en primera persona, la visión crítica que el propio cineasta tiene de su ciudad natal. Se trata de una parodia, no solo de su familia y sus orígenes, sino del género del *biopic*, frecuentemente asociado a la veracidad de los hechos. Un desvío crítico e irónico, que rompe con la visión idílica y positivista de muchos films basados en recuerdos familiares. Un film que se acerca, como dice Raúl Hernández, a una «subjetividad falsa, a una autoficción».[121] Pero más allá de esta condición paródica, *My Winnipeg* también encuentra símiles con *Vampir* en la propuesta estética. Haciendo gala de su estilo, Maddin combina el *reenactment* y la simulación (contrata a una serie de actores para que interpreten a su familia) con la apropiación de material de archivo (imágenes documentales de Winnipeg); momentos del *making of* con cartelas de cine mudo. E, igual que en Portabella, el blanco y negro y la sobreexposición de las imágenes contribuyen a crear una atmósfera irreal, fantasmática y opresiva. No hay nada de complaciente o nostálgico en *My Winnipeg*, como tampoco hay nada de inocente o melancólico en *Vampir*.

En un film todavía más reciente, *The Green Fog* (2017), Maddin lleva su estética vampírica hacia otros territorios. Apropiándose de imágenes de películas y series de televisión ubicadas en San Francisco, construye una bizarra versión de *Vértigo*. No se trata de un homenaje, pero tampoco de una sátira; es, sin duda, una parodia llevada al extremo, profundamente irónica. Uno de los atributos más característicos del film es el remontaje de las escenas dialogadas, que produce un efecto tan irónico como inquietante. Y es que Maddin elimina todas las partes habladas de las conversaciones, quedándose solo con los intersticios: las pausas, los respiros, los suspiros, los tragos o las muecas. Un

[120] Guy Maddin elige sus documentales favoritos, entre los que se encuentra *Vampir-Cuadecuc*: https://nonfics.com/six-picks-with-guy-maddin-my-winnipeg-director-shares-his-favorite-documentaries-f7787556efc9/

[121] Garrido, Raúl Hernández. *Guy Maddin y el fin del cine: donde habitan los monstruos. Trama y fondo: revista de cultura*, 2018, 44: 107-121.

recurso que nos devuelve a las escenas habladas de *Vampir*, cuyos diálogos Portabella los sustituye por ruidos (golpes a la puerta, zumbidos, sonidos electrónicos) o, directamente, las silencia. Parafraseando a Foucault, en estas escenas no escuchamos diálogos, «solo vemos gestos». Maddin y Portabella, en sus respectivas películas, se reapropian de diálogos y escenas ficcionales y las vacían de argumentos, quedándose con los tiempos muertos de una conversación, con su parte ordinaria, con lo que el cine suele cortar. Este solo es un ejemplo de cómo *Vampir* y *The Green Fog* hacen de *El conde Drácula y Vértigo*, respectivamente, la excusa perfecta para construir un nuevo tipo de realismo basado en la descontextualización, la reapropiación, el vaciamiento y el extrañamiento.

La realidad extrañada de Portabella y Maddin

Ocupar y desenmascarar

La imagen de Christopher Lee desvistiéndose nos permite atacar una última cuestión: el desenmascaramiento que hace el propio Portabella del cine institucional. Y es que cuando el cineasta ocupa el rodaje de Jesús Franco y muestra sus entrañas, no solo pone al descubierto el reverso de la ficción; también deconstruye cada uno de los elementos del cine comercial. Un tipo de cine, apoyado por el régimen franquista, que funciona como un dispositivo. Según propone Michel Foucault, el dispositivo no se reduce a una institución, sino que es un conjunto heterogéneo de elementos interdependientes: «discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, proposiciones filosóficas…»[122]. El dispositivo es una red de poder y saber, que nace en un contexto determinado y tiene un objetivo político.

Lo que desenmascara Portabella en *Vampir* es, pues, algo más que un rodaje: es un determinado discurso político, la arquitectura de un plató, las leyes de censura y las

[122] Fanlo, Luis García. "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben." (2011).

normas del cine clásico. Además, lo que diferencia a este film de otras propuestas críticas es su mirada ambigua: en vez de subrayar o evidenciar, sugiere e insinúa. Lo amenazador y terrorífico del film no son las apariciones de Drácula, sino el desconcierto que provocan las imágenes más aparentemente banales: una actriz fumando en la cama, una callejuela vacía, un actor bromeando e intentado atrapar la cámara con las manos.

La operación crítica de *Vampir* nos transporta a otro film de los años 70 que también practica una deconstrucción desde el interior de una institución. Una película igual de sutil y elegante, e igual de incisiva y potente: *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou* (1977), el film que Rossellini realiza por encargo con motivo de la inauguración del museo parisino. En una decisión estética que termina siendo clave, el cineasta construye su película «sin añadir música o comentarios»[123]. Lo único que oímos son los sonidos cotidianos extraídos del museo: las conversaciones de los visitantes (que, en muchas ocasiones, denotan su desinformación o desinterés por el arte), los comentarios del personal de recepción («los horarios de apertura son los siguientes…») o los ruidos del espacio (aires acondicionados, escaleras mecánicas). Esta desnudez estética es la que, realmente, convierte el film de Rossellini en una crítica al museo en tanto que fábrica social y macroinstitución cultural, en tanto que dispositivo. Sin subrayar, sin comentar, sin incidir, Rossellini plasma la realidad tal y como esta se presenta:

- Anónimo 1: ¡Oh! Es la *Olympia* de Manet.
- Anónimo 2: No, no lo es. Es una especie de composición basada en la *Olympia*…
- Anónimo 1: ¿Dónde está el baño?

Dos anónimos comentando un cuadro, una recepcionista informando de los horarios de un museo, un ventilador que desprende telarañas artificiales, una actriz deambulando por el set de rodaje o un actor quitándose el disfraz tras finalizar su jornada. Momentos como estos nos demuestran de qué maneras el cine puede ejercer la crítica institucional desde el interior mismo de las instituciones. Y no solo eso: esta crítica, muchas veces, puede ser más eficaz si uno se limita a observar y escuchar lo que le brinda la realidad cotidiana. Como veremos en el siguiente capítulo, el cine más reciente Portabella retomará y actualizará esta forma de crítica cinematográfica, ocupando nuevas instituciones, desenmascarando nuevos dispositivos, observando y escuchando nuevas realidades.

[123] "Roberto Rossellini. Filmant Beaubourg". Texto de la exposición (2012). https://www.macba.cat/ca/exposicions-activitats/exposicions/roberto-rossellini-filmant-beaubourg

3. POÉTICAS

Hasta ahora hemos visto de qué manera lo cotidiano irrumpe en los primeros films de Pere Portabella. Por un lado, la alienación de la sociedad burguesa de los años 60 y 70 le sirve como base para articular una ruptura formal basada en el extrañamiento y la repetición, en una construcción del relato que contiene agujeros e incongruencias. Al mismo tiempo, el cineasta también incorpora en sus films una dimensión materialista, haciendo del propio rodaje un elemento narrativo más. En este último capítulo, abordaremos su obra más reciente, que arranca en la primera mitad del siglo XXI. La intención es que esta elipsis temporal, de casi treinta años, nos permita observar cómo Portabella afronta la nueva realidad cotidiana –un contexto radicalmente distinto al de los años 70-, y, al mismo tiempo, ver qué permanece y qué muta en su cine.

Como hemos adelantado al inicio, Portabella vuelve a la dirección en los 2000, tras diecisiete años de ausencia. Realiza dos largometrajes –*El silencio antes de Bach* (2007), *Informe general II. El nuevo rapto de Europa (2015)*- y varias piezas breves –*Hay Motivo (2004), Visca el piano!* (2006) y *Mudanza* (2008)-. Un retorno que coincide con un rescate y una revalorización de su obra por parte de las instituciones culturales. Después de la gran exposición que le dedica el MACBA en 2001, los museos contemporáneos de alrededor del mundo organizan retrospectivas, ciclos y conferencias entorno a su figura, como el Centre Georges Pompidou (2003), el MoMA de Nueva York (2007), la Tate Modern de Londres (2010) o la Cinématheque Française (2018). Además, en 2002, la Documenta 11 de Kassel le invita como único artista español; sus films participan en festivales como el de Venecia (2008) o Rotterdam (2016); y, por poner otro ejemplo significativo, Portabella es investido Doctor Honoris Causa por la UAB en 2009.

El último cine de Pere Portabella no se puede entender sin este cambio en la recepción de su obra. Pero tampoco, sin los cambios políticos, económicos y sociales que se producen en nuestro país y a nivel global: la digitalización, la democratización de la información, las nuevas subjetividades, la irrupción de movimientos políticos populares o la puesta en cuestión de las instituciones clásicas. Además, como señala el propio cineasta, la producción cultural y artística también sufre una profunda mutación, que influye tanto en los creadores como los espectadores. Pese la explosión de las nuevas tecnologías y las múltiples capacidades creativas que se abren, Portabella ve esencial seguir preguntándose el porqué y el para qué del uso de las herramientas que están a

nuestro alcance. En el prólogo del ensayo *Mutaciones del cine contemporáneo*, escrito por el propio cineasta, advierte:

> No disociar el reto de los nuevos lenguajes de ruptura artística, que operan radicalmente en los códigos lingüísticos, de las expectativas de cambio más amplias y generales, es un planteamiento irrenunciable para cualquier movimiento social que busque transformar las cosas. Debemos articular el arte y la política.[124]

Como veremos, en sus films más recientes se percibe un interés por testimoniar esta nueva realidad, aportando, más que soluciones, una visión basada en la confrontación de ideas.[125] En un contexto globalizado, acelerado y en permanente cambio, Portabella pondrá en valor aquello minúsculo y banal, encontrando la belleza en los objetos, los rituales y los espacios de nuestro día a día. Y en un panorama cultural donde «la producción ha explotado»[126], marcado por el auge de las tramas y la serialidad, el cineasta seguirá elaborando relatos construidos a base de gestos, pausas, vacíos y silencios. Podemos decir que, en plena contemporaneidad, Portabella encuentra en lo infraordinario un espacio de resistencia y creatividad. Lo cotidiano se abre a una dimensión poética.

'Informe general II'. El momento del té

Si en el primer capítulo hemos abordado el primer largometraje de Portabella, *Nocturn 29*, en este partiremos de su última obra, *Informe general II. El nuevo rapto de Europa*. Este film funciona como la "segunda parte" de *Informe general* (1976) y también dibuja «un estado de la cuestión politológica del país»,[127] situándose en otro momento de transición: los cambios que atraviesa España tras la crisis financiera de 2008. No es una obra situada *en* el acontecimiento, sino *entre* acontecimientos: entre el shock y la incertidumbre. Este film, que responde a un encargo por parte de Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), se divide en tres grandes bloques: el rol de los museos en las ciudades contemporáneas; la irrupción de nuevos movimientos políticos; y la crisis climática, analizada desde el ámbito científico. Pese a lo que pueda aparecer en fichas o críticas de la película, Pere Portabella lo deja

---

[124] Portabella, Pere. "Prólogo". En Rosenbaum, Jonathan; Martin, Adrian. *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata Naturae: Madrid, 2010. Pag. 12.
[125] Balsom reflexiona, en su artículo, sobre los vínculos entre el cine de Portabella y el agonismo. Balsom, Erika. *Op. Cit.*
[126] Expresión que cita Portabella en referencia a Nicole Brenez. *Portabella, Pere*. (2009). *Op. Cit.*
[127] Oliver, Josep Torelló, and Jaume Duran Castells. "Informe general (1976) de Pere Portabella: un estado de la cuestión cinematográfica sobre la Transición española." Archivos de la Filmoteca 73 (2017): 213-223.

claro: «*Informe general II* es claramente una ficción, no un documental».[128] El film se sitúa en 2014, año en el que el MNCARS acoge el foro *El nuevo rapto de Europa*, cuyo objetivo es reflexionar sobre el desbordamiento de las estructuras institucionales y proponer un pacto renovado entre estas y la sociedad civil.[129] Como veremos, el museo, más que un escenario, le sirve a Portabella como espacio para articular (desde dentro y desde fuera) un discurso cinematográfico tan político como poético.

En una de las secuencias iniciales, Portabella reúne a dos contertulias del foro en el bar de enfrente del museo: la filósofa Marina Garcés y la activista Itziar González. Sentadas en la mesa del bar, ambas debaten sobre la desconexión de las instituciones respecto «el flujo de la vida» y sobre la creación de nuevos espacios políticos. Pocos segundos después que empiecen a charlar, un camarero irrumpe en escena: «Buenos días. ¿Qué desean tomar?». González pide dos tés. El camarero toma nota y se marcha. Sin embargo, justo en el momento en el que este sale del plano, la secuencia se bifurca: mientras seguimos oyendo la conversación de ellas en off, vemos imágenes del camarero preparando el té (encendiendo los fogones, hirviendo el agua, preparando la bandeja). Lo que escuchamos es un debate político, pero lo que observamos es un momento banal.

El momento del té en Informe general II

[128] Losilla, Carlos. "Entrevista a Pere Portabella." (2016).
[129] Como reza el texto introductorio del encuentro, se ha producido un nuevo “rapto de Europa”, pero esta vez no por Zeus, sino por la lógica financiera, que impone un precio impagable: «la misma identidad de Europa como horizonte de cambio y emancipación democrática». https://www.museoreinasofia.es/fundacion-comunes/nuevo-rapto-europa

Un momento de vida cotidiana

Cuando Portabella desvía nuestra atención hacia la preparación del té, está poniendo en valor lo que Siegfried Kracauer denomina los «momentos de vida cotidiana». Es decir, aquellos pequeños instantes casuales y fragmentarios que se filtran por debajo de «la superestructura de los contenidos específicos del argumento». Sucesos familiares e irrelevantes que, bajo la mirada de un cineasta en particular, pueden adquirir una dimensión mayor. Como dice Kracauer, «una calle que sirve de fondo a una pelea o una escena de amor puede precipitarse al primer plano y producir un efecto embriagador»[130]. La preparación del té sería esta imagen que se (in)filtra en el relato, el paisaje de fondo que pasa a primer plano. Algo que también vemos en una secuencia de *El silencio antes de Bach*. Cuando un conductor de camiones (Àlex Brendemühl) entra en un bar de carretera para desayunar, Portabella se detiene en algo que otras películas, quizás, pasarían por alto: el hombre entrando en el baño, lavándose la cara y secándose las manos.

Estos momentos de vida cotidiana en *Informe general II* y *El silencio antes de Bach* nos transportan, por varias razones, a las sinfonías urbanas de principios de siglo XX. Y es que la ciudad no solo deviene un escenario primordial en los films de Portabella, sino que estos también se articulan bajo las premisas del género de vanguardias: la fragmentación, la hibridación de formatos y la puesta en valor de aquello invisible. Como recuerda Dorde Cuvardic, el origen de las sinfonías urbanas se encuentra en la temática de *las horas del día*, muy explorada por el costumbrismo europeo y el impresionismo en el siglo XIX. Una temática que surge a raíz de un cambio de la concepción del tiempo: con la aceleración de la temporalidad y el auge de las ciudades, las estaciones del año (cronotopo idílico) se sustituyen por las horas del día (cronotopo de la calle).[131] La denominación de sinfonía urbana, además, no es casual: proviene del vínculo entre los ritmos de la ciudad y los ritmos musicales. En la urbe, como en una sinfonía, se alternan movimientos lentos (la preparación de un té) con movimientos rápidos (un viaje en metro).

Las sinfonías urbanas suelen ser relatos fragmentarios, donde se yuxtaponen distintos tiempos y espacios. En la ya mencionada *Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti «viola persistentemente la unidad espaciotemporal del film, rompiendo continuidades y

[130] Kracauer, Siegfried. *Op. Cit*. Pag. 372.
[131] Cuvardic García, Dorde. "El tema de Las horas del día desde el costumbrismo hasta el cine vanguardista de las Sinfonías urbanas." *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica Vol. 34 Núm. 2* (2009).

contraponiendo movimiento y velocidad con estaticismo y lentitud»[132]. En el caso de *El silencio antes de Bach*, esta yuxtaposición también se lleva al límite: el film no solo alterna la vida urbana de Leipzig con la de Barcelona, sino que también hace convivir en el mismo relato distintos tiempos históricos (los siglos XVIII, XIX y XXI). Una ida y vuelta que también se percibe en *Informe general II*: de Madrid a Barcelona, del pasado reciente, al presente inmediato, al futuro incierto. Este viaje espaciotemporal resuena, en la contemporaneidad, en la idea de ciudad global. Como señala Thomas Elsaesser, en el siglo XXI debemos pensar el mundo en términos de «redes que confluyen en ciertos puntos, en ciudades cuyo alcance y referencia va más allá de una sola nación, sugiriendo un carácter transnacional o posnacional»[133]. En los dos films de Portabella, las ciudades no son solo ciudades, sino puntos de una red global e interconectada.

Otra característica de las sinfonías vanguardistas es la heterogeneidad formal. La misma *Rien que les heures* combina reproducciones de pinturas con registros documentales, imágenes abstractas con representaciones ficcionales, realismo popular con melodrama. En *Informe general II*, igual que en la primera parte de 1976, el uso interdisciplinar de lenguajes y materiales es uno de los leitmotiv de la película. las obras del Reina Sofía o los fragmentos de otras películas (*L'Age d'Or*) conviven, a un mismo nivel, con montajes caseros del 15M extraídos de internet. A propósito de estos últimos, Hito Steyerl señala la importancia de intervenir las imágenes de la cultura popular como parte de nuestra realidad:

> Este es el material con el que se construye el día a día; es una parte de la realidad. No una representación de la realidad: es realmente una parte material de la realidad. En las vanguardias se hablaba de intervenir en la realidad. Intervenir en la realidad hoy es intervenir en la esfera de la imagen de la cultura popular.[134]

Este carácter fragmentario y heterogéneo se ve plasmado, tanto en Cavalcanti como en Portabella, en un solo plano que comprime la totalidad sus películas. *Rien que les heures* culmina con una imagen-collage en la que aparecen, simultáneamente, distintas escenas del film. En la misma línea, *Informe general II* arranca con el plano de una multipantalla, donde cada miniatura pertenece a una secuencia –una imagen, por otra parte, en clara

[132] Werth, Margaret. *Op. Cit.*
[133] Thomas Elssaeser, "Walter Benjamin, Global Cities and Living with Asymmetries", conferencia impartida en la 3rd Athens Biennale, 2011, en www.vimeo.com/37462676.
[134] Guerra, Carles; Steyerl, Hito; Fernandez, João (2015). *Hito Steyerl: arte libre de impuestos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo publicado para acompañar la exposición celebrada del 10 de noviembre de 2015 al 21 de marzo de 2016.

sintonía con los códigos estéticos del mundo digital-. Desde sus respectivos estilos y tradiciones, desde el París de los años 20 y las ciudades globales contemporáneas, Cavalcanti y Portabella deciden condensar, en un solo plano y en apenas pocos segundos, la propia construcción de sus sinfonías.

La visión fragmentada de un relato en *Rien que les heures* e *Informe general II*

Cabe añadir que las sinfonías urbanas, como la literatura y la pintura de *las horas del día*, suelen mostrar las actividades laborales y los espacios que muchas veces permanecen invisibles en las postales turísticas o los reportajes. En la misma línea, los últimos films de Portabella ofrecen una imagen alternativa de las ciudades, viajando por lugares subterráneos (el metro, el almacén de un museo), accediendo a espacios íntimos (el baño, la cocina) y poniendo de relieve momentos triviales (el aseo personal, la siesta). En un paisaje urbano frenético e interconectado, el cineasta encuentra en lo oculto y lo minúsculo un reverso bello y poético. En este sentido, la preparación del té en *Informe general II* nos traslada a otros micro-acontecimientos de las sinfonías urbanas, como aquel instante de la terraza en *Los hombres del domingo* (1930), donde alguien lanza gotas de agua a una oruga que, por lo visto, se ha colado en la bandeja del café. Un plano detalle que nos retorna, a la vez, a *Deux ou trois choses* y el cosmos infinito que se crea en el interior de una taza de café. Como dice Godard en la propia película: «Examino la ciudad, a sus habitantes y los lazos que les unen con la pasión de un biólogo que examina la raza y el individuo. Solo así puedo atacar el problema de la patología social. Formando la esperanza de una ciudad nueva».

La poética del individuo

Del momento de la preparación del té se desprende, al mismo tiempo, una lectura en clave sociológica y política. En el contexto del film de Portabella, el ritual del camarero no connota una idea alienada del individuo y el trabajo, sino que contiene una noción creativa y transformadora. Sin ir más lejos, el propio cineasta la describe así: «es la metáfora de una persona que conoce bien el oficio y lo hace. Todo tiene que ver con la eficiencia. Es

así como se cuestionan las instituciones»[135]. La conversación que mantienen Garcés y González en el bar también apunta a esta dirección. La segunda –justo en el momento en el que vemos el agua del té hirviendo-, señala:

> González: Yo, que soy disidente del sistema, yo, que he entrado dentro, la sensación que tenía en el momento de ingresar en las instituciones es que todo se paraba. […] Te desmantelan, es decir, eres una persona que va a actuar, entras en esa institución y te desconectan. Pierdes la conexión con el flujo de la vida y de la transformación.

El ritual de la preparación del té nos reconecta, pues, al «flujo de la vida», al acontecer cotidiano, a aquello que las instituciones (como el museo de enfrente, pero también los relatos) han desplazado a los márgenes. La imagen se trata, pues, de una metáfora, pero que para nada resulta evidente o unívoca. Nos encontramos ante otro *instante preñado*: un momento que condensa, dentro de su aparente cotidianidad, una dimensión social.

Dice el sociólogo Michel de Certeau que, en las prácticas cotidianas de los individuos, se esconde una capacidad creativa, lo que denomina un «arte de hacer». En otras palabras: cuando consumimos, andamos, hablamos, leemos o cocinamos, las personas podemos desviar ligeramente el sentido original de aquello que aparentemente tiene una sola utilidad. Una resistencia que es, en la mayoría de casos, imperceptible, sutil y silenciosa. En su proyecto de investigación sobre la sociedad francesa de los años 70, recogida en la publicación *La invención de lo cotidiano*, Certeau apela al concepto de «poiética»: la capacidad creativa y productiva (*poiesis*) que descansa en estas prácticas cotidianas. En su día a día, señala, los consumidores devienen usuarios y creadores: hacen de aquello impuesto, de lo prefabricado y prefijado, un sutil viraje, hallando un micro-espacio de libertad. Como recuerda Luce Girard, una de las colaboradoras de Certeau, allí donde la sociología y la publicidad acentuaban la pasividad de los consumidores,

> Certeau sugería interesarse por la insinuación, en los comportamientos de los consumidores, de una acción creativa, de una apropiación imaginativa, de una libertad interior. Al vocabulario de la cantidad, de la masificación de los comportamientos, a las descripciones condescendientes, proponía sustituir la atención a los pequeños detalles, el respeto de las diferencias cualitativas, la eventualidad de una creatividad efímera.[136]

Con estos «artes de hacer», Certeau no insinúa que los individuos no estén dominados o sean enteramente libres, pero sí rechaza su condición pasiva. En este sentido, sus tesis de

---

[135] Losilla, Carlos. *Op. Cit.*
[136] Giard, Luce. "Cómo y por qué estudiamos la vida cotidiana con Michel de Certeau." La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales 17 (2015): 1.

desmarcan en algunos aspectos de Michel Foucault –de quien, por otra parte, admite una gran influencia-. Certeau afirma la existencia de la red de vigilancia, pero a la vez recalca que la sociedad entera no se reduce a ella: hay que señalar, dice, «qué procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de disciplina y solo se configuran para cambiarlos»[137].

La imagen del camarero en *Informe general II* deviene, pues, en un arte de hacer: el trabajador que prepara el té a su manera, que encuentra una «creatividad efímera» en un gesto rutinario, que hace del oficio un ritual. Un ritual que requiere paciencia y espera, aislado de la aceleración del tiempo urbano. La cocina deviene, asimismo, en un pequeño reducto de libertad. Esta lectura contrasta con la del ritual de Bosé en *Nocturn 29*, a la imagen de la burguesa condenada al «ciclo vicioso de repetitividad de lo mismo» (Lefebvre). Una diferencia que se puede apreciar, también, en la puesta en escena de Portabella: el énfasis visual de entonces (sobrexposición de la imagen, desdoblamientos y espejismos, repetición gestual, desincronía sonora) ha dado paso a una formalidad más desnuda y verosímil (tonalidades naturales, movimientos de cámara acompasados con el personaje, sonidos de la cotidianidad). La alienación y la inconsciencia han mutado en subjetividad y resistencia –no exentas, estas, de nuevos tipos de alienación-.

El camarero representa, al mismo tiempo, una de las constantes en el último cine de Portabella: el protagonismo del hombre cotidiano, o lo que Certeau denomina el «héroe común», el «caminante innumerable». El cineasta construye sus relatos a partir de personajes de toda índole: músicos, transportistas, políticos, intelectuales, barrenderos, afinadores, carniceros, jinetes, guardas, criadas, indignados, camareros… Personajes que, como hemos visto anteriormente, carecen de tratamiento dramático o psicológico: son vehículos para transmitir ideas e introducirnos a una realidad determinada. Parafraseando a Certeau, Portabella quiere prestar atención a «una multitud de héroes cuantificados que pierden nombres y rostros», que se han convertido en «ríos de cifras de la calle»[138]. En el mundo de los autómatas cognitivos y la «inteligencia sin consciencia» a la que apela Franco "Bifo" Berardi[139], Portabella pone en primer plano los pequeños gestos del individuo que el ecosistema digital ha reducido a un dato. Frente a la estética de la

[137] De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I.* Vol. 1. Universidad iberoamericana: México, 1999. Pag. XLIV.
[138] *Ibid*.
[139] *El mundo como pantalla. Diálogo entre Ingrid Guardiola y Franco Berardi*. Conferencia (2019). https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/el-mundo-como-pantalla/230898

estandarización, el cineasta se fija en los detalles y las insinuaciones que emergen de la dimensión cotidiana.

A principios de siglo XXI, Antonio Negri –uno de los protagonistas de *Informe general II*- propone junto Michael Hardt una concepción de multitud que se aleja de lo numérico u homogéneo, diferenciándola de conceptos como masa, pueblo o clase obrera. La multitud, sostienen, está compuesta de innumerables diferencias internas, que no pueden ser reducidas a una unidad o identidad; debe entenderse como «una red abierta y expansiva»[140], donde se proporcionan los medios para trabajar y vivir en común.[141] En el cine reciente de Portabella, los personajes conformarían esa red heterogénea, esa multitud. Son individuos que, a través de sus prácticas cotidianas, encuentran espacios de libertad interior, que no quedan reducidos a un simple tópico.

Volviendo al bar de *Informe general II*, también queremos añadir una última lectura en clave dialéctica: la que se produce entre la preparación del té y la conversación. En otras palabras, la manera cómo se yuxtaponen el trabajo material con el trabajo inmaterial. Y es que el debate entre Garcés y González no es solo una charla: igual que las conferencias que se dan en el interior del museo, forma parte de un nuevo tipo de trabajo, de lo que Negri y Hardt denominan la «producción intelectual»[142]. Un trabajo que ya no es material –como el del camarero-, sino que se basa en las capacidades comunicativas, relacionales y afectivas; es decir, en el habla y la escucha.

En esta línea, vale la pena añadir que Michel de Certeau –varias décadas atrás- vincula las prácticas cotidianas con la enunciación, es decir, con el acto de hablar. Cuando los individuos se apropian y resignifican objetos, hacen algo similar a cuando hablan y construyen «frases propias con un vocabulario y una sintaxis recibidos»[143]. Podemos decir que en la secuencia del bar se suceden simultáneamente dos tipos de enunciación: el debate entre las dos intelectuales, pero también el arte de hacer del camarero, que prepara el té a su manera, como quien adopta palabras y elabora una frase propia. Materialidad e inmaterialidad, gesto manual y gesto verbal, práctica y habla, se dan la mano en un mismo espacio, en un solo instante.

---

[140] Saidel, Matias. "Política y subjetividad en el pensamiento italiano actual: multitud, forma-de-vida, impersonal." X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013.
[141] Byung-chul Han, ha puesto en cuestión la definición de Negri y Hardt, entendiéndola como una «transfiguración romántica del comunismo». Según él, la atomización y el egoísmo impiden espacios para la acción común. Sin embargo, esta postura se alejaría de la noción transformadora del individuo que queremos abordar. En Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona, Herder Editorial, 2014.
[142] Saidel, Matias. *Op. Cit.*
[143] De Certeau, Michel. *Op. Cit*. Pag. XLIII.

Elogio de lo infraordinario

Si, como hemos visto, la poética tiene una dimensión sociológica y política (la *poiseis* como la capacidad inventiva de los ciudadanos), queremos abordarla ahora desde un punto de vista artístico y cinematográfico. Y es que lo que Portabella filma en la contemporaneidad no es otra cosa que una poética de lo infraordinario: aquello que, según Georges Perec, pasa realmente; lo que vivimos cada día y se repite; lo banal y lo obvio. *El silencio antes de Bach*, *Informe general II* (y también *Mudanza)* son elogios de lo común, pues prestan atención e interrogan aquello que nos hace humanos:

> Se trata de interrogar, sea al ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos. Interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre. Está claro que vivimos, está claro que respiramos; caminamos, abrimos puertas, descendemos escaleras, nos sentamos a una mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué?[144]

A diferencia del *hombre que duerme* de los años 70 –que buscaba desprenderse hasta de sus gestos-, los protagonistas contemporáneos de Portabella hacen, de sus rutinas diarias, verdaderos rituales. En *El silencio antes de Bach*, esta idea se percibe claramente en la presentación de los personajes, a quienes accedemos, no a través de su interioridad psicológica, sino de su ritualidad cotidiana: un guía turístico vistiéndose antes de ir a trabajar; Johan Sebastian Bach dibujando las líneas del pentagrama; un empleado de la limpieza quitando el polvo de la tumba del propio Bach; o la cocinera de una escuela, esperando a que hierva el agua de una olla. En otro de los momentos más infraordinarios de la película, Portabella nos introduce en el piso de una pareja en Barcelona: un vendedor de pianos (Féodor Atikne) y una violonchelista (Georgina Cardona). Él está en la cocina preparando el desayuno; ella, en el baño, duchándose y secándose el pelo. Como en una secuencia muy similar de *Pont de Varsòvia*, interpretada por Jordi Dauder y Carme Elías, al cineasta no le interesa lo que significa ese momento en sí, sino cómo se materializa a partir de los gestos cotidianos: la manera en cómo el hombre unta la mantequilla en una tostada, la forma en como ella se enjabona el cuerpo, los momentos en los que ambos se cruzan por el pasillo…

Estos instantes configuran lo que Kracauer denomina una «estructura elástica»: una dimensión cotidiana que «sobrevive pese a las guerras, las epidemias, los terremotos y

[144] Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Eterna Cadencia Editoria: Buenos Aires, 2013. Pag. 15.

las revoluciones»[145]. Y es que lo que vehicula el relato de *El silencio antes de Bach* no son los acontecimientos históricos o las tramas de los personajes, sino esta profundidad microscópica, hecha de rutinas, gestos minúsculos y momentos intrascendentes. En una línea similar, Jonathan Rosenbaum destaca que la continuidad de este film la proporciona la música de Bach; una música que traspasa «las fronteras de clases y de idiomas, modos de preparación espiritual y alimenticia, y diversos siglos».[146] Como dice Perec, quizás se trate de construir nuestra propia antropología, de dar una lengua a las cosas comunes, de hablar de lo que verdaderamente existe: «En nuestra precipitación por mesurar lo histórico, lo significativo, lo revelador, no dejemos de lado lo esencial».[147]

Gestos que atraviesan siglos en *El silencio antes de Bach*

De Carl Theodor Dreyer, Pere Portabella destaca su capacidad por elaborar, a través del cine, un espacio radicalmente distinto al sentido espacial de la realidad. Un espacio donde los objetos más insignificantes del mundo cotidiano adquieren una dimensión mística: «El pomo del a puerta no es nada, pero cuando Dreyer lo señala de una manera concreta, con una luz en un punto y un encuadre determinado, adopta esa significación»[148]. La admiración de Portabella por el cineasta danés no solo se aprecia en *Vampir-Cuadecuc*, sino también en piezas como *Umbracle*, donde calca una de las escenas más memorables de *Gertrud* (1960)[149]. En palabras del propio Portabella, cineastas como Jim Jarmusch (igual que Tarkovski, Sokurov o Angelopoulos), son quienes recuperan la esencia de Dreyer; es decir, la elaboración de un discurso complejo a partir de los mínimos

[145] Kracauer, Siegfreid. *Op. Cit*. Pag. 372.
[146] Rosenbaum, Jonathan. *Op. Cit*.
[147] Perec, Georges. *Op. Cit*. Pag. 14.
[148] Ibid.
[149] Portabella: «Pedí que me pusiesen los cuadros, el sofá y los personajes exactamente de aquella forma». En Balbuena, Carlos. "Entrevista a Pere Portabella". (2010). https://pequenoscinerastas.wordpress.com/2010/12/04/entrevista-pere-portabella/

elementos.[150] Por ejemplo, *Stranger than Paradise* (1983) lo describe así: «una película basada en una situación cotidiana, el problema de los movimientos migratorios, pero que es un discurso sobre la soledad, el desplazamiento, la pérdida de identidad»; un discurso que está «elaborado cinematográficamente»[151]. Como ahora veremos, entre Jarmusch y Portabella se pueden establecer conexiones visuales y artísticas, incluso hallar coincidencias asombrosas. Pero lo que más nos interesa es observar cómo ambos construyen una mirada subjetiva y poética a partir de personajes corrientes y situaciones minúsculas, logrando trascender lo teatral y lo argumental. Los dos cineastas, cabe añadir, hacen de las ciudades contemporáneas su escenario principal.

Tomemos como ejemplo *Paterson* (2016), uno de los films más recientes de Jarmusch, donde lo infraordinario cobra una dimensión (literalmente) poética. La película está protagonizada por Paterson (Adam Driver), un autobusero que vive una vida tranquila y rutinaria junto a su novia. Pero Paterson, además de conductor, también es un poeta –muy influenciado por el estilo de William Carlos Williams-, que se inspira en aquello que ve y escucha en su día a día. Un héroe común que se resiste a los efectos del capitalismo: no tiene móvil ni televisión, escribe a mano y, pese a la insistencia de su pareja, no quiere publicar sus poemas.

Como dice Qingyang Zhou, su figura se asemeja a la de un *flâneur* contemporáneo: un observador maravillado por los detalles de la vida moderna (tomando como referencia la definición de Charles Baudelaire) y, a la vez, un descifrador de los textos urbanos y visuales que aparecen en la ciudad capitalista (aproximándose a la lectura que hace Walter Benjamin). Paterson, gracias a su estilo de vida, es capaz de «capturar los detalles de la vida que solemos perder de vista»[152], de absorber aquello que otros somos incapaces de apreciar. Ese es Paterson: el *flâneur* que observa, el conductor que escucha, el poeta que escribe; el caminante innumerable que contiene la esencia de todos los personajes de Jarmusch. Un conductor-poeta que, como el transportista de *El silencio antes de Bach*, encuentra en el arte un refugio, un espacio de libertad y creatividad. En el caso del personaje interpretado por Àlex Brendemühl, la música de cámara deviene algo más que una afición. Como le dice a su compañero en un bar…

---

[150] Balbuena, Carlos. *Op. Cit.*
[151] Portabella, Pere. “Sesión continua” en Expósito, M. (ed.). *Op. Cit.* Pags. 131-133.
[152] Zhou, Qingyang. "Discovering the Beauty of the Quotidian: The Contemporary Flâneur in Jim Jarmusch’s Paterson." Film Matters 11.3 (2020): 60-75.

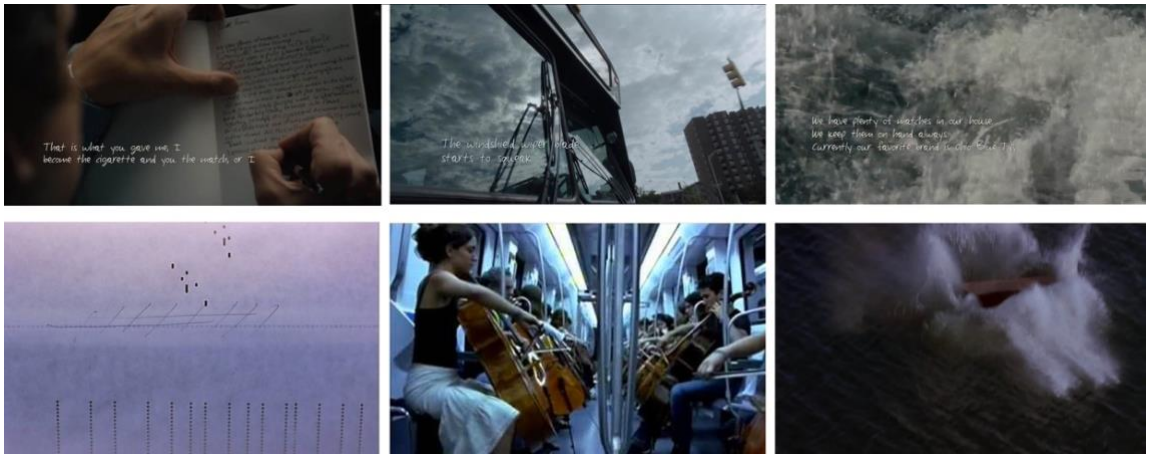
- Brendemühl: Tienes que poder escaparte. La presión es demasiado fuerte.
- Compañero: ¿Y qué haces para escaparte?
- Brendemühl: Pues como todo el mundo. Intentando encontrar algo que te permita respirar. No te hablo de ligar por internet. En mi casa, siempre hemos hecho música. Con mis hermanos, hacemos música de cámara. Mozart, Schubert…

En una de las secuencias más bellas de *Paterson*, el protagonista escribe un poema inspirado en la caja de cerillas que utiliza en casa. Por cómo está planteada a nivel estético, se trata de una secuencia atípica en el cine de Jarmusch: mientras Paterson escribe y recita el poema en *off*, los versos se inscriben en la propia pantalla. Y no solo eso: a medida que el poema avanza, el cineasta yuxtapone una serie de imágenes y sonidos, generando un efecto tan poético como alucinógeno: las vistas desde el autobús se funden con el rostro de Paterson, el agua de las cascadas con el fuego de la cerilla… Como señala Zhou en esta extraña secuencia, igual que en los escritos de los *flâneurs*, «el mundo exterior renace sobre el papel, natural y *más que natural*, bello y *más que bello*». En *El silencio antes de Bach*, también hay un momento que ejemplifica muy bien esta dimensión poética y *más que bella* de lo cotidiano: los violonchelistas tocando la Suite nº1 de Bach en un vagón de metro de Barcelona. Aquí, lo mundano (la ropa de calle, los ruidos del metro) y lo sofisticado (la música de Bach, los violonchelos) también confluyen en un mismo plano; la música barroca se desacraliza; y el ambiente subterráneo del metro se eleva a la máxima potencia.[153]

No es casual que, en las vanguardias, la yuxtaposición también sea una constante estética. En *Entr'acte* (1924) de René Clair, una de las propuestas más abstractas de la época, la disolución de imágenes crea un espacio mutable y, como dice Werth, «la ciudad se convierte en un espacio y una forma virtual»[154]. En las sinfonías contemporáneas de Jarmusch y Portabella, de un entorno mundano y rutinario nace una celebración. El arte y la vida, lo solemne y lo cotidiano, se (con)funden. En otro momento de *El silencio antes de Bach*, un plano asombroso irrumpe, en silencio, en medio de una conversación en una librería: el de un piano cayendo al mar y destrozándose en pedazos. Justo después de este *momentum*, un corte seco nos traslada de vuelta a un escenario cotidiano y urbano: una tienda de pianos en plena ciudad. Del silencio y el agua pasamos a los ruidos del tráfico y el cristal de una vitrina.

---

[153] Algo a lo que también se refiere Daniel Seguer en su crítica de "El silencio antes de Bach". (2017). http://contrapicado.net/article/09-el-silencio-antes-de-bach-pere-portabella-2007/
[154] Werth, Margaret. *Op. Cit.*



La poética de lo cotidiano en Jarmusch y Portabella

El museo, un espacio real

Como hemos dicho, el museo deviene un espacio central en *Informe general II*. En la secuencia posterior a la conversación del bar, Portabella nos traslada al interior del MNCARS; pero lo primero que muestra no son las obras de arte, sino otra imagen cotidiana y, muchas veces, invisibilizada: los vigilantes de seguridad del edificio. Filmándolos uno a uno, deteniéndose en ellos, Portabella argumenta en una entrevista que quiere poner en primer plano a «los conservadores del valor de cambio de las obras» y remarcar la desacralización de la obra de arte, que se ha convertido en mercancía.[155] Katryn Evinson, por su parte, comenta que estas imágenes «aspiran a visibilizar el trabajo alienado que se da en el museo, así como la reproducción de las diferencias de clase, de la jerarquía entre trabajo material e inmaterial»; que, exponen, en definitiva, «las condiciones de un conflicto estructural».[156] Los guardas del MNCARS, como el camarero del bar de enfrente, son la imagen cotidiana que pasa desapercibida ante nuestros ojos: una imagen tan banal en apariencia como, de nuevo, política en el fondo.

Como dice Hito Steyerl, actualmente el arte político ya no se puede contentar con representar las situaciones y las problemáticas políticas, sino que debe hurgar en lugares como el museo, en tanto que espacio político: «El arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su distribución y su recepción»[157]. El museo deviene inevitablemente una realidad contemporánea y, por lo tanto, un espacio que el

[155] Muñoz, Josep. M. “Entrevista a Pere Portabella”. Caimán Cuadernos de Cine (2016), nº46.
[156] Evinson, Katryn. "Informe general II: El nuevo rapto de Europa y las contradicciones de una estética no-binaria." Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales 19: 1901.
[157] Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra: Buenos Aires, 2014. Pag. 65

artista (político) debe intervenir y redefinir. El museo ya no es un espacio ajeno a la vida cotidiana, sino que es «Lo Real»[158]: un lugar contradictorio en esencia, «de chismes sobre el poder, especulación, ingeniería financiera y manipulación masiva y fraudulenta», pero también «un lugar de comunidad, movimiento, energía y deseo».[159]

Un lugar que Portabella, en *Informe general II*, ocupa y pone en cuestión, entrometiéndose tanto en las salas del patronato como en los sótanos; dando voz a los gerentes y los intelectuales, pero también visibilizando a los vigilantes de seguridad. En este sentido, su apuesta estética recuerda a la de Rossellini en Pompidou, mencionada unas páginas atrás: Portabella, sin comentar ni subrayar, se limita a escuchar y observar lo que ocurre en el museo, y esa es quizás la mejor manera que tiene de poner al descubierto sus contradicciones. Como los comentarios anónimos del Pompidou, las posturas hieráticas de los guardas del Reina Sofía muestran, desde la aparente cotidianidad, una imagen más fiel de la (compleja) realidad contemporánea.

En la línea de Portabella, Steyerl también dedica una pieza audiovisual a los vigilantes de seguridad de un museo. En *Guards* (2012), la artista da protagonismo a varios de los guardas del Art Institute de Chicago, quienes nos enseñan algunas de sus técnicas de vigilancia y defensa. Todos ellos provienen del ejército y van armados. El *engagement*, término que utilizan para referirse a la reducción de los sospechosos, como advierte Guerra, sugiere «una perversa identificación entre las acciones del cuerpo de seguridad y las propias tecnologías institucionales que aspiran a movilizar la participación de públicos y sponsors».[160] Este doble sentido no es un detalle menor, pues revela una de las principales tesis de Steyerl: las conexiones subterráneas entre el museo y la industria militar, entre el arte y la violencia. Poniendo a los vigilantes de seguridad en primer plano, Steyerl y Portabella muestran el reverso oculto del museo de arte contemporáneo, de lo que Manuel Borja Villel denomina, en una de las secuencias de *Informe general II*, un «dispositivo de estado». El museo es espacio que ya no vive aislado de la realidad cotidiana, sino que contiene, en su interior, una nueva dimensión de lo real.

---

[158] *Ibid*.
[159] *Ibid*. Pag. 105.
[160] Guerra, Carles; Steyerl, Hito; Fernandez, João. (2015). *Op. Cit*.

Los vigilantes de seguridad en Portabella y Steyerl

Seis años antes de *Informe general II*, Jim Jarmusch filma *The Limits of Control* (2009) en España. Uno de los escenarios principales de la película es, precisamente, el MNCARS. Pero el museo, en su caso, tampoco es una simple localización, sino que deviene un espacio complejo y contradictorio. En palabras del propio cineasta, los museos son «templos del colonialismo», pues en ellos se encuentra todo lo que ha sido robado y desplazado de su contexto original, otorgándole un valor monetario: «son como un zoo». A lo que añade: «Me encantan los museos, y me encanta ver las cosas fuera de contexto».[161]

El protagonista de *The Limits of Control*, interpretado por Isaach de Bankole, es un hombre que, como Paterson, se resiste a los efectos de deseo del capitalismo. Un tipo misterioso, solitario y desamparado, que vive al margen de la ley y las instituciones, y a quien le han encargado una extraña misión en España. Cada día, Bankole acude al Reina Sofía y se detiene frente a una obra: en los detalles de cada pintura, encuentra pistas que le ayudan a continuar su misión. Pero más allá de esta anécdota argumental, lo que hace Jarmusch en la película es reproducir cada pintura en una escena posterior –a veces, de manera más explícita que otras-. *El violín* de Juan Gris (1916) reaparece en forma de guitarra, uno de los motivos visuales del film; el *Desnudo* de Roberto Fernández Balbuena (1922) se reencarna en el cuerpo de Paz de la Huerta, la femme fatale; y las vistas de *Madrid desde Capitán Haya* de Antonio López (1994) se calcan, poco después, en un plano de la ciudad[162]. De hecho, en *Informe general II*, Portabella recurre a un montaje

[161] Smith, Gavin. "Jim Jarmusch Interviewed." Filmcomment.com (2009). https://www.filmcomment.com/article/jim-jarmusch-interviewed/

[162] Como dice Leónidas Martin, bajo la apariencia críptica de *The Limits of Control*, se esconde una crítica a la imagen contemporánea como elemento de poder. El film es una versión actualizada del texto homónimo de William Burroughs. En *Romper los límites del control (Notas sobre 'The Limits of Control' de Jim Jarmusch)*. (2018). https://www.leonidasmartin.net/articulos/romper-los-limites-del-control-notas-sobre-the-limits-of-control-de-jim-jarmush

idéntico: la misma pintura de López, guardada en el almacén del MNCARS, sirve como imagen-puente para trasladarnos al exterior de Madrid.

Desde estrategias y universos distintos, Jarmusch y Portabella rompen las barreras que separan el dentro-fuera, la institución de la realidad. El museo, en ambos, se erige como un espacio político: el «dispositivo de estado» (Villel), el «supermercado» (Steyerl), el «templo colonial» (Jarmusch). Pero también, como un lugar para la contemplación y la reflexión, donde todavía es posible hallar vías de acceso a la belleza y la verdad. El museo se convierte, así, en un espacio complejo y contradictorio; un espacio de tránsito, donde el arte se transfiere a la vida cotidiana (y viceversa).

Las *vistas* de Antonio López vistas por Portabella y Jarmusch

Al final de *The Limits of Control*, el protagonista visita por última vez el Reina Sofía y se planta frente a un cuadro abstracto: la *Gran sábana* de Antoni Tàpies (1968)[163]. Con esta imagen, la película se abre al vacío, a todas las salidas posibles, a los límites del control. *Paterson* termina de una forma similar: cuando su perro destroza en pedazos el cuaderno de poemas, el protagonista entra en un estado de vacío y abatimiento. Sin embargo, en la bella secuencia final, Jarmusch nos devuelve la esperanza: un desconocido, que también resulta ser poeta, le regala a Paterson un cuaderno en blanco y le dice: «a veces, las páginas vacías dan más posibilidades». Con el librillo vacío en las manos, Paterson recupera la pasión por escribir. El film acaba cuando todo parece volver a empezar.

Dice Portabella que cuando comienza a pensar una película, se sitúa frente a un folio en blanco, pues es el camino más corto para llegar a la pantalla blanca y vacía. Allí es donde empieza a materializar sus ideas: «solo hace falta dejar caer sobre el papel, negro sobre blanco, una situación, un hecho fortuito, un punto de partida… una mancha. Un núcleo entorno al cual se urda la historia».[164] Sin embargo, la pantalla en blanco no solo es una herramienta creativa para el cineasta, sino también un motivo muy recurrente en

[163] Pintor admirado por Jarmusch y, como sabemos, gran amigo y colaborador de Portabella.
[164] Portabella, Pere. (2009). *Op. Cit.*

su obra. *Nocturn 29* arranca donde terminaba *No compteu amb els dits*: con la pantalla en blanco. *El silencio antes de Bach* empieza en una de las salas de la Fundació Miró, vaciada de elementos y completamente blanca, donde las esquinas evocan a libros abiertos. *Informe general II* clausura con la imagen de un montón de urnas, que poco a poco se funde a blanco. Para Portabella, la imagen vacía no solo deviene en una imagen conceptual y poética. También, en una invitación al espectador: «El espectador-lector vive su propia experiencia durante una lectura o visionado de un film y la termina desde su propia mirada».[165]

Jarmusch y Tàpies, Portabella y Miró

El espectador-lector al que se refiere el cineasta nos traslada inevitablemente a Michel Foucault y Walter Benjamin y sus las nociones complejas y abiertas de obra artística. Y también a Michel de Certeau. En *La invención de lo cotidiano*, el sociólogo hace una analogía entre el consumidor y el lector, pues ambos tienen entre manos la posibilidad de reinterpretar el sentido literal de los productos y los textos, de proponer lecturas divergentes y abrir nuevos caminos. Los lectores, sostiene, son como viajeros: «circulan sobre las tierras de otro, nómadas cazando furtivamente a través de los campos que ellos no han escrito, robando los bienes de Egipto para disfrutarlos».[166]

La *Gran Sábana* de Tàpies se convierte, pues, en algo más que una simple coincidencia entre Jarmusch y Portabella.[167] Es una imagen que condensa una manera de concebir el cine y la relación con el espectador: un cine construido desde lo cotidiano y lo material (una sábana arrugada) y desde el vacío (el cuadro en blanco), abierto a todas las posibilidades. Un cine que nos invita a sentarnos frente a sus imágenes para contemplarlas, pero que también nos abre la posibilidad de viajar entre ellas.

---

[165] *Ibid*.
[166] Certeau, Michel. *Op. Cit.* Pag. 187
[167] El cine del segundo abundan imágenes de camas deshechas y sábanas arrugadas: en la escena erótica entre Mestre y Lee en *Umbracle*; en *Pont de Varsòvia*, cuando Carme Elías se despierta por la mañana; o en la secuencia del desayuno de *El silencio antes de Bach*, que arranca con un lento travelling por una gran sábana blanca.

Desmontaje

Volvamos por última vez al bar de *Informe general II*. Y es que, en este momento, además de una dimensión política y poética, también se esconde una lectura autoreflexiva. Como la preparación de la cena en *El sopar*, la preparación del té deviene en *cocción* de la propia secuencia. Además, cabe destacar otro elemento clave: una vez Marina Garcés e Itziar González se marchan, el camarero interviene de nuevo, recoge las tazas y limpia la mesa. No es esta la única vez que aparece la limpieza en el film. De hecho, se trata de uno de los motivos visuales más recurrentes, al que Portabella también otorga una lectura metafórica. El concepto de «hacer limpieza», que aparece materializado a través de las brigadas de la limpieza o el personal del museo, lo vincula con el contexto del momento, con la auto-organización y la redefinición de los espacios institucionales por parte los ciudadanos. El camarero, dice Portabella, sería «este ciudadano que hace limpieza»[168].

Si la preparación del té connota la gestación de la secuencia, la limpieza de la mesa evoca el desmontaje y la clausura de la misma. En este sentido, queremos volver a la figura de Joan Brossa y constatar cómo su concepción escénica todavía resuena en los films de Portabella. En la última etapa teatral del poeta son muy frecuentes las intervenciones de personajes que montan y desmontan el decorado, que limpian y barren los restos de la representación. En *Ensemble de trois tableaux*, por ejemplo, unos obreros construyen el escenario (unas vías de vagoneta) y, cuando ya han desaparecido, seguimos oyendo sus ruidos mecánicos[169]. En *El cap sota el barret*, una mujer de la limpieza aparece después de un número de striptease, eliminando las pisadas del personaje anterior.[170] En *Deu números de strip-tease (X)*, un criado coloca y quita el attrezzo entre escena y escena. Al final, un empleado de la limpieza irrumpe por sorpresa y se convierte en el protagonista:

> DEU NÚMEROS DE STRIP-TEASE (X)
> S'obre la cortina blava. Fons vermell. Pausa.
> S'aixeca el fons vermell. Fòrum.
> Passada, d'esquerra a dreta, d'un empleat de brigada de neteja amb un carretó; calmós, recull totes les peces de roba que hi ha escampades per terra i les fica al carretó; retira el tamboret d'un cop de peu i surt a poc a poc tot empenyent el carretó.[171]

[168] Losilla, Carlos. *Op. Cit.*
[169] Brossa, Joan. *Op. Cit*. Pag. 223.
[170] *Ibid*. Pag. 222.
[171] *Ibid*. Pag. 276.

La irrupción de estos personajes, extraídos de la «realidad vivida», de las afueras de la ficción, no es anecdótica en Brossa. Alejándose del costumbrismo, y más allá de su posible lectura social, confirma el interés de poeta por desvelar el carácter materialista de la representación. Lo mismo podemos observar en los films de Portabella, tanto en su etapa inicial como la más reciente: la brigada de la limpieza de *Miró l'altre*, los trabajadores de los talleres de *Miró la forja* i *Miró tapís* o el camarero del bar de *Informe general II*. En el corto *Mudanza*, Portabella hace del desmontaje de la casa de Lorca una metáfora autoreflexiva: a medida que la finca se vacía de objetos, la película se despoja de elementos simbólicos y narrativos. A partir de una mudanza física, Portabella propone una sugerente mudanza cinematográfica: *se lleva* lo anecdótico y *se queda* con lo esencial.

Si en el anterior capítulo hemos destacado la pintura de Manet como un ejemplo de realismo materialista, ahora vemos necesario acudir a la figura del fotógrafo Jeff Wall. Detengámonos en una obra como *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1992), que dialoga, no solo con la escena del bar en *Informe general II*, sino con muchas de las premisas del cine de Portabella. Esta monumental fotografía, que muestra a un empleado de la limpieza en el interior del Pabellón alemán, [172] es uno de los grandes ejemplos de su estilo *near documentary*: la representación de una escena cotidiana, aparentemente cazada al azar, pero absolutamente calculada y planificada. Como dice Wall, la foto de *Morning cleaning* «es documental en el sentido que muestra exactamente lo que él [el hombre de la limpieza] estaría haciendo en ese momento del día»[173]. Pero según Michael Fried, esta obra también se puede interpretar desde otros prismas. En primer lugar, desde sus resonancias políticas: el Pabellón alemán es, en sí mismo, una reconstrucción, una reparación con fines históricos. También, desde su condición autoreflexiva, que es sutil y discreta: el espacio interior podría evocar a la cámara oscura fotográfica y el agua, al líquido fotográfico (elemento sobre el que Wall ha escrito en otras ocasiones)[174]. En este sentido, Fried cita una frase del fotógrafo que resume muy bien esta noción autoreflexiva *invisible*:

> Siempre he pensado que el buen arte debe reflexionar, de alguna manera, sobre su propio proceso de creación. No estoy plenamente convencido de que esta reflexividad tenga que

[172] El Pabellón alemán de Barcelona es una de las localizaciones de *Pont de Varsòvia*. En este film, sirve de escenario para un evento cultural repleto de conversaciones absurdas y actitudes hipócritas.
[173] Craig Burnett, *Jeff Wall*, London 2005. Pags. 112–3. Citado en el texto introductoio de la Tate Modern. https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-morning-cleaning-mies-van-der-rohe-foundation-barcelona-t12294
[174] Fried, Michael. "Jeff Wall, Wittgenstein, and the everyday." Critical Inquiry 33.3 (2007): 495-526.

> ser explícita, aunque si la obra de arte es buena, automáticamente contendrá esta reflexión, pero uno no será capaz de verlo de forma inmediata. Aparecerá como un parpadeo, de manera sutil[175].

Los momentos de limpieza de Jeff Wall y Pere Portabella, desde estilos y universos diferentes, permiten hacer una lectura en clave autoreflexiva que va más allá de lo explícito y que se esconde tras la apariencia de normalidad. Como ya hemos indicado, *Informe general II* –y la secuencia del bar lo demuestra a la perfección- no es un documental, sino una ficción donde todo está pensado previamente. Todas las secuencias de Portabella, por cotidianas y triviales que parezcan a primera vista, funcionan como las fotografías de Wall y, por ende, como las pinturas de Manet: son ensamblajes que se montan y desmontan, que desvelan su carácter constructivo y procesual, su noción *casi documental*.

La limpieza como desmontaje en Jeff Wall y Portabella

[175] *Ibid*.

4. CONCLUSIONES

El filósofo Henri Lefebvre define lo cotidiano como «lo que queda» cuando la vida se desprende de las actividades especializadas: es decir, de los elementos abstractos como la Economía, la Política, el Estado o la Burocracia. Cuando éstos se aíslan, aquello que permanece es una dimensión profunda y compleja: «un vacío técnico».[176] La vida cotidiana, «lo que queda», añade Lefebvre, no son solamente las prácticas concretas de nuestro día a día, como levantarse, vestirse, comer, trabajar, charlar o dormir. Es mucho más: es el encadenamiento que las entrelaza; todo lo que ocurre desde que nos levantamos hasta que desayunamos, el camino que recorremos de casa al trabajo, los momentos de impasse, los tiempos de espera. Según Lefebvre, lo cotidiano engloba todos los aspectos de nuestra vida terrenal y nos permite comprender mejor a una sociedad.

Esta concepción filosófica nos permite llegar a una primera conclusión respecto al cine de Pere Portabella. A lo largo del ensayo, si algo ha quedado claro es que, en sus films, lo cotidiano nada tiene que ver con la trama (lo anecdótico) o las situaciones concretas de los personajes (lo costumbrista). Como él mismo dice, «lo que es cotidiano no merece un relato».[177] Partiendo de Lefebvre, concluimos que lo cotidiano en Portabella sería «lo que queda» cuando las historias se desprenden de los argumentos. Es decir, cuando el cine abandona la dimensión abstracta e idelógica («las actividades especializadas») y se acerca a lo que Kracauer llama la realidad física.[178] El de Portabella no es un cine sobre lo cotidiano, sino *un cine de lo cotidiano*.

Asimismo, lo cotidiano en este cine no solo serían las acciones concretas, sino su hilo conductor. Sería la exploración de ese «vacío técnico»: los huecos, los silencios, los tiempos muertos, los ensayos, las deambulaciones. Sería una mujer desmaquillándose frente al espejo, pero también aquello que sucede entre esa imagen y la siguiente (una fuerte tormenta). Lo cotidiano en Portabella tiene mucho más que ver con las interconexiones y los flujos que con escenas o secuencias determinadas. Denota una forma de entender el cine, y, por lo tanto, de aproximarse a la realidad. Una realidad donde no se diferencian los acontecimientos notables de los instantes banales: hay, simplemente, «momentos de vida cotidiana».

---

[176] Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life Volume I: Introduction*. Londres: Verso. [edición original (1947) *Critique de la vie quotidienne I: Introduction*, Paris: Grasset]. Citado en Goonewardena, Kanishka. *Op. Cit.*
[177] Portabella, Pere. (2001). *Op. Cit.*
[178] Kracauer, Siegfried. *Op. Cit.* Pag. 51.

Esto nos lleva a otra conclusión: cuando hablamos de la irrupción de lo cotidiano en el cine de Pere Portabella, no nos referimos a un suceso repentino, un inserto o un shock que tan pronto aparece como desaparece. Las *irrupciones de lo cotidiano* son manifestaciones que se instalan al relato para quedarse y apoderarse de él: invasiones. Cuando el camarero irrumpe en la secuencia del bar de *Informe general II*, no solo interviene y se marcha, sino que vampiriza la secuencia entera. Cuando la cámara y los artefactos intervienen en *Vampir-Cuadecuc*, no lo hacen para sorprendernos y marcharse, sino para constatar que siempre están presentes.

En una escena de *In a lonely place* (1950), Humphrey Bogart (un guionista de cine) y Gloria Grahame (su amada) están la cocina recién levantados. Ella, que ha terminado de leer su último guion, le comenta lo mucho que le ha gustado la escena de amor. Él le responde: «Eso es porque no se están contando lo mucho que se quieren. Una buena escena de amor tiene que tener algo además de amor. Por ejemplo, esta. Yo, partiendo el pomelo. Tú, sentada cómodamente medio dormida». Las películas, nos estaría sugiriendo Nicholas Ray, deberían incluir aquello que muchas veces el cine –de Hollywood, en este caso- no suele mostrar. Es decir, explorar la dimensión terrenal de la vida cotidiana. Porque el amor no solo está construido a base de frases grandilocuentes y besos pasionales: también, y en gran parte, de momentos donde no ocurre *nada* en especial; de gestos, pausas, silencios, guiños, aburrimientos y esperas. Las historias que nos cuenta Portabella, como las que nos invita a pensar Humphrey Bogart, también están hechas de mucho más que imágenes bellas y escenas memorables.

-

La tesis de Lefebvre nos abre a otra reflexión, en este caso a nivel metodológico. De igual manera que no se puede entender la vida cotidiana de manera fragmentaria –centrándose solo en las acciones concretas y particulares-, las distintas vías que hemos detectado en el cine de Portabella tampoco deben comprenderse de forma aislada. Llegamos a la conclusión que no hay "el Portabella crítico", "el Portabella materialista" o "el Portabella poético". Hay un único Portabella, pero con múltiples estrategias: una crítica, una materialista, una poética… Y todas ellas, confluyen en una misma actitud: intervenir la realidad cotidiana y separarla de su cotidianidad. A algo similar apunta Erika Balsom, cuando advierte que al cineasta no se puede analizarlo solo por periodos o corrientes: el de la herencia surrealista o el del documental político.[179] Sin embargo, también es

[179] Balsom, Erika. *Op. Cit.*

necesario señalar que la estructura del trabajo por capítulos (*Críticas*, *Materiales* y *Poéticas*) nos ha permitido explorar con mayor detalle las profundidades, las interrelaciones y las paradojas de cada una de estas estrategias de lo cotidiano. Y es que no se trataría de comprimirlas todo en una única dimensión, sino de ver cómo estas se yuxtaponen; y de observar, al mismo tiempo, de qué manera mutan en cada realidad histórica. A continuación, expondremos las conclusiones a las que hemos llegado en cada caso.

En su necesidad de intervenir el entorno «gris y hostil»[180] del franquismo, el cine inicial de Portabella elabora una crítica a una realidad que conoce muy bien: la sociedad burguesa. Una *hipercrítica* –tomando el concepto de Lefebvre- que no solo concierne al contenido, sino también a la forma. En la línea de Luis Buñuel, y alejándose de cualquier naturalismo, Portabella desenmascara los tics de la alta sociedad alterando, a la vez, los tics del cine institucional. Desarrolla una *estrategia de la subversión*, basada en la desdramatización de las situaciones, el uso político de los movimientos de cámara o la plasticidad negativa de la imagen. Esta dimensión crítica pervive a lo largo de su obra. En *Pont de Varsòvia*, la crítica a la sociedad y el sector cultural se practica, por ejemplo, desde un uso radicalmente distinto del lenguaje: el film contiene una factura técnica propia de una película comercial. En la contemporaneidad, la crítica social muta en una ocupación institucional –otro entorno que el cineasta conoce bien-. Su cine, por lo tanto, nunca abandona una mirada crítica. Simplemente, cambia los objetos a intervenir.

Muy influenciado por el arte conceptual, Portabella también impregna sus films de una dimensión materialista. Lo cotidiano, nos viene a insinuar, no es solo aquello que ocurre en nuestras vidas; también, lo que se oculta detrás de la ficción. El proceso de elaboración artesanal de las películas deviene, a partir de films como *Miró l'altre* o *Vampir-Cuadecuc*, un elemento decisivo. Tomando como punto de partida el arte de vanguardias –y a Manet como figura matricial-, concluimos que el cineasta propone un nuevo tipo de realismo cotidiano: aquel que plasma las cualidades materiales de la obra de arte. A través de una *estrategia de la fusión*, Portabella funde en un mismo estadio el proceso y el resultado. Sus films no distinguen aquello que ocurre delante o detrás de las cámaras: lo integran todo en un único ecosistema. No hay, por lo tanto, una voluntad de mostrar el reverso de la ficción a modo de sorpresa o distanciamiento. Esta dimensión materialista no se produce solo en los años 70. *Mudanza*, por ejemplo, arranca con una

[180] Portabella, Pere. (2009). *Op. Cit.*

serie de planos de la Casa Museo de Federico García Lorca que recuerdan a postales. Sin embargo, el relato pronto se ve invadido por los ruidos mecánicos de los transportistas y la aparatosidad de los materiales de trabajo. Igual que en el inicio de *Rien que les heures*, la imagen-postal (idílica, perfecta, embellecida) se deconstruye en pedazos.

En el siglo XXI, en plena globalización, las *historias sin argumento* de Pere Portabella toman la forma de las sinfonías urbanas. Su cine retorna, en cierto modo, a los orígenes del cine. Sin abandonar una mirada crítica y autoreflexiva, el cineasta elabora lo que denominamos una *estrategia de la elevación*: los objetos, los gestos, los rituales, las conversaciones, en definitiva, lo infraordinario, pasa a un primer término y se solemniza. Esta poética contiene, a la vez, una lectura política: trata de atender lo desatendido, de poner en valor aquellas imágenes que han quedado aniquiladas bajo el peso del relato, de la institución y de las ciudades. Esta poética, tomando las tesis de Michel de Certeau, también está vinculada con la capacidad creativa (*poiesis*) de los individuos: pese a las nuevas alienaciones, el sujeto tiene el poder de transformar lo institucional desde lo individual. Los protagonistas de los últimos films de Portabella, como su propio cine, parecen resistir en un entorno homogeneizado: encuentran micro-espacios de libertad.

Esta investigación nos ha demostrado, por otra parte, que sería insuficiente limitar la obra de Portabella a estas tres vías. En este sentido, se nos abre la puerta a explorar otras dimensiones, por ejemplo, la del apropiacionismo. Y es que la obra de Portabella no se puede entender sin el uso y la resignificación de imágenes ajenas y códigos populares. ¿Qué papel juega la intrusión de fragmentos de películas pro-franquistas en medio de *Umbracle* o *Informe general I*? ¿Qué otros códigos, además de la publicidad en *No compteu amb els dits*, se reapropian y subvierten? En plena contemporaneidad, ¿qué significancia tiene la incorporación de material de internet en una película? A propósito de esto último, recuperemos lo que dice Hito Steyerl: las imágenes populares son «parte de la realidad material».[181] Los vídeos de YouTube, las series de televisión, los catálogos digitales, los memes… todo ello sería, también, lo cotidiano.

Poniendo el foco en la poesía escénica de Joan Brossa, podemos decir que su concepción teatral encuentra una traslación audiovisual en la puesta en escena de Portabella: el uso del espacio y el tiempo, la fusión de la representación y el backstage, el materialismo, la desnudez del dispositivo o la predominancia de los gestos por encima de las palabras. Además, constatamos que la influencia de Brossa no se limita a la etapa

[181] Steyerl, Hito. Op. Cit.

en la que ambos colaboran, sino que deviene en un elemento de continuidad: los films más recientes de Portabella recogen, de forma más implícita que explícita, la poética brossiana. Asimismo, se abre la posibilidad de abordar en futuros trabajos otras relaciones entre Portabella y el teatro. ¿Qué papel juegan escritores como Octavi Pellissa, en *Pont de Varsòvia*, y Xavier Albertí, en *El silencio antes de Bach*? ¿Cómo se produce un extrañamiento de la cotidianidad a través de los diálogos guionizados? ¿De qué maneras abordan, por ejemplo, Portabella y Oliveira, las relaciones entre lo audiovisual y lo escénico?

También queremos destacar que la metodología de este ensayo –tomar a Portabella como plataforma, y no solo como objetivo final- nos ha permitido viajar constantemente del cineasta a otros artistas. Y si algo podemos corroborar es que el cine de Portabella no es un *cine cinéfilo*: todos sus referentes aparecen de manera desacomplejada en sus películas, pero no en clave de homenaje. Simplemente, constatan su interés por mezclarse y dialogar con otras miradas y perspectivas. Eso nos anima a pensar en la elaboración de artículos (de momento imaginarios) como *Portabella y Perec: lo infraordinario*; *Portabella, Mekas y Jarmusch: las maravillas de lo cotidiano*; *Maddin y Portabella: la estética del vampiro*; o *Rossellini, Portabella y Steyerl: el museo como espacio real*.

-

El *cine de lo cotidiano* de Pere Portabella es un cine profundamente contemporáneo. Y es que, retomando las palabras de Giorgio Agamben, podemos concluir que el cineasta se adhiere a la realidad de cada momento, pero a la vez toma distancia de la misma. Su cine, por lo tanto, es inactual y anacrónico. Portabella no es «aquel que vive en otro tiempo, un nostálgico»[182], ni tampoco alguien aferrado a la actualidad inmediata. Su *cine de lo cotidiano* no busca retratar con fidelidad determinados momentos históricos, sino plantear viajes de ida y vuelta. *Nocturn 29* es contemporánea porque no se sitúa únicamente de 1968, sino que nos permite, por ejemplo, pensar en la alienación en la que vivimos actualmente. *El silencio antes de Bach* o *Mudanza* no son simplemente películas recientes: son contemporáneas porque se fijan en el presente y a la vez se alejan de él. Si el cine de Pere Portabella ha revivido en pleno siglo XXI no solo se explica porque las instituciones lo hayan avalado e integrado, o porque el tipo de público y el consumo hayan evolucionado: es porque su cine siempre ha estado vivo.

[182] Agamben, Giorgio. *Op. Cit.* Pag. 18.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Ariés, Philippe; Duby, Georges. *Historia de la vida privada (tomo 8). Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. / *Historia de la vida privada (tomo 9). La vida privada en el siglo XX*. Madrid: Taurus, 1991.
- Balsom, Erika. *Freedom of Association: The Cinema of Pere Portabella*. (2016). Artforum.com
- Barthes, Roland. "1986. “Diderot, Brecht, Eisenstein”." En *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. (1973).
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 1989.
- Bordons, Glòria. *Fora de l'umbracle, de Joan Brossa: una petita revolució personal del maig del 68.* Journal of Iberian and Latin American Studies 20.3. (2014).
- Brossa, Joan. *Em va fer Joan Brossa*. Colbato, Barcelona (1951) [Incluído en Poesia Rasa, vol. I Edicions 62: Barcelona, 1990].
- Brossa, Joan. *Poesia escènica VI. 1966 – 1978*. Barcelona: Edicions 62, 1983.
- Brown Tom. Breaking the Fourth Wall: Direct Adress in the Cinema. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 1982.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Català, Josep María. *Vigo en las ciudades. La construcción de un punto de vista moral*. Archivos de la Filmoteca 52 (2006): 42-64.
- Coca, Jordi. *Joan Brossa. Oblidar i caminar*. Edicions de La Magrana: Barcelona, 1992.
- Cox, Anna K. *The Artisanry of Film: Pieces from Pere Portabella’s Workshop* (1960-1973). Canadian Journal of Film Studies 23.1 (2014).
- Cuvardic García, Dorde. *El tema de Las horas del día desde el costumbrismo hasta el cine vanguardista de las Sinfonías urbanas*. Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica Vol. 34 Núm. 2 (2009).
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I. Vol. 1*. México: Universidad iberoamericana, 1999.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Evinson, Katryn. *Informe general II: El nuevo rapto de Europa y las contradicciones de una estética no-binaria*. Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales 19 (2020).
- Expósito, Marcelo (ed.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2001.
    - Company, Juan Miguel; Gómez, Francisco Javier. *Pere Portabella: destrucción de universos míticos en el seno del franquismo*. Pag. 257.
    - Parcerisas, Pilar. *La subversión de la mirada*. Pag. 75.
    - Portabella Pere. *Presentación de Vampir en el Museum of Modern Art, Nueva York (1972).* Pag. 281.

- Portabella, Pere. *Sesión continua*. Pags. 131.
- Rosenbaum, Jonathan. *Pere Portabella (1972)*. Pag. 301.
- Villaplana, Virginia. *Visiones transversales*. Pags. 285.
- Villota, Gabriel. *Sesenta y un nocturnos (y suma y sigue)*. Pag. 257.
- Zunzunegui, Santos. *Portabella Extraterritorial*. Pag. 29.

- Fanés, Fèlix. *Portabella, Brossa, Santos: un triangle irregular*. Hispanic Review (2010): 469-490.
- Fanlo, Luis García. *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. (2011).
- Foucault, Michel. "Espacios otros." Versión. Estudios de Comunicación y política 9 (1999).
- Foucault, Michel. *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay, 2005.
- Fried, Michael. *Jeff Wall, Wittgenstein, and the everyday*. Critical Inquiry 33.3 (2007).
- Garin Manuel; Salvadó Alan. *Simultaneous Property and Experimental Piracy in Pere Portabella's 'Vampir Cuadecuc* en *Who's What? Intellectual Property in the Digital Era*. Udine: Università degli studi di Udine, 2004.
- Garrido, Raúl Hernández. *Guy Maddin y el fin del cine: donde habitan los monstruos.* Trama y fondo: revista de cultura (2018).
- Giard, Luce. *Cómo y por qué estudiamos la vida cotidiana con Michel de Certeau*. La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales 17 (2015).
- Gimferrer, Pere. *Temes i procediments de la poesia de Joan Brossa*. Estudis Escènics 16 (2020).
- Gimferrer, Pere. *Conferencia inaugural*. Journal of Catalan Studies: Revista Internacional de Catalanística (2001).
- González Sanz, Juan Diego. *Explorar el día a día: análisis de las prácticas sociales en La invención de lo cotidiano de Michel de Certeau*. Nexofía. Valencia: Libros Electrónicos de La Torre del Virrey, 2010.
- Goonewardena, Kanishka. *Henri Lefebvre y la revolución de la vida cotidiana, la ciudad y el Estado/Henri Lefebvre and the Revolution of Everyday Life, City and State*. Urban 02 (2011).
- Guerra, Carles; Steyerl, Hito; Fernandez, João. *Hito Steyerl: arte libre de impuestos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- Guerra, Carles. *Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en Deux où trois choses que je sais d'elle, de Jean-Luc Godard*. Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo 5 (1999): 3.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Herder Editorial: Barcelona, 2014.
- Hernández, Rubén. *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfic*o. Madrid: Errata Naturae, 2008.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Pres, 1985.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1972.
- Lippard, Lucy; Chandler, John. *La desmaterialización del Arte*. Art International (1970).

- Losilla, Carlos. *Entrevista a Pere Portabella*. (2016). https://repositori.upf.edu/handle/10230/26750
- Maury, Corinne; Daisy May Connon. *The Creative Powers of the Everyday in Chantal Akerman's Films*. L'esprit créateur 58.2 (2018).
- Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editoria, 2013.
- Planas, Eduard. *Posteatro*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2001.
- Porras, Edgar Straehle. *Mayo del 68, la Comuna de París y la tradición revolucionaria: una aproximación desde Henri Lefebvre*. OXÍMORA Revista Internacional de Ética y Política 13 (2018).
- Portabella, Pere. *Discurso de investidura. Honoris causa Sr. Pere Portabella*. Universitat Autònoma de Barcelona (2009).
- Rosenbaum, Jonathan. *Goodbye cinema, hello cinephilia: film culture in transition*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. *La ciudad desnuda*. Madrid: Abada Editores, 2019.
- Saidel, Matias. *Política y subjetividad en el pensamiento italiano actual: multitud, forma-de-vida, impersonal*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (2013).
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Torelló Oliver, Josep. *La música en els films: la subversió del llenguatge cinematogràfic en l'obra de Pere Portabella (1967-1976)*. (2015).
- Vallverdú, Marta. *Del 'strip-tease' al teatre irregular. O com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa*. Els Marges: revista de llengua i literatura (1996).
- Vernet, Marc. *Figures de l'absence [de l'invisible au cinéma]*. París: Cahiers du cinéma, Ed. de l'Etoile, 1988.
- Villoría, Alicia Lindón. *Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana*. Veredas: Revista del pensamiento sociológico 8 (2004).
- Werth, Margaret. *Heterogeneity, the City, and Cinema in Alberto Cavalcanti's Rien que les heures*. Art History 36.5 (2013).
- Zhou, Qingyang. *Discovering the Beauty of the Quotidian: The Contemporary Flâneur in Jim Jarmusch's Paterson*. Film Matters 11.3 (2020).

6. FILMOGRAFÍA

Akerman, Chantal. *Saute ma ville* (1968) / *La Chambre* (1972) / *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)

Antonioni, Michelangelo. *La notte* (1961)

Cavalcanti, Alberto. *Rien que les heures* (1926)

Clair, René. *Entr'acte* (1924)

Dreyer, Carl Theodor. *Gertrud* (1964)

Godard, Jean-Luc. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967)

Jarmusch, Jim. *The Limits of Control* (2009) / *Paterson* (2016)

Maddin, Guy. *My Winnipeg* (2007) / *The Green Fog* (2017)

Mekas, Jonas. *Notes on the circus* (1966)

Portabella, Pere

- *No compteu amb els dits* (1967)
- *Nocturn 29* (1968)
- *Miró l'altre* (1969)
- *Play Back* (1970)
- *Vampir-Cuadecuc* (1970)
- *Umbracle* (1971)
- *Miró la Forja* (1973)
- *Miró Tapís* (1973)
- *Acció Santos* (1973)
- *El sopar* (1974)
- *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977)
- *Pont de Varsòvia* (1990)
- *El silencio antes de Bach* (2007)
- *Mudanza* (2008)
- *Informe general II. El nuevo rapto de Europa* (2015)

Queysanne, Bernard; Perec, Georges. *Un homme qui dort* (1974)

Ray, Nicholas. *In a Lonely Place* (1950)

Rossellini, Roberto. *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou* (1977)

Siodmak, Robert; Ulmer, Edgar G.; Siodmak, Curt; Zinnemann, Fred. *Menschen am Sonntag* (1930)

Scorsese, Martin. *The Big Shave* (1967)

Steyerl, Hito. *Guards* (2012)

Vigo, Jean. *À propos de Nice* (1930)