

EL CONCEPTO DE EXTRATERRITORIALIDAD EN EL CINE DE PERE PORTABELLA

Elena López Riera
Universitat de València
elorie@alumni.uv.es

ABSTRACT: Partiendo de la duda, planteada ya por Pierre Sorlin de la posible existencia de los cines nacionales atendiendo a una lengua, un contexto social escenificado, un género o unos actores, la adscripción administrativa de un film, o por el lugar donde esté rodados sustituiremos este concepto por el de modo de representación español -en este caso- para abordar el cine de Pere Portabella.

Estudiaremos el concepto de extraterritorialidad en su obra atendiendo a distintos motivos: el condicionante del contexto de producción cinematográfico en el que empezó a desarrollar su carrera, en la dictadura franquista, dentro –aunque involuntariamente- de la Escuela de Barcelona, paralelo al surgimiento de los nuevos cines en España y en Europa, el exilio voluntario de los circuitos cinematográficos comerciales, el empleo de la lengua catalana, la dimensión interdisciplinar de su obra a través del diálogo continuo con otras prácticas artísticas –pintura, escultura, poesía y música-, que lo desplazarían a una periferia dentro de los modos de representación del cine español.

El objetivo principal de su cine desde esta posición periférica ha sido siempre su investigación sobre el lenguaje -entendido en todas sus dimensiones- especialmente para el estudio del concepto de extraterritorialidad, resulta, la estilización de la herencia cultural catalana filtrada a través de una perspectiva vanguardista y sus propuestas en torno a una praxis cinematográfica.

- Pero, sabe lo que significa nación? dice John Wyse
- ¿Nación dice Bloom. Nación es la misma gente que vive en el mismo lugar.
- Por Dios, entonces, dice Ned, riéndose, en ese caso yo soy una nación porque vivo en el mismo lugar hace cinco años.¹

1 ¿Existe el cine español?

En un artículo ilustrativamente titulado “¿Existe los cines nacionales²?” El sociólogo y teórico del cine Pierre Sorlin planteaba serias dudas sobre la existencia de los denominados cines nacionales.

Planteando la duda sobre este axioma cinematográfico, Sorlin afirma que la mayoría de países que han pretendido acuñar un género, una escuela o una nómina de cineastas nacionales lo han hecho principalmente por razones de corte proteccionista y/o político y sobretodo en contraposición al dominio hegemónico de la industria Hollywoodense.

Hechas las pertinentes reservas sobre la existencia de cines nacionales, más allá del mero hecho de la adscripción administrativo-territorial de una producción, Sorlin propone arbitrariamente unos criterios discriminantes, que se podrían utilizar para agrupar las películas en torno a una nómina nacional. *La lengua, el contexto social escenificado, el género y los actores*; evidentemente, y siguiendo la tesis sostenida por el autor francés, no son elementos determinantes para *nacionalizar* una película, más bien son categorías variables en función de muchos otros factores.

En este sentido, Alberto Elena, a propósito de la propuesta hecha por Sorlin, apunta que el principal elemento aglutinador de los cines nacionales es la lengua -centrando su estudio sobre todo en los llamados cines populares-³.

Siguiendo esta línea argumental, aunque con ciertos recelos, admitiremos la tesis de que la etiqueta de cine nacional, dista mucho de ser una categoría determinada y mucho menos determinante, y en la línea de lo que concluye Sorlin, en muchas ocasiones la nacionalidad del cine ha funcionado como arancel proteccionista de las políticas culturales, y sobre todo económicas de un país⁴. No en balde los cines nacionales se han asociado muchas veces a políticas estatales, y como mejor ejemplo de ello están las políticas cinematográficas de las dictaduras, por esta razón dirá Sorlin que “un cine

¹ JOYCE, JAMES. *Ulises*. Madrid: Edición de Francisco García Tortosa. Ed. Cátedra. 1999.

² SORLIN, PIERRE “¿Existen los cines nacionales?” *Secuencias*. Madrid: Octubre (1997), p 33-40

³ ELENA, ALBERTO “Lengua, cultura y cine popular: encuentros y desencuentro”, *Revista de Occidente* núm 196 (1997), p 16-17

⁴ Véase la postura proteccionista de los EE.UU. de entreguerras o la cuota de pantalla para el nacional impuesta con la ley Malraux en Francia.

nacional es en cierto sentido una producción oficializada, reconocida y subvencionada por los poderes públicos (...) se trata de una institución”⁵. De ahí su sentencia de que los brotes *nacionalistas* siempre aparecen en momentos de crisis, en medio de una necesidad por reafirmarse, pero siempre en contraposición a otros, en este caso el sempiterno monstruo Hollywoodense.

Santos Zunzunegui en su libro *Historias de España*⁶ vuelve a plantear la duda de Sorlin, como prefacio a una cuestión, bastante más compleja -por las particularidades que presenta el objeto de estudio, que después comentaremos- *¿Existe una originalidad en el modelo cinematográfico español?*

Asumimos, por tanto, el hecho de que los cines nacionales, no pueden considerarse como departamentos estanco, delimitados por una lengua, un contexto social escenificado, un género o unos actores. Tampoco por la adscripción administrativa de un film, ni por el lugar donde esté rodado, y mucho menos por la simplicidad, de delimitar los objetos de estudio en porciones para escribir una Historia del cine mundial.

Así las cosas, defenderemos la existencia de un modo de representación español, por que citando el trabajo de Talens y Zunzunegui: *Modes of representation in spanish cinema*, que se propusieron la complicada tarea de repensar la historia del cine desde el cine español:

“Spanish cinema can help us to rethink film history as such, not to convert differences into variables or deviances of established rules, but to include them as differences”⁷

Sin duda, los modos de representación constituyen una categoría mucho más flexible, y menos excluyente que la controvertida denominación de los cines nacionales. La existencia de un Modo de Representación Institucional, tal y como denominó Noel Burch al modo de representación utilizado por Hollywood⁸ permite pensar que tal y como dice Michèle Lagny “se podría establecer un vínculo entre los rasgos estilísticos y narrativos de un film y su contexto nacional”⁹, y no sólo eso, sino establecer un modo de representación autóctono, basado en una herencia cultural propia.

Según Enrique Monterde la verdadera razón para llegara estas conclusiones absurdas es la confusión que a lo largo de la historia cinematográfica española se ha producido entre

⁵ SORLIN, PIERRE. *Secuencias*, Octubre 1997. Madrid. 38

⁶ ZUNZUNEGUI, SANTOS *Historias de España*. Valencia: Ed. De la filmoteca. 2002

⁷ TALENS, JENARO y ZUNZUNEGUI, SANTOS. *Modes of representation in spanish cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.1998

⁸ BURCH, NÖEL. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ed. Cátedra. 1991

⁹ LAGNY, MICHELE. *Méthode historique et histoire du cinéma*. París : Armand Colin (1992) p. 91-95. En SORLIN, PIERRE. “Secuencias”. Madrid. Octubre 1997. p.33-34

los *cines populares* con los *cines populistas*, que tenían detrás la reivindicación de la españolidad y el forjado de un espíritu nacional, hechas por el régimen franquista.

Así las cosas, la obra de Pere Portabella surge en el panorama de los modos de representación español como una rara avis, sujeta, en cierta medida a los límites de esta categoría, pero siempre en una condición periférica, o lo que nosotros hemos querido denominar extraterritorial.

2. La dudosa existencia de los cines nacionales en el panorama de los nuevos cines

Nos remitimos al planteamiento de la *historia tradicional de cine*, como la llamaba Thomas Elsaesser en su artículo “El concepto de cine nacional”¹⁰ del estudio de las distintas etapas del séptimo arte en escuelas y movimientos nacionales, para trazar someramente, el panorama internacional en el que surge el llamado Nuevo Cine Español, en cuya periferia se instala la llamada Escuela de Barcelona.

En este contexto surgen los nuevos cines europeos con una doble reivindicación: La innovación cinematográfica, las rupturas frente al Modo de Representación Institucional y al mismo tiempo la reivindicación de un espacio en la historia del cine copada por la trayectoria del cine norteamericano. Los movimientos renovadores surgidos en Francia con la *Nouvelle Vague*, en EE.UU con al Escuela de Nueva York y el *underground*, en Italia con el *Cinema Verité*, en Inglaterra con el *Free Cinema*, el *Junger Deutscher Film* en Alemania, etc, es decir lo que se vino a llamar los *nuevos cines*, que proponían, en medio de una época de gran convulsión social y política -no por casualidad- una revuelta a los anquilosados paradigmas del cine clásico; en España poco se podía ver fuera de los circuitos del cine patrio atentamente observado por la censura del régimen franquista.

En este sentido podríamos remarcar una cierta tendencia, sino, nacionalista en el sentido estricto del término, sí, antiimperialista. No hay que olvidar, que en muchas ocasiones, el cine oficial estaba respaldado por un estado, ya sea el paradigmático caso del cine de Hollywood, como dentro de un mismo país. En el caso español, además, con las connotaciones nacionales que impondría el régimen franquista. Esto sucede en España con la llamada Escuela de Barcelona, que suponía, además, una resistencia cultural y política, por su ubicación en la Cataluña de Franco.

¹⁰ ELSAESSER, THOMAS. “El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del Cine”. Valencia. Ed. Episteme. Col. Eutopías (1997)

En medio de este panorama se produce un encarnizado debate entre el *Nuevo Cine Español* y la *Gauche Divine*. Pere Portabella se sitúa, de nuevo en el margen, en una posición periférica. En este sentido el propio Portabella, que nunca se manifestó miembro de la escuela, reconoce esta estrategia publicitaria que fue la Escuela de Barcelona. “(...) sólo era una frase publicitaria, un slogan hecho entre varios amigos que hacían sus primeras pelis y trataban de venderlas, lo cual es muy legítimo”¹¹ pero sobre la que vierte duras críticas apelando a su frivolidad burguesa “Era una idea de promoción del grupo planteado con un cierto terrorismo cultural burgués, que no llegaría a constituir más que un juego de salón”¹². Hay que decir que el compromiso político y social de Portabella, ha marcado toda su obra y suponemos que esta posición militante le impedía compartir los objetivos de unos cineastas cuya intención de ir más allá de una renovación formal y estilística es bastante dudosa.

Portabella, inserto en la corriente marginal de la Escuela de Barcelona, eligió una autoexpulsión de los circuitos comerciales. Su opción al pasarse a los 16mm a partir de *Vampyr Cuadecuc* constituye una resistencia al régimen, a la censura franquista al hacer que su obra escape del circuito de distribución que estaba en manos del Estado Nacional. Autoexilio comercial. Una nueva coordenada extraterritorial.

3. La lengua extraterritorial como bandera

Como decíamos en la introducción, en base a la aportación de Michel Lagny sobre la herencia cultural, el propio Portabella habla de su vinculación a la nación catalana sobre sus raíces culturales. Esta reflexión se tiene que enmarcar además en un contexto político en el que cualquier reivindicación cultural al margen de las directrices centralistas del régimen era perseguida. Especialmente, si era una reivindicación lingüística.

“El cine de autor siendo un cine político- especialmente en el caso del cine español en su búsqueda para la adecuación de un lenguaje cinematográfico que corresponda a una visión consciente y profunda de la realidad española- tiene que librarnos al mismo tiempo de fórmulas y soluciones narrativas que correspondan a otras culturas que por su propio desarraigo con la nuestra carecen de sentido, acelerando un proceso de

¹¹ Pere Portabella, declaraciones hechas a M. TORRES, AGUSTO. *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid. Ed. Nuer (2000)

¹² GARCÍA FERRER y MARTÍ ROMÍ. “Pere Portabella. Portabella años setenta”. En EXPÓSIT, MARCELO *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: Ed de la Mirada. MACBA. 2001, p 169-171

descolonización tan necesario como urgente en nuestro panorama cinematográfico. (...) No queda entonces más que una solución: buscar formas de lenguaje revolucionarias, absolutamente vinculadas a nuestra cultura”

Leyendo estas palabras podemos entender por qué Portabella es prácticamente el único cineasta de la Escuela de Barcelona que utiliza el catalán en sus películas, lo cual demuestra un vínculo explícito a sus orígenes y su situación periférica dentro de la escuela barcelonesa. En este punto, tenemos que acudir inevitablemente al concepto de estilización cultural al que aludía Zunzunegui en sus reflexiones sobre los modos de representación del cine español en su libro *Historias de España*¹³. Podríamos decir que la obra de Pere Portabella supone una estilización de la herencia cultural catalana filtrada a través de una propuesta vanguardista.

4. Nuevos discursos, nuevos territorios

En palabras del propio Portabella su trabajo cinematográfico siempre, ha sido considerado por él mismo, como “una crítica del lenguaje y una búsqueda de la adecuación del medio para un discurso determinado”¹⁴

Así explicita la reflexión que en torno al lenguaje cinematográfico propone desde sus inicios como realizador en *No compteu amb els dígets*, (1967). El (re)planteamiento de las estructuras semánticas y retóricas del lenguaje cinematográfico certificando su categorización como género discursivo específico y no en pos del argumento, o de la imagen, sino conjugando todos los elementos de que dispone; supone también un rasgo de estilización cultural por medio de la subversión de un lenguaje que considera anquilosado.

La búsqueda de una nueva expresión cinematográfica, que no estuviera subyugada por el guión define todo su cine, constituyendo un nuevo signo de extraterritorialidad, inscrito en los márgenes de los modos de representación clásicos. Portabella, en esa búsqueda intensa, que no ha abandonado a lo largo de toda su carrera cinematográfica, se propuso volver a los orígenes, partir de cero, poner distancia al medio cinematográfico, para poder objetualizarlo, pensarlo, subvertirlo, explotar toda su potencialidad en tanto que medio, cosa, que muchos cineastas se olvidaron hacer.

¹³ ZUNZUNEGUI, SANTOS. *Historias de España. De que hablamos cuando hablamos de cine español* Valencia: Ed. IVAC.2002

¹⁴ Pere Portabella, declaraciones en M. TORRES, AUGUSTO. en *Cineastas insólitos*.

En el caso del cine, Portabella buscó colaboración de personas que estuvieran alejadas y no deformadas, por el problema del cine, “*con el propósito de dar un paso adelante en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico, ético y culturalmente arraigado en nuestra realidad*”¹⁵ Estos colaboradores serían, sobretodo, el poeta Joan Brossa, con quien escribió *No compteu amb els dígets* (1967), *Nocturno 29* (1968), *Vampir Cuadecuc* (1970), y *Umbracle* (1972); y el músico y compositor Carles Santos, con quien ha trabajado hasta su última película *El pont de Varsovia* (1989).

Si bien, esta forma de pensar y de hacer el cine, no determina una nacionalidad, ni tiene por qué, sí que implica una no-nacionalidad militante, o dicho de otro modo una no-adhesión al modelo Holliwoodense. Una clara oposición al modo de representación institucional. Portabella se sitúa una vez más en la periferia, en este caso en la sintaxis del cine.

“*Proponían una contestación anticentralista oponiéndose, al entonces llamado cine mesetario sin tener en cuenta el problema real del contexto histórico-político-cultural catalán en que se ubicaban*”¹⁶. Al hilo de estas declaraciones, y sobre todo, de su trayectoria vital y su filmografía, se podría hablar -no sin mucha cautela- de un cine comprometido políticamente, aunque no de una forma explícita. Este compromiso, pasa, en nuestra opinión –que seguramente se enfrenta a la del propio Portabella quien nunca ha reconocido que su cine pudiera tener una dimensión política en el sentido estricto del término- por su sinceridad artística a pesar de situarse siempre en los márgenes, su reivindicación del catalán como lengua, y su marginalidad frente a los movimientos cinematográficos nacionales, tanto los oficiales como los contestatarios –insertos por otro lado en el mismo sistema. Esta posición periférica, incluso dentro de la nómina a la que en principio debería pertenecer, invita a replantear la posición de un cineasta como Pere Portabella dentro de los límites territoriales de una cinematografía –presumiendo que estos existan.

¹⁵ Pere Portabella en MARTÍ ROMI. *Algunas películas que no...* en *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, p 169-171

¹⁶ Idem, p 170

Bibliografía

EXPÓSITO, MARCELO. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: 2001. Ediciones de la mirada y Museu d'art contemporani de barcelona (MACBA).

GUBERN, ROMÁN, MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE, PÉREZ PERUCHA, JULIO, RIMBAU, ESTEVE y TORREIRO, CASIMIRO *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. Colección Signo e imagen. 2000

ZUNZUNEGUI, SANTOS. *Historias de España*. Valencia: Ed. De la filmoteca. 2002
El tragaluz del infinito. Noel Burch. Signo e imagen. Cátedra. Madrid

MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE y F. HEREDERO, CARLOS. *Los nuevos cines en España*. Valencia: Ed. IVAC La filmoteca. 2003.

VV.AA. *Antología crítica del cine español*. Madrid: Col. Ed. Cátedra. Signo e imagen, 1997

VV.AA. *Pere portabella. Pres al camp de batalla*. Valencia: Excma diputación de Valencia. 1981.

TALENS, JENARO and ZUNZUNEGUI, SANTOS *Modes of representation in spanish cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1998

M. TORRES, AUGUSTO. *Cineastas insólitos. Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*. Madrid: Ed. Nuer. 2000.

RIMBAU, ESTEVE y TORREIRO, CASIMIRO *Temps era temps : El cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993

ELSAESSER, THOMAS. *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del Cine*. Valencia. Ed. Episteme. Col. Eutopías, 1997

Revistas

ELENA, ALBERTO. "Lengua, cultura y cine popular: encuentros y desencuentros". *Revista de Occidente* núm.196. Madrid. Septiembre de 1997.

SORLIN, PERRE "¿existen los cines nacionales?" *Secuencias* 7.. Madrid: Octubre 1997

VV.AA. *Dirigido por*. Barcelona, números 52, 64,178.