

# El díptico documental de la transición de Pere Portabella

*Pere Portabellaren trantsizioko diptiko dokumentala*

The documentary leaflet of the transition  
by Pere Portabella

Fernando Redondo Neira<sup>1</sup>

zer

Vol. 19 - Núm. 37  
ISSN: 1137-1102  
pp. 13-27  
2014

*Recibido el 18 de abril de 2012, aceptado el 10 de noviembre de 2014.*

## Resumen

*El sopar* (1974) e *Informe general* (1976), filmes ambos de Pere Portabella, comparecen en un momento de cambio cuyos rasgos sustanciales pueden rastrearse a través de un análisis del discurso en el confluyen algunas de las cuestiones que marcaron aquel período: la larga sombra del franquismo sobre un presente incierto, la búsqueda de consensos o la construcción de un futuro en democracia. Los ex presos de *El sopar*, que debaten sobre la lucha antifranquista en un ambiente de clandestinidad, se confrontan con la salida al exterior de *Informe general*, que otorga la voz a una amplia variedad de posicionamientos políticos.

**Palabras clave:** documental, franquismo, transición, consenso, memoria, futuro.

## Laburpena

*El sopar* (1974) eta *Informe general* (1976) Pere Portabellaren filmak dira, aldaketa garai batean agertu zirenak. Garai horren ezaugarriak, hain zuzen ere, diskurtso analisiaren bitartez aztertu ahal dira, hala nola orainaldi ezezagunean islatutako frankismoaren itzal luzea, adostasunaren bilaketa edo etorkizun demokratikoaren eraikuntza. Alde batetik, *El sopar*-eko preso ohiek giro klandestinoan borroka antifrankistari buruz eztabaidatzen dituzte. Bestalde, *Informe general* kanpora ateratzen da eta jarrera politiko anitzei ahotsa ematen die.

**Gako-hitzak:** dokumentala, frankismoa, trantsizioa, adostasuna, memoria, etorkizuna.

## Abstract

*El sopar* (1974) and *Informe general* (1976), two films from Pere Portabella, happen to appear in a moment of change which substantial features can be traced through an analysis of the speech where some of the questions that marked that period converge: the long shadow

<sup>1</sup> Universidad de Santiago de Compostela, fernando.redondo@usc.es.

of the Francoism over an uncertain present, the search for consensus or the construction of a democratic future. The ex-prisoners of *El sopar*, who debate about the anti-francoist fight in a confinement environment, are confronted with the coming out to the outside world of *Informe general*, that gives voice to a wide variety of political positions.

**Keywords:** documentary, Francoism, transition, consensus, memory, future.

## 0. Introducción

Situados el uno justo antes y el otro inmediatamente después de un hecho histórico decisivo, como es la muerte de Franco, los filmes firmados por Pere Portabella *El sopar* (1974) e *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) constituyen lo que bien podría denominarse un díptico documental asimétrico, desigual por obvias razones de ambición, intenciones, dimensión y puesta en escena. Hermanados, no obstante, por compartir un mismo afán de expresión urgente de situaciones y opiniones que gravitan alrededor de un momento esencial: ocupan ambos ese interregno temporal en el que asistimos al tránsito del franquismo terminal y en imparable descomposición hacia una posible democracia que se dibuja en el horizonte; una democracia, con todo, aún por emerger en una forma tal que haga honor a su nombre. La efervescencia social y política del momento impregna por completo, por supuesto, ambas propuestas filmicas, a modo de poderoso imán que, al mismo tiempo que las atrae hacia sí, las aleja también, aunque no totalmente, de la radicalidad formal de realizaciones anteriores de su director<sup>2</sup>.

Sobre aquel fervor político que recorre una buena parte de las producciones documentales de estos años, habría que mencionar aquí aquellos otros títulos con los que, necesariamente, habría que vincular los de Portabella, y muy especialmente *Informe general*. Les une a ellos una similar intención de totalidad, de rendir cuentas con el pasado y de presentar un cierto horizonte de futuro. Y así, por citar algunos de los más destacados y con la salvedad de responder a muy diversos planteamientos discursivos, de la memoria de la guerra y de la experiencia del franquismo se ocupan filmes como *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1973), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979), *Les deux memoires* (Jorge Semprún, 1974). Asumiendo también este interés por revisar el pasado, una película menos conocida, *¡Arriba España!* (1975), dirigida por José María Berzosa, exiliado español en Francia, y con producción de aquel país, presenta además una indudable proyección hacia un futuro de cercana e incierta democracia, como sin lugar a dudas ocurre en el filme de Portabella. El interés de este título está, a su vez, en ofrecer una mirada desde el exilio, un agente histórico que, como es notorio, apenas tuvo presencia en el proceso político de la transición, circunstancia que también figura en *Informe general*, como veremos. Citemos, finalmente, el díptico de Cecilia y José Juan Bartolomé *Después de...* (*No se os puede dejar solos*, 1981; *Atado y bien atado*, 1983), que pese a lo tardío de su aparición, lo que incidiría en su repercusión y presencia pública, también responde a este mismo intento de analizar “el estado de la cuestión” de los cambios políticos y sociales.

<sup>2</sup> Conviene tener presente, como se ha destacado siempre respecto de Portabella, que su cine se articula sobre un discurso político apegado a la realidad de su tiempo y que se expresa a través de una vanguardia que explora nuevos lenguajes para nuevos contenidos. En una entrevista concedida en 1969 a la revista *Film Ideal* (número 208) afirma: “Mi herencia cultural es mi contexto histórico” e indica, en alusión a la fórmula que conjuga modernidad, vanguardia y realismo: “(...) trato de hacer un cine que sea realista en sus resultados, no en sus procedimientos” (citado a través de Expósito, 2001: 270). Llama la atención, en este sentido, y en otra entrevista publicada casi cuarenta años después, su opinión sobre José Luis Guerín, a quien produjo *Tren de sombras*, a quien critica, pese a considerarlo el cineasta más interesante del momento junto a Albert Serra y a Marc Recha, su ensimismamiento, que su único universo es el cine y que esto puede convertirse en un modo de alienación (Castro, 2008: 75).

## 1. Sobre las huellas de un proceso de cambio. Objetivos y metodología

Ejemplos paradigmáticos de documental sujeto a las circunstancias del aquí y el ahora, *El sopar e Informe general* constituyen sendos textos que tejen su red significativa con el concurso de esa materia prima visual que conforma el proceso histórico de cambio que se pone en marcha, enlazando pasado, presente y futuro en las imágenes. Todo ello encaja en una forma de representación cinematográfica que, a partir del concurso de elementos procedentes del universo semántico del tardofranquismo, da cuenta de estos momentos iniciales de los que comenzarían a emerger la transición. El objetivo que aquí nos proponemos es, en consecuencia, afrontar un análisis comparado de ambos textos; un análisis fílmico que, procediendo a deconstruir los materiales formales que conforman cada uno de los discursos objeto de estudio, haga así posible un acercamiento más preciso a la particular escritura fílmica con la cual llevar a cabo esta “puesta en imágenes” de un concreto momento histórico: la transición, con sus circunstancias de partida, con una cierta representación de su propio imaginario (diálogo, debate, confrontación, acuerdo, consenso...), con la evidente intención de otorgar voz a los actores silenciados del pasado, con el intento, en definitiva, de dibujar un mapa del futuro socio-político del país. La metodología de análisis fílmico que, como se ha dicho, interroga las formas expresivas en la exploración de los significados, deberá también aquí de un modo especial, en virtud de los objetos de estudio sometidos a análisis, atender a otra de las dimensiones del método descrito: la localización sobre el tejido textual de cuantos elementos remitan al preciso contexto histórico, social o político con el que, ineludiblemente, conviene poner en relación los filmes estudiados. Al final del trayecto, el objetivo último será acceder un cierto grado de conocimiento en relación con aquella época. Partimos para ello de la consideración de que el análisis que aquí nos proponemos llevar a cabo revelará modos de ver y modos de pensar que generarán unos determinados efectos de conocimiento.

Y puesto que nos movemos en el territorio ocupado por las escrituras de la no ficción, la metodología de análisis aquí descrita se apoyará en las conocidas categorías o modalidades de documental que, con voluntad de exhaustividad, han dado lugar a una taxonomía que atiende, en lo fundamental, a criterios narrativos, textuales o enunciativos. De este modo, y a partir de los imprescindibles estudios de Bill Nichols, *El sopar e Informe general*, se adscriben al denominado modo participativo del documental, por el papel, absolutamente esencial, que aquí se otorga a la voz de los distintos sujetos participantes. Se conforma así un mosaico de opiniones en el que, junto con aquella otra voz *over* que parece gobernar la globalidad del discurso, cada sujeto hará su particular contribución a una determinada representación del mundo histórico desde una intención de compromiso, tal y como lo ha explicado el aquí citado autor (Nichols, 2001: 116).

Las afirmaciones y opiniones de los actores sociales, bien a través del debate con otros actores o bien a través de entrevistas, serán por tanto piezas angulares de ambas propuestas fílmicas, como el análisis se ocupará de abordar en toda su dimensión. El cine de Portabella, no obstante, obliga a ir un paso más allá de la supuesta objetividad que cabría inferir de la simple consideración del modo participativo. A modo de complemento de los postulados de Nichols, e incluso en abierta oposición

a éste en ciertos aspectos, otro autor de referencia en el estudio del documental, Carl Plantinga, puede ser útil para una más honda comprensión de la propuesta de Portabella. El suyo es, en verdad, un cine que afirma lo discursivo sobre lo meramente mostrado, que busca expresar un punto de vista, entendiendo éste, de un modo general, como un posicionamiento que se desprende de la globalidad del filme. En este sentido, Plantinga afirma que las películas de no ficción no son imitaciones ni representaciones, pero construyen representaciones (Plantinga, 1997: 37). Para evitar posibles confusiones derivadas de tales juegos de palabras, añadamos que el autor busca reivindicar el papel de la subjetividad de un tipo de cine que pretende, ante todo, hacer afirmaciones sobre lo real.

Al hilo de lo anterior, otro de los objetivos que se propone el análisis será delimitar los precisos contornos de esa representación, alejada por tanto de la simple representación o imitación. Para ello, en su aproximación a *Informe general*, Santos Zunzunegui destacará su cualidad *performativa*, es decir, que estamos ante un filme que, lejos de limitarse a solicitar una contemplación pasiva, se presenta más bien como “material de uso para ulteriores debates” (Zunzunegui, 2011: 38), lo cual habrá que poner en relación con el hecho de que desde 1969 Portabella haya decidido abandonar los circuitos comerciales para explorar vías alternativas de contacto con espectador. El citado autor incide a su vez en que la película toma postura mediante opciones estilísticas que desbordan el mero carácter especular y que más que documentar una situación se ofrece como instrumento para modificarla (Zunzunegui, 2011: 38).

## 2. El rastro fílmico de la transición. Resultados del análisis

### 2.1. En paralelo. Una aproximación comparativa

A uno y otro lado de la frontera temporal marcada por la muerte del dictador, las dos películas se articulan a modo de momentos sucesivos de un mismo gesto fílmico: llevar al centro de la escena política una práctica cinematográfica a través de la cual se aporte visibilidad, se otorgue voz, se incorpore al orden de lo representable y de lo decible aquello (y aquellos) que el régimen declinante pugnó por mantener en la sombra. Con este objetivo, las estrategias fílmicas adoptadas en ambos títulos asumen lógicas antitéticas en virtud de la citada frontera temporal. Por un lado, *El Sopar* remite en su diseño, concepción y puesta en escena a la idea de clandestinidad, con la puesta en imágenes propia de una confabulación, pues como tal cabría calificar este encuentro-comida de opositores antifranquistas reunidos de noche en un apartado caserío del rural. Por si fuera poco, en el arranque del filme, dos de los reunidos llegan al caserío caminando por un sendero del bosque, casi escondidos entre la tupida vegetación forestal, lo cual inevitablemente hace nacer en el sujeto-espectador la asociación con el maquis, con quienes, ciertamente, están emparentados ambos personajes al tratarse, como sabremos enseguida, de antiguos presos políticos en las cárceles franquistas. En este sentido, el lugar que ahora les acoge parece también un espacio de ‘transición’, a medio camino entre la reclusión reciente y la inminente libertad plena, ese interludio que ocupaba el propio país en su devenir hacia algo nuevo y diferente que ya se adivina. Por su parte, *Informe general* supone la

transformación de aquel suceso único (debate de antiguos presos sobre las formas de lucha contra el régimen) en un despliegue múltiple, plural, con cierto afán de exhaustividad, como deja bien claro el propio título, en el abordaje del estado de las cosas y de las opiniones diversas que buscan dar cauce de expresión a lo que ha de ser, tal como luego la conoceremos, la transición.

## 2.2. El sopar. *Gestión de la mirada filmada*

Aquel ambiente de reunión confabuladora y de aislamiento que presenta *El sopar* reproduce, en cierto modo, sobre el tejido discursivo desplegado las decisiones de producción adoptadas por Portabella a partir de sus filmes anteriores, *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972): abandonar los estándares profesionales y rodar en 16 mm, soslayar todo trámite administrativo que dote de estatuto legal a la película y optar por una exhibición en circuitos alternativos. Al margen, por tanto, de los cauces institucionales y evitando así toda relación posible con el régimen. Los historiadores y analistas han destacado este hecho en la deriva que toma el cine de Portabella en este momento, que girará sobre planteamientos políticos más radicalizados, orientado ahora hacia derroteros ideológicos más concretos, como ha puesto de relieve Casimiro Torreiro (Torreiro, 2001: 332). El discurso fílmico va a organizar su estructura sobre los pilares de aquella concreción, apoyada en una mayor austeridad formal y deudora, a su vez, de la urgencia del momento vivido. Concreción, austeridad y urgencia constituyen así la intención última que anima la disposición de los mecanismos de producción de sentido. Desde la voz *over* inicial se anuncia con total claridad lo que vamos a ver, a modo de manifiesto de intenciones a través del cual también se advierte de la imposibilidad de dar nombres “por razones obvias”. A partir de aquí, la puesta en imágenes se pone al servicio del intercambio de experiencias, opiniones, argumentos y debates en torno a la mesa y alrededor del tema genérico de la cárcel como frente de lucha contra la dictadura. Los iniciales planos secuencia, con suaves panorámicas que van situando en la escena a cada uno de los participantes en la reunión, irán dando paso al primer plano que se recrea en el gesto, los ademanes, el esfuerzo por articular razones, argumentos y tomas de posición. A su vez, la particular organización de la puesta en cuadro logra crear una sensación de confinamiento y confabulación, a lo que contribuye la distribución de los personajes alrededor de la mesa y situados en torno al círculo de luz que proyecta la lámpara del techo, una luz de fuertes contrastes que mantiene en la penumbra todo cuanto queda fuera de dicho círculo.

Cuando mencionamos que la situación parece encontrarse en un plano intermedio entre la reclusión y la plena libertad, podemos referirnos al gesto de un personaje no participante en la conversación que cierra la puerta desde fuera. Tal que si quedaran condenados a hablar, reincidiendo en la apuesta principal del filme: como un ensayo de lo que posteriormente será *Informe general*, la filmación del debate, el protagonismo otorgado a la palabra y a la construcción de argumentos políticos se movilizan aquí como primera forma de combate de la dictadura. En consonancia, además, con la apuesta por la clandestinidad administrativa autoimpuesta, se abandonan las metáforas fílmicas, los dobles sentidos, las sugerencias políticas más o menos explícitas y las estrategias posibilistas de títulos como *Nocturno 29*. De

aquella ecuación que en títulos anteriores integraba subversión del lenguaje y de los códigos narrativos con la intención de introducir contenidos de denuncia –la conocida fórmula de aplicar nuevas formas para afrontar nuevos temas– con *El sopar*, y ya sin la necesidad de gestionar lo decible, la urgencia se vuelve transparencia en la construcción discursiva. Ahora, la destacada presencia de la palabra trabaja, de este modo, en la dirección de vehicular significados transparentes. Se la utiliza, a la palabra, por su capacidad para incorporar la precisión y evitar la polisemia intrínseca de las imágenes abandonadas a su propia y exclusiva capacidad de significar. A partir del conocido concepto barthesiano de anclaje, tanto en éste como en el título posterior, la palabra actúa ciertamente como control de los significados frente a la potencia proyectiva de las imágenes.

A modo de un cierto “cine de cámara”, o bien de un cine que se amolda a estrategias formales de corte teatral, los elementos estructurales que sustentan la acción fílmica –unos pocos personajes, un tiempo reducido, un único espacio– atienden a la sencillez que se conjuga con la buscada transparencia y concreción. Esta misma concreción es la que se persigue con la precisión de la palabra puesta al servicio del ordenado debate filmado en el que, alrededor del tema general de la lucha política en las cárceles franquistas, una idea destaca sobremanera: el afán de la dictadura por conseguir la despolitización del preso, que el individuo se dedicara exclusivamente al ámbito privado y familiar, lo cual bien podría proyectarse sobre la sociedad española del franquismo en su conjunto. Efectivamente, el régimen pretendió domesticar a la opinión pública, eliminando del cuerpo social, no ya únicamente la posibilidad de la disidencia, sino también la mera participación en la acción política más allá del encuadramiento en los organismos oficiales. Solo se permitía, como indica uno de los contertulios en el filme, la dedicación a la familia y a la actividad estrictamente privada, siendo en este ámbito donde, curiosamente, se podría, de modo clandestino, ejercer la disidencia en la opinión. Así lo recoge el planteamiento general de *El sopar*: encerrados y aislados para hablar en libertad.

En la particular forma de abordar el modo participativo del documental al que cabe adscribir *El sopar*, el punto de partida y el punto de llegada del relato recogen sendas puestas en escena de esta gestión de la palabra filmada. Una vez mostrados los personajes que se acercan al caserío caminando por el bosque, se nos dan a ver los dispositivos de registro de la voz y de la imagen y los allí reunidos se sientan a escuchar una grabación, de tal modo que esta corta secuencia recoge, como encapsulada, la larga acción posterior, y que por supuesto ocupará la mayor parte del metraje, en la que se desarrolla el intercambio de experiencias y testimonios de la vida en la cárcel o el debate sobre la lucha política. Se evidencia aquí, principalmente, la respetuosa actitud de escucha que luego observaremos y que se combinará con la disposición a confrontar puntos de vista y opiniones. A otro nivel, y en relación directa con el sentido último del filme, actúa a modo de metáfora fílmica relativa a la quiebra del silencio. También la resolución del filme recoge esta misma idea, cuando los personajes se quedan mirándose, fumando y en silencio.

### 2.3. Informe general. *Gestión del pasado, proyección del futuro*

Del microdiscurso documental de *El sopar*, pasamos a un amplio despliegue de lugares, personalidades y opiniones, de cuya amplitud da cuenta el propio título del



filme: *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*. Como ya estamos en 1976, se abandonan los espacios cerrados, asistimos a un evidente ejercicio de visibilidad, de dar a ver lo que hasta entonces permanecía oculto (y aun así se trataba de representantes de partidos políticos no legalizados); una salida al exterior ejemplificada en ese travelling que conduce hacia una luz al final del túnel, reincidiendo así en la metáfora que confrontaba luz y oscuridad en *Nocturno 29*.

Aproximaciones analíticas anteriores a este documental han destacado ya la cadena de segmentos que, en su naturaleza diversa, configuran un *informe* fílmico que va enlazando entrevistas y coloquios con recorridos por lugares de memoria, imágenes de archivo que recogen acontecimientos recientes y recreaciones ficcionalizadas. Consideramos que el análisis puede ahondar un poco más en la disección del mecanismo productor de sentido; en un mayor conocimiento, en suma, de cómo el filme organiza un discurso que dé cuenta de un momento de cambio o, más exactamente, de ese momento inmediatamente anterior a la ruptura con el pasado de la dictadura, de cómo el tardofranquismo va derivando hacia lo que finalmente se llamó transición.

En la particular configuración discursiva de este informe, hecho imágenes, del cambio de ciclo histórico, un elemento estructurante alcanza un especial protagonismo como nexo de unión que transita de un segmento a otro, que comparece en situaciones bien diferentes entre sí, y que no es otro que el personaje interpretado por Francesc Luchetti. Como visitante del Palacio del Pardo; como manifestante que corre delante de los *grises* (esa estampa visual del tardofranquismo); como militante detenido y torturado por la policía (otra estampa franquista, pero sin testimonio visual más allá de lo construido por la ficción), que, apoyada en un “extraño” *raccord* visual, pasa de ser la víctima de un simulacro de ahogamiento en la bañera al pulcro trabajador de la filmoteca que recupera el filme *Raza* entre los anaqueles de bobinas; como paseante por el depauperado (a decir del *informe*) campo español; como contorsionista en la danza que sigue al debate de los líderes de la extrema izquierda. En definitiva, como sujeto actante que interviene en el devenir del relato, se ofrece también como artificio distanciador, elemento de extrañamiento que comparece en situaciones tan disímiles que invita, primero, a mirar, y luego a reflexionar acerca de los lugares visitados y de las situaciones planteadas, asumiendo casi la autoría de la voz *over* que va desgranando los datos incorporados a este informe, o al menos poniendo en pie el simulacro de encarnar aquella voz. Como han destacado otros estudiosos, se trata de construir una realidad que, en tanto que representación, responde a una propuesta y a una mirada que reclama su condición de denuncia y verdad frente a los dispositivos ideológicos empleados por la dictadura y, sobre todo, que invita a la participación reflexiva. A esta mirada como toma de postura y a la asumida distancia de la representación operada se refería, por ejemplo, Julio Pérez Perucha al caracterizar la película en los siguientes términos: “A través de una trabajada puesta en escena según la cual la lectura del filme toma contundentes, aunque respetuosas y distantes posiciones frente al poliédrico y proteico material mostrado” (Pérez Perucha, 2001: 48) A ello contribuye también la presencia en campo del propio Portabella y su equipo de filmación, sus palabras a Carrillo de que “estamos haciendo cine”, la apertura de un telón teatral, ese final operístico a cargo de Montserrat Caballé, la indisimulada



mezcla, al fin, de lo documental y lo reconstruido en la ficción. Este carácter híbrido de la producción fue destacado también por Laura Gómez Vaquero, quien incide en los buscados efectos de toma de conciencia del espectador frente a lo mostrado en la pantalla, con lo cual contribuir a “llevar a cabo un constante cuestionamiento de los sistemas de representación con una finalidad eminentemente política” (Gómez Vaquero, 2005: 40). Sobre el particular estatuto de representación que presenta el filme, Rubén Hernández ha destacado, al hilo de la subversión de los códigos narrativos estandarizados que practica Portabella, que *Informe general* “se opone a la visión normalizada del espectador en relación al trato de los acontecimientos documentales” (Hernández, 2008: 303). Añade que, más que una cierta representación de la verdad que postula la teoría clásica del documental, asistimos aquí a la verdad multiforme de la representación.

Entre los dos grandes bloques de imágenes que el discurso fílmico va tejiendo, entrelazando y poniendo en relación, los relativos a los lugares de memoria inciden en la presencia casi tutelar de los espacios marcadamente franquistas. Así ocurre con el inicial recorrido visual en torno al Valle de los Caídos. Las demoradas panorámicas y los travellings alrededor de la basílica, el contrapicado con que se nos muestra la gran cruz que corona el conjunto arquitectónico o los planos específicamente dedicados a las tumbas de Franco y José Antonio, subrayan este carácter condicionante de una realidad, la española de 1976-77, que vive inmersa aún en una dictadura pendiente de dismantelamiento. A continuación, abandonado este emplazamiento, el siguiente fragmento fílmico nos conduce a través de un túnel oscuro hacia las luces visibles al fondo. El punto de vista subjetivo desde el que se configura este travelling necesariamente implica al sujeto-espectador, a quien se hace partícipe de esta salida de la dictadura que, con evidente elocuencia, viene a expresar la metáfora empleada. Las miradas a cámara del personaje encarnado por Luchetti nos designan como espectadores de quien se esperara algún tipo de reacción. También se pueden atribuir dichas miradas al esfuerzo por disipar todo resto de intención ficticia, toda duda de espectacularidad, cargando las tintas en el carácter documental, informativo (esto es un informe), que nos incumbe directamente. Un informe, verdaderamente, pero que también reclama, a través de diversos mecanismos interpeladores, la reflexión, el posicionamiento, la intención transformadora. Entre dichos mecanismos, destacamos esta mirada dirigida desde el interior y hacia el otro lado del dispositivo fílmico, y que hace explícita aquella brillante reflexión de Jean- Louis Comolli: “Como arte que participa de la descripción, el cine se desgasta haciendo creer que mira el mundo, cuando en realidad es un rincón del mundo que (nos) mira” (Comolli, 2002: 60). Ese mundo que nos mira y que, como aquí se demuestra, acoge, interpela, implica al espectador y, en definitiva, trata de evitar su indiferencia.

Ese mundo, por consiguiente, que no solo miramos, es aún el mundo de un pasado que, más o menos cercano según los casos, no se ha ido aún del todo y que sigue presente, además, como pesada carga de la que habrá que ir liberándose. La visita al Palacio del Pardo responde a esta idea. Por sus solitarias dependencias se mueve este personaje que, a través de este mecanismo de mediación, lleva de la mano a un espectador con el que, en función de la mirada enunciativa propuesta en cada momento, se identifica en esta visita al lugar mismo que habitó el dictador. A modo de toma de posesión por parte de ese espectador del cual, como ya insistimos, se

reclama la participación, accedemos a un espacio en el que todo evoca al Ausente (el nuevo ausente): los uniformes de Franco en sus maniqués, que adoptan aquí la forma e intención de la máscara; la silla vacía que ocupa el lugar de presidencia en la mesa de los consejos de ministros. Lo que en ese preciso segmento se pone en escena es un sugerente juego formal en torno a la relación presencia / ausencia que constantemente invoca a aquél que aún permanece allí a pesar de haberse ido, como aún se mantiene su retrato (y es retirado a continuación) en el edificio de la Asamblea de Cataluña. Se incorpora aquí, además, en el Pardo, a un sujeto-destinatario, directamente interpelado por medio de las miradas y de significativos gestos del personaje que invita a contemplar el lugar y lo que allí se encuentra.

La permanencia de la guerra civil, como hecho histórico que gravita sobre la transición, comparece en las ruinas de Belchite, expresión de una herida sin cicatrizar, o no dejada cicatrizar por el franquismo. Memoria viva y memoria expuesta, las imágenes de Belchite incorporan al filme una cadena secuencial de lugares que incluye el Valle de los Caídos y el palacio del Pardo. Siendo aquellas la expresión visual del origen –la guerra– de un régimen, del cual estos dos últimos lugares representan su voluntad de permanencia y como tales se asoman al inicio de otro cambio histórico fundamental: la transición, que habrá de erosionar aquel intento de fijación en el tiempo. La propia puesta en serie por la que se ordenan cada uno de estos fragmentos en el interior del discurso fílmico establece una estrecha interrelación entre imágenes que evidencian aquella perseverante presencia del pasado y los distintos bloques de entrevistas que, mayoritariamente, están referidas al futuro. Así lo ratifica el propio Portabella en una entrevista de 1990, en la que se refiere en los siguientes términos al filme: “É o último que fago, unha crónica, aínda nun momento de ilegalidade, na que os protagonistas falan entre eles sobor o tránsito, o futuro, a creba que non se producira, o devalo imprevisito dos acontecementos, as posíbeis eleccións...”, (Ledo, 1990: 40). Se habla, por tanto, de un futuro en democracia para el que, de momento, solo hay intenciones, deseos, proyectos y, en definitiva, palabras. Por ahora, lo único verdaderamente tangible que existe es la piedra horadada de Belchite y la piedra imponente del Valle de los Caídos. Como lugares de memoria, en ellos habita un pasado que se impone. A la pesada carga de ese pasado (esa pesada piedra), y a las realizaciones de ese pasado, se opone la ligereza de la palabra, referida a un futuro por construir y, en general, a la fragilidad de un presente que debería dirigirse hacia la democracia y que, precisamente, deberá utilizar la palabra como herramienta primordial en la búsqueda del acuerdo. En esa categoría de lo tangible, que le viene dada por la evidencia visible de lo filmado, situaríamos esa singular evocación de lo *presente-ausente* que emana del recorrido por salones, habitaciones y pasillos del Pardo. En todo caso, un nuevo discurso se abre paso y viene a sustituir a lo representado por Belchite, el Valle de los Caídos y el Pardo.

Afirma Félix Fanés que todo es presente en esta película, que se trata de un plano de situación, que no hay un antes y un después (Fanés, 2008: 134). Así es, pero, no obstante, es un presente construido en la tensión entre el pasado franquista y el porvenir democrático. Ambos estratos temporales habitan en este presente que, reiteramos, ocupa un lugar fronterizo entre etapas históricas, un lugar casi innominado, que se debate, como veremos, entre los deseos de cambio y las resistencias a cambiar por parte del poder político.

La esencia de aquel pasado es el que figura en *Raza*<sup>3</sup>, la emblemática película a la que recurre este informe general y que, en la dimensión temporal del filme analizado, representa una suerte de abismo de imágenes por el cual se procede a realizar un viaje en el tiempo histórico: de los años 70 de la transición a la guerra civil de la ficción cinematográfica, que, a su vez, incorpora las imágenes documentales registradas por el Departamento Nacional de Cinematografía, recién concluida aquella guerra, y que recogen la entrada de las tropas nacionales en Madrid y el desfile de la victoria. Se lleva aquí a cabo, además, una operación similar a la ejecutada en *Umbracle*, donde figura un fragmento de *El frente infinito* (1959, Pedro Lazaga), expresión del paroxismo nacional-católico. En ambos casos, la estrategia deconstructiva que supone recuperar películas de tan vehemente radicalidad franquista tiene algo de exorcismo fílmico, de designar, para denunciar, una cruda realidad de imposición y totalitarismo. Y, también aquí, cabe destacar la estrategia distanciadora vehiculada a través del personaje principal ahora en la piel del archivero de la filmoteca que recupera la película. Es ésta una estrategia, tan vinculada a Portabella y a sus filmes, que se refuerza con el también reiterado concurso de un montaje dialéctico que active la reflexión en el espectador y que aquí mismo queda de manifiesto cuando la eclosión entusiasta del franquismo que enaltece *Raza* se confronta con la frialdad, rigor y exhaustividad que emanan del demoledor “informe económico” que se desgrana en el siguiente segmento fílmico. Aquí la voz *over* opone la rotundidad de las cifras a la grandilocuencia de aquella otra voz que se ocupó de ensalzar las bondades del Movimiento y “del espíritu de la raza”, como si aquella nueva sociedad inaugurada con el desfile final de *Raza* fuera a desembocar en este páramo económico en el que un paisaje desértico y un pueblo abandonado son el acompañamiento visual de las cifras del desastre económico.

Cabría hablar de una nueva categoría de bloques temáticos en la que ubicar aquellos acontecimientos situados en ese territorio fronterizo, y como tal ambiguo, confuso e indeterminado, que ocupa el propio filme en su conjunto, el territorio de una transición previa a la transición propiamente dicha, como sería la citada transformación del tardofranquismo en lo que será el germen del tránsito a la democracia<sup>4</sup>. En primer lugar, la evocación de los últimos fusilamientos del franquismo, en un segmento introducido, de nuevo, mediante un viaje en coche en una bien significativa noche invernal, y clausurado con otro viaje a través de un camino forestal (¿como aquel de donde venían los ex presos de *El sopar*?). Después, los sucesos de Vitoria de marzo de 1976, en tiempos del gobierno de Arias Navarro, como expresión fílmica que, mediante este recurso al (reciente) archivo audiovisual, responde, en cierto modo, al tipo de hecho que concuerda con lo que los historiadores han establecido respecto de un cambio social que venía de tiempo atrás y que no se correspondía con la consiguiente apertura política. Aquellos hechos representan, entonces, el anhelo

<sup>3</sup> Así se presenta la película: “Tanto por su realización como por su contenido, expresa de una manera ejemplar la concepción del nuevo estado y de la sociedad que surge de la guerra iniciada en 1936”.

<sup>4</sup> Los historiadores, por lo general, han evitado fijar claramente el momento preciso del cambio y han preferido estudiar la transición como un proceso sin fecha clave. Se ha destacado, por ejemplo, que el proceso de cambio social adquiere una especial relevancia durante los últimos años del franquismo mientras que, en otro sentido, la actitud del régimen, sobre todo a partir de comienzos de 1975, niega cualquier posibilidad de apertura y liberalización (Marín Arce, 2004: 85).

social de cambio que el poder político negaba; unos hechos, además, sobre los que cabe destacar el efecto producido por el paso del tiempo, tal como lúcidamente lo ha expuesto Félix Fanés, para quien aquella inmediatez, derivada de unos acontecimientos contemporáneos a la producción del filme, adquieren una inesperada dimensión simbólica: “Al perderse los vínculos informativos de 1976, las imágenes evocan, más allá de los hechos concretos, el clima de violencia y terror de aquellos meses” (Fanés, 2008: 135).

Como se ha anticipado, los diferentes bloques de entrevistas y debates acogen una proyección de futuro sobre la situación política planteada de cambio de régimen. Pero acogen, además, algo tan consustancial a la democracia que se pretende construir como es el valor de la argumentación, de las razones, de la palabra. Amplificando, como se ha expuesto anteriormente, la propuesta de *El sopar*, el filme apuesta por la expresión de la pluralidad de posturas políticas como instrumento para combatir lo que, dicho en términos actuales, sería el pensamiento único del franquismo. El intercambio de pareceres en que se sustancian los distintos debates planteados constituye, como también mencionaban los tertulianos de *El sopar*, una forma de luchar contra la despolitización de la sociedad que el franquismo siempre propugnó y contra la imposición de un discurso único, que sería el expresado en *Raza*, tal como apunta la voz *over*. Cuando se afirma la intención militante del cine de Portabella, que adquiere grados de concreción y urgencia ausentes de filmes anteriores, sin duda se puede localizar dicha intención sobre el cuerpo mismo del texto, donde ha quedado inscrita por efecto de una puesta en imágenes que responde a una actitud de compromiso que busca, siguiendo de nuevo lo destacado también por Fanés, entre otros, otorgar voz a las fuerzas opositoras que, todavía en aquellos momentos, no podían acceder de manera normalizada a los medios de comunicación (Fanés, 2008: 134). Y así el diálogo que ha de presidir el nuevo tiempo histórico toma forma en la puesta en escena que recoge los debates entre diferentes personajes relevantes de la política, organizados de forma que, en el orden visual que estamos analizando, se intercala el plano de quien habla con el contraplano de quien escucha. Más allá de esta fórmula clásica de planificación, en esta ocasión, y junto con la verbalización de los argumentos que sostienen las propuestas de futuro, el rostro mostrado en demorados primeros planos adopta cierta condición de mapa que la cámara explora en busca del gesto que asiente o que niega<sup>5</sup>.

Autores como Hernández Ruiz y Pérez Rubio han subrayado el relevante papel que para el despliegue del sentido de la película juegan las localizaciones en las que se ubican los distintos entrevistados. (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 123-124). Recordemos simplemente algunos de los casos más significativos. Una pareja de exiliados, Anselmo Carretero y José Prat, conversan mientras pasean por un bosque en otoño. A su paso crujen las hojas secas que cubren el camino. Unos

---

<sup>5</sup> El tono general de los debates coincide con lo señalado por Gerard Imbert respecto del discurso público en esta primera hora de la transición, cuando se evita la confrontación que pueda derivar en conflicto y se apuesta por el diálogo para la construcción del consenso. Menciona, significativamente, las emisiones del espacio de televisión *La Clave*, cuyos debates, afirma, se limitan a una yuxtaposición de monólogos por miedo a “entrar en polémica (...) como si el miedo de dar una imagen conflictiva del discurso público fuese más fuerte que el deseo de demostrar que el cambio se ha producido a ese nivel precisamente” (Imbert, 1990: 33).

pocos planos medios se alternan con grandes planos generales que mantienen a la pareja en la lejanía, hasta que son apenas un punto en el horizonte. Su diálogo, que en ocasiones cubre en *off* a las panorámicas sobre un paisaje boscoso, reafirmando así las ideas de soledad y aislamiento, se centra casi exclusivamente en el recuerdo de los años republicanos (el puesto que ocupaba cada uno de ellos), en las circunstancias de la huida de España una vez perdida la guerra o en la vivencia del exilio. A diferencia de los demás entrevistados, es un diálogo en absoluto orientado hacia el futuro, sino más conmemorativo y volcado hacia el pasado. El otoño como estación término de la vida, la experiencia de lo vivido, la vejez o la idea de un viaje que les ha traído hasta la orilla misma de la recuperación democrática, son algunas de las sugerencias activadas en esta secuencia. Todo ello como plasmación fílmica del nulo papel reservado al exilio en el tiempo nuevo que se adivina.

Esta misma dimensión profética llama la atención de Félix Fanés al referirse a la vehemencia y poder de convicción de Felipe González y de Jordi Pujol o las cualidades de relaciones públicas de Tierno Galván: los tres serán protagonistas destacados en el futuro (Fanés, 2008: 134). También destacó este autor la conversación en la terraza de los representantes de la extrema izquierda, un diálogo en las nubes, sin poner los pies en el suelo. Su discurso sobre el destino revolucionario del país, con sus realizaciones utópicas expresadas con las consabidas frases hechas y lugares comunes de la época, encuentran su correlato en la secuencia siguiente: una representación de danza cuajada de contorsiones y movimientos imposibles y forzados.

En cuanto a algunos otros entrevistados, José María Gil Robles, político destacado de la derecha durante la república, comparece en su vivienda, de decoración recargada, antigua y con poca luz, como antigua es su retórica, que construye un discurso de trabajada y trabada armazón, pero tan distinto de la apasionada, fresca y natural intervención de Felipe González. En contraste, también, con Santiago Carrillo, a quien vemos en una casa de vanguardia, fuertemente iluminada por amplísimos ventanales. La entrevista al monárquico Antonio de Senillosa, por su parte, se desarrolla en un ambiente muy esnob, con expresiones en francés, licores caros y una despedida en la que la frase “yo no tengo nada más que decir” antecede a la ópera que empieza a sonar en el tocadiscos. Los tres líderes sindicales, a su vez, van alternando su posición en una mesa dispuesta de tal modo que otorga un lugar preeminente a quien ocupe la parte central. La rotación en cada uno de los tres puestos incide así en la idea de igualdad, huyendo de toda posibilidad de marcar la jerarquía y de imponer, al fin, una visión sobre otra, si bien el peso del debate lo llevan Nicolás Redondo y Marcelino Camacho, mientras que el representante de USO, José María Zufiaur se limita casi únicamente a escuchar, anunciando así, como ocurría en otros casos, lo que iba a deparar el destino a los tres sindicatos (“Yo no sé lo que pensarán los compañeros de USO”, llega a decir Nicolás Redondo).

Junto con las significaciones derivadas de las localizaciones o de la forma de disponer a los sujetos, en la puesta en escena de cada uno de los debates no debe soslayarse la intervención del cineasta, más o menos marcada u ‘oculta’ según los casos, o más bien inscrita como agente enunciator que conduce el devenir fílmico. Ejercerá así, en cierto grado, el papel de elemento agitador, promoviendo la argumentación y la toma de postura. Puede tratarse, en el más elocuente y extremo de los ejemplos, del propio Portabella que comparece como entrevistador de Santiago Carrillo, pero

siempre será posible identificarlo como agente catalizador que invita a realizar una exposición de las ideas, que provoca la confrontación de visiones sobre el futuro del país, como corresponde al ya mencionado modo participativo del documental.

### 3. Conclusiones

Una vez sometido al filtro del análisis y a ese otro filtro inexcusable de la distancia en el tiempo, lo que hemos llamado el díptico documental de la transición nos ha permitido un acercamiento a un cine de no ficción que, más allá de documentar un estado de la cuestión, ha demostrado también su capacidad para representar lo que aún no existe: esa mirada hacia delante de quienes imaginan o diseñan el futuro. Porque resulta imposible abordar el análisis de ambos filmes obviando el conocimiento de los hechos de la historia que, a aquella altura, estaba por venir, podemos ahora comprender, por ejemplo, la actitud y las maneras resueltas de algunos líderes políticos. Ese carácter profético al que hicimos referencia nos lleva a plantearnos ciertos poderes de la imagen para hacer emerger lecturas a futuro, como si éste estuviera contenido en dichas imágenes y el paso del tiempo así lo confirmara. Llevando este análisis hasta, probablemente, más allá de lo aconsejable, cineastas como Chris Marker han sabido explorar y plasmar esto mismo en un filme como *Recuerdos del porvenir* (*Le souvenir d'un avenir*, Chris Marker, Jannick Bellon, 2001), un título adscrito al cine-ensayo que en algún eje de coordenadas del mapa de la no ficción se une al carácter reflexivo y performativo de las películas de Portabella.

De *El sopar a Informe general*, de reunión en lugar secreto a la visita a la guarida del dictador, cuyas estancias son recorridas con cierto afán turístico, entre la curiosidad y el deseo de posesión, el salto es significativo; de 1974 a 1977, por las imágenes de ambos filmes transcurre la memoria de aquellos años decisivos en los que fue gestándose lo que llamaríamos transición. En estas imágenes toman cuerpo las ideas centrales sobre las que giró aquel proceso: permanencia del pasado, el debate entre continuidad y ruptura, el consenso como horizonte y pilar básico para la construcción de la democracia futura y, sobre todo, la necesidad de participar, de abandonar aquella pasividad e indiferencia que el régimen fenecido había promovido.

### Referencias bibliográficas

- CASTRO, Aurelio Castro (2008). Portabella en exposición. *Tempos Novos. Revista de información para o debate*, nº 131, pp. 70 –75.
- COMOLLI, Jean-Louis Comolli (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Ediciones Simurg / Cátedra La Feral (UBA).
- FANÉS, Félix (2008). *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- GÓMEZ VAQUERO, Laura (2004). Hibridaciones e imposturas en el documental de la Transición. ORTEGA, María Luisa (coord.). *Nada es lo que parece. Falsos*



- documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio / Ayuntamiento de Madrid.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo (2004). *Voces en la niebla. El cine de la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.
- HERNÁNDEZ, Rubén (2008). *Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata Naturae, 2008.
- IMBERT, Gerard (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: AKAL.
- LEDO ANDIÓN, Margarita (1990). Pere Portabella, o lugar do cine. *Cadernos A Nosa Terra*, nº 9, pp. 40-43.
- MARÍN ARCE, José María (2005). Algunas claves interpretativas de la transición española. WAISMAN, Carlos; REIN, Raanan; GURRUTXAGA, Ander. *Transiciones de la dictadura a la democracia: los casos de España y América Latina*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- NICHOLS, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (2001). Estación marítima: plano de situación. EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: Ediciones de la Mirada / Museo D'Art Contemporani de Barcelona.
- PLANTINGA, Carl (1997). *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TORREIRO, Casimiro (2001). Derivas militantes. El cine de Portabella, entre el tardofranquismo y la transición democrática. EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: Ediciones de la Mirada / Museo D'Art Contemporani de Barcelona.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2011). *Aimez-vous le cinema? La representación cinematográfica de la transición española (1976-1977) según Pere Portabella*. PALACIO, Manuel (editor). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.