

# La música en els films: la subversió del llenguatge cinematogràfic en l'obra de Pere Portabella (1967-1976)

Josep Torelló Oliver



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



LA MÚSICA EN ELS FILMS:  
LA SUBVERSIÓ DEL LENGUATGE CINEMATogràFIC  
EN L'OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)

TESI DOCTORAL DE

Josep Torelló Oliver

DIRECTOR I TUTOR: Jaume Duran Castells

Programa de doctorat de  
Formació del Professorat: Pràctica Educativa i Comunicació  
Barcelona, 2015

LA MÚSICA EN ELS FILMS:  
LA SUBVERSIÓ DEL LENGUATGE CINEMATOGRÀFIC  
EN L'OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)

JOSEP TORELLÓ OLIVER  
2012 - 2015



*El doctorand,*

*Programa de doctorat Formació del Professorat: Pràctica Educativa i Comunicació*

*Línia d'investigació: Art, comunicació interactiva i educació*

*Facultat de Formació del Professorat*

*Universitat de Barcelona*

*Trienni 2012 - 2015*



«La música pertany al mecanisme de la imatge del film, com la llum i l'ombra»

BÉLA BALÁZS (1978: 233)

«Tres notes d'una caixeta de música són, en els films,  
un món tan gran com tota la *Tetralogia*»

MICHEL CHION (1997: 21)





## Agraïments

**A** PERE PORTABELLA per l'interès que ha mostrat, des del primer moment, vers aquest treball i per la seva predisposició a col·laborar-hi. Gràcies per obrir-me el teu despatx per tal de conversar-hi llargament.

Al seu equip de treball: el Jordi Vidal, l'Helena Gomà i l'Estitxu Elizasu; per totes les facilitats que m'han donat, per tots els dubtes resolts ràpidament per correu electrònic o per telèfon, i per proporcionar-me generosament les fantàstiques fotografies que il·lustren el treball.

Aquesta tesi doctoral —i jo mateix— li devem molt al Dr., professor i amic, Jaume Duran, el director de la recerca. M'has recolzat, orientat, escoltat; sempre i en tot moment. Has estat pacient i crític. Hem treballat molt, i per mi ha estat un privilegi que ho haguem fet plegats.

A l'Antonio Bartolomé a qui agraeixo els bons consells i que m'hagi obert les portes del grup de recerca Laboratori de Mitjans Interactius de la Universitat de Barcelona per a treballar-hi i, així, aprendre-hi molt, d'ell mateix, és clar, i també de tota la gent que el forma. Al Rafael Suárez i Samuel Viñolo, dos companys que són bons referents que segueixo per tal d'intentar seguir millorant. A l'energia de la Mariona Grané, de qui he après moltes coses importants, encara que potser ella no ho sap perquè les transmet sense ni adonar-se'n. A l'Andrea Lapa, qui des de Florianópolis, passant per Barcelona, m'ha mostrat que treballar a la universitat és —o hauria de ser—, potser abans que res, una manera d'estar-se al món. A la Lucrezia Crescenzi i al Riccardo Valente amb els qui he passat tantes bones estones al despatx, i també a la Carol Ibañez, a la Maite Fernández, a la Cilia Willem, al Joan Frigola, al Jordi Sancho, a la Marta Lòpez i a l'Elena Cano. A l'Antoni Mercader, amb qui, entre moltes altres coses, comparteixo el gust per les camises extravagants i que sempre ha estat un inspirador. A la Annie Wilson pels ànims que encomana cada vegada que ens trobem i a l'Emma Quiles amb

qui he compartit part del trajecte, ple de dificultats i d'algunes alegries, de ser doctorands en aquests temps que corren.

Al meus pares, la Rosa Maria Oliver Fornells i el Josep Torelló Sierra; per tot. Les paraules, per més que ho provi, no hi arriben.

A l'Olga Vasallo, gràcies per acompanyar-me durant tot aquest temps, per l'amor, el respecte, la complicitat i l'amistat.

Als bons amics: al Borja Camí, al Lluís Vintró, al Guillem Caballero, a la futura doctora Clara Laguillo, al Dr. Joan Casals, a l'Ana Castillo i al Roger Torralbo —i a la Sofia—, als futurs doctors Sandra Escapa i Albert Julià —i a l'Ariadna—, a la Yolanda Cruz i al Ferran Coll, al Francesc Benages, a la Gemma Serrahima, a l'Àngel Moya, a la Maia Santz, a l'Oleguer Bohigas, a la Isabel Vinardell, al Martí Herrero i a la Mireia Massana.

# ÍNDEX DE CONTINGUTS

INTRODUCCIÓ .....	1
<b>1. OBJECTE, OBJECTIUS I HIPÒTESI DE LA INVESTIGACIÓ .....</b>	<b>5</b>
1.1. OBJECTE DE LA RECERCA .....	6
1.1.1. L'estudi interdisciplinari de la «imatge cinematogràfica» .....	8
1.1.2. Estètica de la «imatge musicada» .....	10
1.1.3. Audiovisionar la «imatge cinematogràfica» .....	12
1.1.4. Acotació de la filmografia i justificació .....	14
1.2. OBJECTIU DE LA INVESTIGACIÓ .....	18
1.2.1. L'«extraterritorialitat» de Portabella .....	19
1.3. HIPÒTESI DE TREBALL .....	20
<b>2. RELLEVÀNCIA, ANTECEDENTS, ESTRUCTURA I LIMITACIONS .....</b>	<b>25</b>
2.1. REFERÈNCIES I ANTECEDENTS TEÒRICS .....	27
2.1.1. Estètica general i metodologia .....	27
2.1.2. La «imatge cinematogràfica» i l'aparell teòric general .....	29
2.1.3. La música en el cinema .....	32
2.1.4. Pere Portabella .....	36
2.2. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓ .....	37
2.3. COMPETÈNCIES DEL MARC TEÒRIC .....	40
2.4. LIMITACIONS DE LA INVESTIGACIÓ .....	41
<b>3. EL PARADIGMA VISUAL .....</b>	<b>45</b>
3.1. LA DUALITAT EPISTEMOLÒGICA DE L'«EXPRESSIÓ CINEMATOGRÀFICA» .....	46
3.2. EL PARADIGMA VISUAL .....	47
3.3. TIPOLOGIES DE LA «IMATGE» EN LA ICONOSFERA .....	48
3.3.1. La «imatge-sòlida» .....	49
3.3.2. La «imatge-líquida» .....	51
3.3.3. La «imatge-contemporània» .....	52
3.4. LA «IMATGE-MOVIMENT» I LA «IMATGE-TEMPS» .....	54

<b>4. LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC CINEMATOGRÀFIC</b> .....	59
4.1. DOS PARADIGMES DE LA RELACIÓ MÚSICA-IMATGE .....	61
4.1.1. Les propostes ontològiques .....	64
4.1.2. Les propostes funcionals .....	67
4.1.3. Algunes paradoxes teòriques de la relació música-imatge .....	73
4.2. LA DILOGIA IMATGE-MÚSICA EN <i>EL NAIXEMENT DE LA TRAGÈDIA</i> DE FRIEDRICH NIETZSCHE .....	75
4.3. LA DUALITAT DE LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC I L'ESTRUCTURA COOPERATIVA DEL FILM .....	80
4.4. EPÍLEG: PROPOSTA PER DEFINIR L'ESTATUS DE LA MÚSICA EN EL CINEMA .....	83
4.4.1. Estatus estructural-ontològic .....	83
4.4.2. Estatus narratiu-funcional .....	84
4.4.3. Estatus poètic-autònom .....	85
<b>5. LA MÚSICA EN LES MANERES DE REPRESENTACIÓ CINEMATOGRÀFIQUES</b> .....	87
5.1. MANERA DE REPRESENTACIÓ PRIMITIVA (MRP) I INSTITUCIONAL (MRI) .....	88
5.2. MANERA DE REPRESENTACIÓ MODERNA (MRM) .....	90
5.3. MANERA DE REPRESENTACIÓ POSTMODERNA (MRPM) .....	91
5.4. LA MÚSICA EN LES MANERES DE REPRESENTACIÓ .....	94
5.4.1. La música en la Manera de Representació Primitiva (MRP) .....	94
5.4.1.1. El «cinema mut»: la música com a analogia .....	95
5.4.1.2. La presència primitiva de la música .....	97
5.4.1.3. Del MRP cap a la narrativitat del MRI .....	98
5.4.2. La música en la Manera de Representació Institucional (MRI) .....	101
5.4.2.1. La sonorització sincrònica de la «imatge» .....	102
5.4.2.2. La redefinició de l'estatus de la música .....	103
5.4.2.3. Estandardització del «Hollywood clàssic» .....	105
5.4.2.4. Criteris musicals del classicisme i l'estètica neoclàssica .....	107
5.4.3. La música en la Manera de Representació Moderna (MRM) .....	110
5.4.3.1. La competència de la televisió .....	112
5.4.3.2. L'avantguarda del cinema d'autor .....	114
5.4.3.3. Tecnogènesi del so i estereofonia .....	116
5.4.3.4. Epistemologia musical contemporània .....	116
5.4.4. Apunts per l'estudi de la música en la Manera de Representació Postmoderna (MRPM) .....	118
<b>6. EL CINEMA DE PERE PORTABELLA</b> .....	123
6.1. PERE PORTABELLA (FIGUERES, 1927) .....	123
6.1.1. Context biogràfic .....	124

6.1.2. Primer període de producció (1959 - 1965)	127
6.1.3. La politització i l'avantguarda	129
<b>6.2. LA CINEMATOGRAFIA DURANT LA DICTADURA FRANQUISTA (1967 - 1976)</b>	130
6.2.1. L'ascendent de Brossa (1967 - 1969)	132
6.2.2. L'ascendent de Santos (1969 - 1973)	137
6.2.2.1. Curtmetratges sobre Miró i l'estat d'excepció	139
6.2.2.2. Docència, creació clandestinitat i col·lectiva	143
6.2.2.3. Art conceptual: <i>Vampir-Cuadecuc</i> (1970) i <i>Umbracle</i> (1972)	145
6.2.2.4. Grup de Treball	152
6.2.3. Documents polítics (1974 - 1976)	155
<b>6.3. DE LA TRANSICIÓ ESPANYOLA A L'ACTUALITAT (1976 - 2009)</b>	160
6.3.1. Política institucional	160
6.3.2. Primer epíleg, <i>Pont de Varsòvia</i> (1989)	163
6.3.3. Revalorització crítica de l'obra i entrada als museus	166
6.3.4. Segon epíleg, <i>Die Stille vor Bach</i> (2007)	168
<b>7. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ</b>	173
7.1. LES PROBLEMÀTIQUES DE L'ANÀLISI DE FILMS	175
7.1.1. Problemàtiques endògenes i exògenes	177
7.1.2. Adequació de la metodologia a l'anàlisi de films	178
7.2. METODOLOGIA ESPECÍFICA DE L'ANÀLISI FÍLMICA	181
7.2.1. Els tres paradigmes teòrics	181
7.2.2. Les tres generacions d'investigadors	183
7.3. METODOLOGIA ESPECÍFICA DE LA MÚSICA EN L'ANÀLISI FÍLMICA	186
7.3.1. Metodologia d'anàlisi en <i>La audiovisión</i> de Michel Chion	187
7.3.2. Metodologia d'anàlisi en la tesi de Teresa Fraile	189
7.3.3. Metodologia d'anàlisi multimodal	190
7.4. ESTRUCTURA DE L'INSTRUMENT DE RECERCA	191
7.4.1. Recerca bibliogràfica, lectura i escriptura	192
7.4.2. L'entrevista semiestructurada	193
7.4.3. Observació semiestructurada i anàlisi de continguts	194
7.4.3.1. Unitat de mostra i de registre	195
7.4.3.2. Graella de visualització	195
7.4.3.3. Criteris i indicadors de l'observació semiestructurada	196
7.4.3.4. Anàlisi de la mostra de registre	197
<b>8. ANÀLISI DE LA INVESTIGACIÓ</b>	199

<b>8.1. <i>No COMPTEU AMB ELS DITS (1967)</i></b> .....	200
8.1.1. Anàlisi de 015_NoCompteuAmbElsDits(1967)/015 .....	200
<b>8.2. <i>NOCTURNO 29 (1969)</i></b> .....	201
8.2.1. Anàlisi de 004_Nocturno29(1969)/021 .....	201
8.2.2. Anàlisi de 008_Nocturno29(1969)/025 .....	202
8.2.3. Anàlisi de 010_Nocturno29(1969)/026 .....	204
8.2.4. Anàlisi de 012_Nocturno29(1969)/028 .....	206
<b>8.3. <i>MIRÓ L'ALTRE (1969)</i></b> .....	207
8.3.1. Anàlisi de 001_MiróL'Altre(1969)/030 .....	207
<b>8.4. <i>PLAY BACK (1970)</i></b> .....	210
8.4.1. Anàlisi de 001_PlayBack(1970)/032 .....	210
<b>8.5. <i>VAMPIR-CUADECUC (1970)</i></b> .....	211
8.5.1. Anàlisi de 004_Vampir-Cuadecuc(1970)/036 .....	211
8.5.2. Anàlisi de 015_Vampir-Cuadecuc(1970)/047 .....	213
<b>8.6. <i>UMBRACLE (1972)</i></b> .....	215
8.6.1. Anàlisi de 003_Umbracle (1972)/050 .....	215
8.6.2. Anàlisi de 011_Umbracle(1972)/058 .....	216
8.6.3. Anàlisi de 013_Umbracle(1972)/060 .....	218
8.6.4. Anàlisi de 014_Umbracle(1972)/061 .....	219
<b>8.7. <i>ACCIÓ SANTOS (1973)</i></b> .....	221
8.7.1. Anàlisi de 001_AccióSantosPreludiDeChopin(1973)/063 .....	221
<b>8.8. <i>INFORME GENERAL (1976)</i></b> .....	223
8.8.1. Anàlisi de 001_InformeGeneral(1976)/064 .....	223
8.8.2. Anàlisi de 002_InformeGeneral(1976)/065 .....	224
8.8.3. Anàlisi de 011_InformeGeneral(1976)/074 .....	226
8.8.4. Anàlisi de 013_InformeGeneral(1976)/076 .....	227
<b>CONCLUSIONS DE LA INVESTIGACIÓ</b> .....	231
<b>APORTACIONS</b> .....	231
<b>VIES FUTURES</b> .....	235
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	237
<b>ANNEX I. OBSERVACIÓ I ANÀLISI DE LES MOSTRES DE REGISTRE</b> .....	251
<i>No COMPTEU AMB ELS DITS (1967)</i> .....	251
Graella de visualització exploratòria del film .....	251

Observació semiestructurada de les mostres .....	252
<b>NOCTURNO 29 (1969)</b> .....	261
Graella de visualització exploratòria del film .....	261
Observació semiestructurada de les mostres .....	262
<b>AIDEZ L'ESPAGNE (1969)</b> .....	269
Graella de visualització exploratòria del film .....	269
Observació semiestructurada de les mostres .....	269
<b>MIRÓ, L'ALTRE (1969)</b> .....	270
Graella de visualització exploratòria del film .....	270
Observació semiestructurada de les mostres .....	270
<b>PREMIOS NACIONALES (1969)</b> .....	271
Graella de visualització exploratòria del film .....	271
Observació semiestructurada de les mostres .....	271
<b>PLAYBACK (1970)</b> .....	272
Graella de visualització exploratòria del film .....	272
Observació semiestructurada de les mostres .....	272
<b>POETES CATALANS (1970)</b> .....	273
Graella de visualització exploratòria del film .....	273
<b>VAMPIR-CUADECUC (1970)</b> .....	273
Graella de visualització exploratòria del film .....	273
Observació semiestructurada de les mostres .....	275
<b>UMBRACLE (1972)</b> .....	283
Graella de visualització exploratòria del film .....	283
Observació semiestructurada de les mostres .....	285
<b>Acció SANTOS (1973)</b> .....	294
Graella de visualització exploratòria del film .....	294
Observació semiestructurada de les mostres .....	295
<b>MIRÓ, FORJA (1973)</b> .....	295
Graella de visualització exploratòria del film .....	295
<b>MIRÓ, TAPÍS (1973)</b> .....	295
Graella de visualització exploratòria del film .....	295
<b>EL SOPAR (1974)</b> .....	296
Graella de visualització exploratòria del film .....	296
<b>INFORME GENERAL (1976)</b> .....	296
Graella de visualització exploratòria del film .....	296
Observació semiestructurada de les mostres .....	297
<b>ANNEX II. ENTREVISTA EXPLORATÒRIA I PROPOSTES DE GUIONS</b> .....	307
PRIMERA VERSIÓ DEL GUIÓ .....	307
SEGONA VERSIÓ DEL GUIÓ .....	311
ENTREVISTA EXPLORATÒRIA AMB PERE PORTABELLA .....	313

<b>ANNEX III. CARACTERÍSTIQUES ORTOTIPOGRÀFIQUES DE LA INVESTIGACIÓ</b> .....	339
CLASSES DE LLETRA I USOS TIPOGRÀFICS .....	339
SIGNES DE PUNTUACIÓ .....	340
ABREVIACIONS .....	341
CITACIONS .....	342
BIBLIOGRAFIA .....	342

## ÍNDIX DE QUADRES

QUADRE 1: OBJECTE DE LA INVESTIGACIÓ.....	11
QUADRE 2: OBJECTIU DE LA INVESTIGACIÓ.....	19
QUADRE 3: HIPÒTESI DE LA INVESTIGACIÓ.....	21
QUADRE 4: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 1.....	23
QUADRE 5: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 2.....	43
QUADRE 6: CARACTERÍSTIQUES DE L'EVOLUCIÓ DE LA IMATGE.....	54
QUADRE 7: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 3.....	58
QUADRE 8: CARACTERÍSTIQUES DELS DOS PARADIGMES DE LA MÚSICA EN EL CINEMA.....	63
QUADRE 9: RESUM DELS ASPECTES MÉS DESTACATS DEL PARADIGMA ONTOLÒGIC.....	67
QUADRE 10: PROPOSTA DE CATEGORITZACIÓ D'INFANTE DEL ROSAL I LOMBARDO.....	71
QUADRE 11: PROPOSTA DE CATEGORITZACIÓ DE FRAILE.....	73
QUADRE 12: ALGUNES DE LES PARADOXES TEÒRIQUES SUBRATLLADES PER INFANTE DEL ROSAL I LOMBARDO (1997).....	75
QUADRE 13: GRÀFIC QUE RECALL DE MANERA VISUAL ELS TRES ESTATUS DE LA MÚSICA EN ELS FILMS.....	85
QUADRE 14: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 4.....	86
QUADRE 15: CRITERIS MUSICALS DEL CLASSICISME CINEMATogràFIC.....	109
QUADRE 16: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 5.....	122
QUADRE 17: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 6.....	171
QUADRE 18: CARACTERÍSTIQUES DE LES TEORIES CINEMATogràFIQUES DE LA POSTGUERRA (Casetti, 1994: 25).....	183
QUADRE 19: LES OBSERVACIONS DE CASSETTI EN EL CAPÍTOL I DE «TEORÍAS DE CINE» (Casetti, 1994: 28).....	185
QUADRE 20: ESTRUCTURA DE L'INSTRUMENT DE RECERCA I DE LA TRIANGULACIÓ METODOLÒGICA.....	192
QUADRE 21: RESUM DE LES IDEES CLAU DEL CAPÍTOL 7.....	198

## ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

IL·LUSTRACIÓ 1: PERE PORTABELLA DURANT LA GRAVACIÓ DEL SEU PRIMER FILM «NO COMPTEU AMB ELS DITS» (1967).....	3
IL·LUSTRACIÓ 2: CARÀTULA DE L'EDICIÓ «PERE PORTABELLA (OBRA COMPLETA)» (2013).....	15
IL·LUSTRACIÓ 3: PORTABELLA DURANT LA GRAVACIÓ DE «NOCTURNO 29» (1969).....	24
IL·LUSTRACIÓ 4: PORTABELLA I LUIS CUADRADO DURANT EL RODATGE DE «NOCTURNO 29» (1969).....	44
IL·LUSTRACIÓ 5: CARTELL ORIGINAL DEL FILM «NO COMPTEU AMB ELS DITS» (1967) REALITZAT PER ANTONI TÀPIES.....	131
IL·LUSTRACIÓ 6: PORTABELLA DIRIGINT ELS ACTORS DE «NO COMPTEU AMB ELS DITS» (1967).....	133
IL·LUSTRACIÓ 7: SANTOS I PORTABELLA EN LA GRAVACIÓ DE «NOCTURNO 29» (1969).....	133
IL·LUSTRACIÓ 8: CARTELL ORIGINAL DE «NOCTURNO 29» (1969) REALITZAT PER JOAN PERE VILADECANS.....	134
IL·LUSTRACIÓ 9: JOAN MIRÓ I PERE PORTABELLA.....	141



IL·LUSTRACIÓ 10: PORTABELLA I EL SEU EQUIP EN LA GRAVACIÓ DEL FILM «MIRÓ, L'ALTRE» (1969).....	141
IL·LUSTRACIÓ 11: INSTANTÀNIA DEL RODATGE DE «VAMPIR-CUADECUC» (1970).....	145
IL·LUSTRACIÓ 12: CARTELL ORIGINAL DEL FILM «VAMPIR-CUADECUC» (1970) REALITZAT PER JOAN PONÇ.....	146
IL·LUSTRACIÓ 13: PORTABELLA COORDINANT L'ASSEMBLEA DE LA TANCADA D'INTEL·LECTUALS.....	149
IL·LUSTRACIÓ 14: CONCENTRACIÓ POLÍTICA SENSE IDENTIFICAR A PLAÇA SANT JAUME.....	149
IL·LUSTRACIÓ 15: CARTELL ORIGINAL D'«UMBRACLE» (1972) REALITZAT PER JOAN MIRÓ.....	150
IL·LUSTRACIÓ 16: PORTABELLA DIRIGINT LA GRAVACIÓ D'«UMBRACLE» (1972) AMB CHRISTOPHER LEE.....	151
IL·LUSTRACIÓ 17: CARTELL ORIGINAL DEL FILM «INFORME GENERAL» (1976).....	157
IL·LUSTRACIÓ 18: RODATGE AMB FELIPE GONZÁLEZ (PSOE), RAÚL MORODO (PSP) I RAMÓN TAMAMES (PCE).....	158
IL·LUSTRACIÓ 19: PORTABELLA AMB SANTIAGO CARRILLO (PCE).....	158
IL·LUSTRACIÓ 20: JORDI PUJOL (CDC), JOAN RAVENTÓS (PSC) I GREGORIO LÓPEZ RAIMUNDO (PSUC).....	159
IL·LUSTRACIÓ 21: PORTABELLA AMB L'ACTOR FRANCESC LUQUETTI A L'HEMICICLE DEL PARLAMENT DE CATALUNYA.....	159
IL·LUSTRACIÓ 22: TARRADELLES RETORNA COM A PRESIDENT DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA, PORTABELLA AL FONDS.....	162
IL·LUSTRACIÓ 23: CARTELL ORIGINAL DEL FILM «PONT DE VARSÒVIA» (1989).....	165
IL·LUSTRACIÓ 24: CARTELL ORIGINAL DE «DIE STILLE VOR BACH» (2007).....	167
IL·LUSTRACIÓ 25: PORTABELLA I SANTOS EN EL RODATGE DE «DIE STILLE VOR BACH» (2007).....	169
IL·LUSTRACIÓ 26: UTENSILIS DE MAG.....	201
IL·LUSTRACIÓ 27: FOTOGRAMA DEL «NO COMPTEU AMB ELS DITS» (1967).....	201
IL·LUSTRACIÓ 28: LUCÍA BOSÉ APAREIX A LA SEQÜÈNCIA.....	202
IL·LUSTRACIÓ 29: MARIO CABRÉ EN L'ESCENA DE «NOCTURNO 29» (1969).....	202
IL·LUSTRACIÓ 30: FOTOGRAMA DE LUCÍA BOSÉ PASSEJANT PEL LABERINT D'HORTA DE BARCELONA.....	203
IL·LUSTRACIÓ 31: EL PINTOR JOAN PONÇ APAREIX A LA SEQÜÈNCIA VESTIT D'ARLEQUÍ.....	203
IL·LUSTRACIÓ 32: CARLES SANTOS INTERPRETANT LA MÚSICA DE MESTRES QUADRENY AL PIANO.....	204
IL·LUSTRACIÓ 33: UN ALTRE FOTOGRAMA DE SANTOS AL PIANO.....	204
IL·LUSTRACIÓ 34: IMATGE D'UNA BARCA ABANDONADA EN UN PRAT.....	205
IL·LUSTRACIÓ 35: ES VISUALITZA SANTOS TOCANT EL PIANO PERÒ NO SE SENT.....	205
IL·LUSTRACIÓ 36: S'INICIA AL MOVIMENT DE CÀMERA.....	205
IL·LUSTRACIÓ 37: LA CÀMERA REALITZA UNA ROTACIÓ COMPLETA DE 180º.....	205
IL·LUSTRACIÓ 38: UNA BANDA DE POP TOCANT EN UN POLIESPORTIU.....	206
IL·LUSTRACIÓ 39: JOVES BALLANT VISUALITZATS SENSE SINCRONIA IMATGE-MÚSICA.....	206
IL·LUSTRACIÓ 40: LES TELES DE LA BOTIGA FORMEN ELS COLORS DE LA BANDERA REPUBLICANA.....	206
IL·LUSTRACIÓ 41: FOTOGRAMA DE L'ESCENA.....	206
IL·LUSTRACIÓ 42: LUCÍA BOSÉ MIRANT BANDERES.....	207
IL·LUSTRACIÓ 43: L'ESCENA QUE ACABA AMB L'AUTO-EXILI DE L'ACTRIU.....	207
IL·LUSTRACIÓ 44: EL PINTOR JOAN MIRÓ.....	208
IL·LUSTRACIÓ 45: MIRÓ EN ACCIÓ.....	208
IL·LUSTRACIÓ 46: JOAN MIRÓ PINTANT EL MURAL A LA VIDRIERA.....	209
IL·LUSTRACIÓ 47: MIRÓ ARRANCANT LA PINTURA AMB UNA ESPÀTULA.....	209
IL·LUSTRACIÓ 48: SANTOS DIRIGEIX L'ASSAIG.....	210
IL·LUSTRACIÓ 49: EL COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU.....	210
IL·LUSTRACIÓ 50: SANTOS DIRIGINT EL COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU.....	211
IL·LUSTRACIÓ 51: NO HI HA ESCOTOMITZACIÓ DE LA CÀMERA DE GRAVACIÓ.....	211

IL·LUSTRACIÓ 52: PLANS EXTERIORS MOLT CONTRASTATS.....	212
IL·LUSTRACIÓ 53: IMATGES EN QUÈ VEIEM ELS ELEMENTS DE CONSTRUCCIÓ DE LA FICCIÓ.....	212
IL·LUSTRACIÓ 54: GRAVACIÓ DE LES SEQÜÈNCIES DEL FILM DE FRANCO.....	213
IL·LUSTRACIÓ 55: FOTOGAMES DE LA SEQÜÈNCIA DE «VAMPIR-CUADECUC» (1970).....	213
IL·LUSTRACIÓ 56: IMATGES D'UNA DE LES PROTAGONISTES DEL FILM.....	214
IL·LUSTRACIÓ 57: ES VISUALITZA EN EL SET DE RODATGE I TOT L'ATTREZZO.....	214
IL·LUSTRACIÓ 58: LA SEQÜÈNCIA S'INICIA AMB UN PRIMER PLA DELS PEUS DE LA PROTAGONISTA.....	215
IL·LUSTRACIÓ 59: LA SEQÜÈNCIA ES DESENVOLUPA EN UNA SABATERIA.....	215
IL·LUSTRACIÓ 60: HI HA CERTA EROTITZACIÓ DEL COS.....	216
IL·LUSTRACIÓ 61: IMATGES DE LA SEQÜÈNCIA A LA SABATERIA FEMENINA.....	216
IL·LUSTRACIÓ 62: LEE SORTINT DEL METRO.....	217
IL·LUSTRACIÓ 63: LEE PASSEJANT PEL CARRER.....	217
IL·LUSTRACIÓ 64: LEE OBSERVANT MÉS ENLLÀ DE LA CÀMERA.....	218
IL·LUSTRACIÓ 65: IMATGES DE L'ACTOR HAROLD LLOYD.....	218
IL·LUSTRACIÓ 66: PRIMER PLA DE LES GALLINES QUAN ENTREN A LA CADENA INDUSTRIAL.....	219
IL·LUSTRACIÓ 67: FOTOGAMES REPRESENTATIUS DE LA CADENA DE L'ACTIVITAT DE LA FÀBRICA.....	219
IL·LUSTRACIÓ 68: L'ESCENA S'INICIA POSANT UN DISC AL TOCADISCOS I CERCANT UN NÚMERO A L'AGENDA.....	220
IL·LUSTRACIÓ 69: L'ACTRIU ES PROPOSA TRUCAR PER TELÈFON.....	220
IL·LUSTRACIÓ 70: L'ACCIÓ DE TRUCAR PER TELÈFON ES REPETEIX EN BUCLE.....	221
IL·LUSTRACIÓ 71: BUCLE SONOR I DE REPETICIÓ DE LA IMATGE.....	221
IL·LUSTRACIÓ 72: PLA GENERAL DE SANTOS TOCANT AL PIANO.....	222
IL·LUSTRACIÓ 73: SANTOS INTERPRETANT UN PRELUDI DE CHOPIN.....	222
IL·LUSTRACIÓ 74: SANTOS ESCOLTANT LA GRAVACIÓ, L'ESPECTADOR TAMBÉ HO SENT.....	223
IL·LUSTRACIÓ 75: SANTOS ESCOLTA LA GRAVACIÓ AMB AURICULARS, L'ESPECTADOR ESCOLTA L'ESCENA MUDA.....	223
IL·LUSTRACIÓ 76: PANORÀMICA DEL VALLE DE LOS CAÍDOS.....	224
IL·LUSTRACIÓ 77: CONTRAPICAT DEL VALLE DE LOS CAÍDOS.....	224
IL·LUSTRACIÓ 78: EL PLA DE LA TOMBA DEL DICTADOR FRANCISCO FRANCO.....	224
IL·LUSTRACIÓ 79: LA TOMBA DEL COMPOSITOR J. S. BACH QUE APAREIX EN EL FILM «DIE STILLE VOR BACH» (2007).....	224
IL·LUSTRACIÓ 80: LA POLICIA MUNTADA A CAVALL PER LA RAMBLA DE BARCELONA.....	225
IL·LUSTRACIÓ 81: OBELISC DEL CINC D'OROS A PASSEIG DE GRÀCIA.....	225
IL·LUSTRACIÓ 82: IMATGES D'UNA MANIFESTACIÓ A BARCELONA.....	225
IL·LUSTRACIÓ 83: IMATGES D'UNA MANIFESTACIÓ A MADRID.....	225
IL·LUSTRACIÓ 84: ARTICLE 3R DE LA DECLARACIÓ UNIVERSAL DELS DRETS HUMANS.....	226
IL·LUSTRACIÓ 85: IMATGES DE LA SEQÜÈNCIA DE LA DETENCIÓ D'ACTIVISTES.....	226
IL·LUSTRACIÓ 86: ARTICLE 12È DE LA DECLARACIÓ UNIVERSAL DELS DRETS HUMANS.....	227
IL·LUSTRACIÓ 87: SOBREIMPRESSIONS DELS ARTICLES DE LA DECLARACIÓ UNIVERSAL DELS DRETS HUMANS.....	227
IL·LUSTRACIÓ 88: A L'EXTERIOR DEL PARLAMENT DE CATALUNYA.....	228
IL·LUSTRACIÓ 89: IMATGES DE L'INTERIOR DEL PARLAMENT DE CATALUNYA.....	228
IL·LUSTRACIÓ 90: PROVES DE LLUM A L'INTERIOR DE L'HEMICICLE.....	228
IL·LUSTRACIÓ 91: IMATGES POLSOSSES DE L'INTERIOR DEL PARLAMENT DE CATALUNYA.....	228

## INTRODUCCIÓ

**E**L LENGUATGE CINEMATogràFIC, i per extensió l'audiovisual, és un llenguatge artístic i comunicatiu certament complex, el qual ha evolucionat, d'una manera més o menys constant, durant el transcurs del segle xx. És clar que, en aquest recorregut, la presència de la música en els films ha definit part dels mecanismes ontològics, narratius, expressius, dramàtics, psicològics o, fins i tot, històrics amb què el llenguatge cinematogràfic ha articulat l'espai-temps diegètic —l'espai físic i mental on es desenvolupa la ficció fílmica. Aquest treball d'investigació porta a terme una recerca acadèmica entorn de l'estudi de la música present i articulada en el cinema, posant el focus en l'obra cinematogràfica que el director català Pere Portabella realitza en el període comprès entre 1967 i el 1976. Portabella, nascut a la població de Figueres, capital de l'Alt Empordà, l'any 1927, desenvolupa la seva activitat com a realitzador cinematogràfic a partir de la segona meitat dels anys seixanta del segle xx. L'autor elabora un corpus audiovisual que es caracteritza per la seva voluntat de transgressió formal imbricada amb una forta politització tant temàtica com estètica.

El treball que hem desenvolupat s'emmarca en els *Films Studies* i realitza una recerca que, des de diferents vessants, procura aproximar-se a algunes de les problemàtiques de la disciplina de l'estudi de la música en el cinema. El cinema és un fenomen genuïnament contemporani i ben arrelat en les societats modernes; la seva anàlisi ha de fer convergir, en un mateix objecte d'estudi —els films—, diferents perspectives acadèmiques que procurin donar compte de la seva complexitat. Quant a l'estructura del treball, si l'estudi de la música en el cinema és la pulsio que el vertebrada de manera més general, hi ha una qüestio que el concreta: el nostre propòsit és estudiar com l'articulació de la música en els films de Portabella permet subvertir el llenguatge cinematogràfic clàssic i inaugurar, en certa manera, la modernitat cinematogràfica a l'Estat espanyol.

Amb l'objectiu d'elaborar una investigació sota aquests supòsits, el treball s'ha desenvolupat en varies direccions. Per una banda, hem indagat en la relació estètica i formal entre la imatge i la música, i en la manera en què aquesta darrera s'articula en el llenguatge cinematogràfic. Per realitzar una aproximació estètica al fenomen cinematogràfic hem hagut d'entendre quins són els mecanismes amb què l'imaginari social i cultural es transforma en imatge en moviment a finals del segle XIX, i com aquesta imatge ha evolucionat en el transcurs del segle XX. D'altra banda, hem hagut d'explicar què duu a Portabella a intentar transformar —posant-lo en dubte— el llenguatge cinematogràfic predominant, en un context polític i social ben determinat de la nostra història recent.

Tal com hem dit, aquest és un treball d'investigació que estudia la música en el cinema, i l'estudi de l'obra de Pere Portabella ens permet acotar el seu camp de recerca. Però cal, potser, apuntar una qüestió, tot i que la idea transversal de la investigació és la relació estètica de la música en el conjunt de l'expressió cinematogràfica, podem considerar que aquest és, també, un treball sobre la imatge audiovisual —sobre la imatge—, en el qual es prova d'explicar com la música és un element que pertany als mecanismes de la construcció icònica moderna i contemporània. Estudiar la imatge contemporània és, des del nostre punt de vista, estudiar, també, la seva dimensió sonora. Així, hem procurat entendre i justificar com la principal construcció icònica del segle XX —la imatge que neix amb el cinematògraf, la imatge que capta, finalment, el moviment del món— adquireix i assimila una dimensió sonora i musical en el seu flux, en el seu camp epistemològic.

En aquest sentit, l'anàlisi del cinema volgudament transgressor del director català en la seva etapa 1967 – 1976, ens permet estudiar aquesta «imatge» en l'articulació moderna del cinema i atendre la seva relació amb la música en aquesta episteme que, en el transcurs del treball, anomenem amb el neologisme «imatge musicada». Hi ha una imatge que acull en el seu si —en la seva estructuració, en el seu fluir— la dimensió iconogràfica pròpia de la (re)presentació visual, i també la dimensió sonora pròpia del llenguatge musical; aquesta és la formulació epistemològica que aquest treball ha estudiat i que es concreta en l'anàlisi de l'obra cinematogràfica de Pere Portabella.



*Il·lustració 1: Pere Portabella durant la gravació del seu primer film «No compteu amb els dits» (1967).*



## 1. OBJECTE, OBJECTIUS I HIPÒTESI DE LA INVESTIGACIÓ

**D**EL TÍTOL DEL PRESENT TREBALL se'n desprèn la idea que l'objecte d'estudi de la nostra investigació és *la música* que succeeix dins d'una proposta cinematogràfica —allò que més concretament podríem anomenar el «fet musical» o «la presència de la música en els films». És a dir, podem entendre que el treball estudia, de manera general, la combinació formal en un film, d'una banda d'imatge i d'una banda sonora que contingui algun tipus d'expressió musical. Aquesta primera definició de l'objecte, però, —el fet musical en un film—, si bé pot ser, en cert sentit, adequada en l'entorn acadèmic de la disciplina, esdevé, des del nostre punt de vista, una definició excessivament vaga. No cal dir que aquesta qüestió podria comportar notables imprecisions a l'hora d'establir i concretar, amb el mínim d'equívocs possibles, l'àmbit d'estudi en què desenvolupem la nostra investigació.

Si acotem l'objecte de l'estudi d'aquest treball a la definició de «la música present» o «la música manifesta en un film», podem considerar que el nostre interès és el d'estudiar les partitures utilitzades per a la realització dels films de Pere Portabella —en cas, és clar, que aquestes existissin. D'aquesta manera, realitzaríem una recerca acadèmica des de l'òptica de l'anàlisi de la composició i la notació musical —això vol dir: des d'una perspectiva musicològica. Però no n'és el cas; i aquesta és la qüestió que justifica perquè el treball, tot i estudiar la música present en els films, es centra en la figura artística de Pere Portabella i no pas en el seu incombustible col·laborador artístic Carles Santos. No ens interessa tant l'estudi de la composició de la música pel cinema com l'articulació d'aquesta en els films; és per això que per realitzar la recerca hem entrevistat, com veurem, el director —aquell que pren totes les decisions que afecten a la construcció del film— i no pas al compositor de la seva música.

D'altra banda, també podem entendre, mantenint-nos en el mateix enfocament disci-

---

\* Totes les fotografies que acompanyen el conjunt del treball formen part de l'arxiu personal del director i han estat cedides pels col·laboradors de Pere Portabella, als quals agraïm la deferència.

plinari de l'estudi de la música en els films, que el nostre treball versa entorn de la seva banda sonora musical. És a dir, que pretenem estudiar les característiques estètiques, històriques o sociològiques de la música en els films de Portabella. Aquesta anàlisi es faria, en general —i tal com se sol fer en aquests casos—, de manera independent i autònoma del conjunt del film: separant la música, i la seva anàlisi, dels altres elements que componen i articulen el conjunt de l'estètica cinematogràfica —principalment de l'element «imatge». En aquest cas, la figura del compositor cobraria, de nou, una importància cabdal en la investigació; una rellevància que no es correspon amb la que té en aquest treball.

Tal com s'intueix, aquestes dues línies de recerca proposades, i perfectament emmarcades en el món de la recerca universitària, no responen al nostre propòsit acadèmic. Pensem que és pertinent, doncs, ser més precisos en la definició i la descripció d'aquest primer punt de la investigació —la definició de l'objecte d'estudi—, per tal de no abocar-nos, ja d'entrada, a les imprecisions i als equívocs que, malauradament —en ocasions de manera inevitable— sovint són presents en els treballs acadèmics emmarcats en el camp d'estudi de les Arts i Humanitats; equívocs que, en la mesura d'allò possible, hem procurat minimitzar en aquest treball sobre la música, el cinema i la proposta fílmica de Pere Portabella.

En aquest sentit, és aclaridor el plantejament proposat pel teòric francès Noël Burch, qui davant de la qüestió ontològica de «què és el cinema?» exposa, des d'una perspectiva formalista, que «la dialèctica fonamental del cinema [...] és la que uneix i oposa el so i la imatge» (BURCH, 1970: 96). Per tant, queda clar que els exemples proposats anteriorment per tal de definir l'objecte d'investigació d'aquest treball tenen la problemàtica que limiten l'objecte d'estudi a una de les parts —i no al conjunt— d'allò que, segons Burch, compona el «tot» cinematogràfic. Nosaltres situem l'objecte de recerca d'aquesta investigació en un determinat camp dels *Films Studies*: el camp que estudia les relacions que s'estableixen entre la música i els films en el si de l'articulació del llenguatge cinematogràfic; estudiem la «dialèctica» entre la música i la imatge que s'expressa en l'articulació de qualsevol film.

### 1.1. OBJECTE DE LA RECERCA

L'objecte de la nostra recerca, procurant continuar en la seva delimitació i descripció, es pot definir en els termes de l'«ús de la música en la filmografia de Pere Portabella en el període 1967 - 1976». En aquesta proposició, entenem que el concepte «ús» ens remet a una idea d'«articulació del llenguatge audiovisual» i de «desenvolupament estètic de la seva episteme<sup>1</sup> i

---

1. «Michel Foucault ha anomenat *episteme*, i també “camp epistemològic”, a l'estructura subjacent i, així, inconscient, que delimita el camp del coneixement, les maneres com els objectes són percebuts, agrupats, definits. L'*episteme* no és una creació humana; és més aviat l'“espai” en què l'home queda instal·lat i des del qual coneix i actua d'acord amb les resultants regles estructurals de la *episteme*. [...] La noció



del seu discurs». És a dir, la recerca es situaria en l'estudi d'aquella articulació de caire estructural, discursiva o poètica amb la qual el realitzador «empra» —*fer servir alguna cosa a un fi*— una determinada música dins d'una determinada seqüència d'imatges. D'altra banda, en aquesta mateixa expressió, es fa evident que el concepte «música» fa referència a un dels components del llenguatge cinematogràfic i audiovisual; un element —«la música»— que es relaciona amb els altres elements del llenguatge —la imatge, el color, la paraula, etcètera—, que es relaciona, en definitiva, amb un tot —el film—, i que pot exercir determinades funcions en el conjunt de la seva estructura. Entenem que aquest conjunt de relacions, i el seu estudi, és allò que en aquest treball anomenem «estètica».

Tot i que l'expressió «ús de la música» no defineix encara de manera inequívoca l'objecte de la nostra recerca, sí que pensem que aquesta ens remet a una consideració important que acota una mica més l'objecte: la present investigació indaga en el paper de la música dins d'aquell marc estètic que alguns autors han anomenat amb el concepte de l'«aparell teòric cinematogràfic» (SUÁREZ, 2011: 12). La recerca parteix del plantejament que considera que la música té una sèrie d'atribucions dins de l'articulació del discurs cinematogràfic —és a dir, dins el conjunt de l'aparell teòric del cinema—, algunes de les quals aquest treball estudia en relació a la filmografia de Pere Portabella.

Cal avançar que la investigació procura definir, d'una manera concreta i des de la vessant teòrica, la interrelació que s'esdevé entre la imatge i la música en l'articulació del llenguatge audiovisual. Advertim, però, que la nostra concepció d'aquesta relació creativa no es redueix al voltant dels conceptes d'«usabilitat» o «funcionalitat» d'una música en el conjunt d'una seqüència d'imatges —concepció sobre la qual hi ha treballat força bibliografia. El nostre punt de vista, tal com veurem en un dels capítols del marc teòric, «4. La música en l'aparell teòric cinematogràfic», considera que: per una banda, la música té una vessant funcional en el sistema que articula el discurs cinematogràfic; però, a la vegada, també hi té un paper ontològic en l'articulació del que anomenem l'«expressió cinematogràfica».

Sobre aquest darrer concepte —«expressió cinematogràfica»— cal dir que l'empenem per identificar el fenomen del «fet filmic» —en última instància la matèria primera del cinema—: allò de què estan fets els films; l'«expressió cinematogràfica» defineix el flux d'imatges i de sons que es projecten de manera conjunta a la pantalla. En aquest sentit, ens adonem que aquest concepte esdevé sinònim d'altres termes emprats àmpliament per la

---

d'«episteme» que defineix Foucault és un concepte estructural, tot i que «inconscient», en el coneixement humà. El concepte de l'«episteme» es pot equiparar al terme de «paradigma» desenvolupat per Thomas S. Kuhn (FERRATER MORA, 2012: 1039-1040). D'altra banda, la nostra investigació fa un ús molt més reduït del concepte «episteme», la qual circumscriu a l'«episteme cinematogràfica» o al «camp epistemològic cinematogràfic»; això és: l'estructura epistemològica primera a partir de la qual el cinema elabora el seu discurs. La traducció catalana del fragment citat, una font primària en origen en llengua castellana, ha estat realitzada pel propi autor.

bibliografia, com «text cinematogràfic» o «imatge cinematogràfica» —amb el matís que nosaltres hi incorporarem de manera explícita la dimensió sonora.

En qualsevol cas, ja que aquestes i altres qüestions les procurem desenvolupar, de manera progressiva, al llarg de la investigació, potser cal que ara concretem de quina manera la recerca es planteja encarar un estudi del paper de la música en l'esmentada «expressió cinematogràfica». En aquest sentit, considerem que, primerament, hem d'adoptar una perspectiva que no pot desatendre l'anàlisi conjunta de la música i de la imatge —la dialèctica primera del cinema—; tot i que el treball proposa, d'entrada, una investigació sobre la música en els films de Pere Portabella, podem considerar que la perspectiva de la nostra recerca estudia, en el seu conjunt, la «imatge cinematogràfica», entesa aquesta com una conjunció de la informació icònica i de la informació sonora articulada en un flux audiovisual. Així, aquest treball estudia, en el marc del seu aparell teòric, aquella «imatge interpel·lada per la música», aquella «imatge que és musicada».

Ens situem, doncs, en un context de l'anàlisi de l'«expressió cinematogràfica» i de la seva articulació icònic-sonora; circumstància que ens porta a plantejar el nostre treball —gairebé de manera imperativa—, des d'una perspectiva interdisciplinària que contempli, en una anàlisi conjunta, el valor icònic i sonor de la «imatge cinematogràfica».

### 1.1.1. L'ESTUDI INTERDISCIPLINARI DE LA «IMATGE CINEMATOGRÀFICA»

L'estudi contemporani de la imatge —estudi que, en el marc de la Comunicació Audiovisual, podem dir que es troba força més desenvolupat que l'estudi de la seva música, sigui aquesta de manera autònoma o conjunta amb la imatge—, s'articula al voltant del consens que recull el teòric català Román Gubern:

La imatge transmet un coneixement de l'entorn que es percep visualment d'una forma codificada per cada cultura, mitjà, gènere, estil, etcètera<sup>2</sup> (GUBERN, 2013: 33).

Des d'aquesta perspectiva, que entén «la imatge com una codificació de la percepció de l'entorn» —és a dir, la «imatge» com una construcció que té elements de certa arbitrietat—, la present investigació considera que l'objecte de la nostra recerca —«la música en els films»— forma part de l'articulació d'aquest «codi de construcció de les imatges». Per tant, en el cas concret que ens ocupa<sup>3</sup>, la música esdevé un element que forma part de l'articulació de la «imatge cinematogràfica»; la música forma part de l'episteme cinematogràfica.

Si bé és cert que, en l'aspecte tècnic, el primer cinema, tal com s'explica més endavant,

---

2. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

3. Hem de considerar, com veurem, que existeixen molts tipus d'«imatges» amb característiques epistemològiques pròpies; i per tant, també, diferents maneres de construir-les.

neix mut en la tècnica de reproducció del so i sord en la tècnica de la seva captació; a nivell expressiu, encara que de manera no sincronitzada amb la imatge, la música és present en el cinema des del seu inici (COLON, 1997: 31). A més, des d'un punt de vista tècnic, la «imatge cinematogràfica» es sonoritza ràpidament i, en l'actualitat, cal considerar que l'episteme de la «imatge cinematogràfica» contemporània és sempre una construcció —en forma i en contingut— portadora de la dualitat audiovisual; és, a la vegada, dimensió icònica i dimensió sonora. És a dir, en la formulació de l'episteme de la imatge contemporània hi ha una aportació visual —icònica— i una auditiva —sonora—, i, tot i que no és el camp d'aquesta investigació, apuntem que probablement aquesta característica «audiovisual» de la «imatge», més enllà del cinema, també és present en la construcció d'altres tipologies de la «imatge» fetes des de la contemporaneïtat.

Des d'aquest punt de vista de l'articulació de l'episteme dels films, la utilització del concepte «imatge cinematogràfica» i «expressió cinematogràfica», tal com ja hem avançat podrien ser perfectament proposicions sinònimes en el present treball d'investigació. Aquest fet es dona, això sí, només en cas que entenguem que, quan ens referim a la «imatge cinematogràfica», ens referim també a una «imatge audiovisual», en el sentit etimològic intrínsec del terme: aquella «imatge» que articula una component «àudio» i una component «visual» en la seva formulació epistemològica<sup>4</sup>.

La perspectiva de recerca interdisciplinària entorn de la «imatge cinematogràfica» que ens proposem en aquest treball, es centra en l'estudi de l'estètica conjunta de la música i imatge quan aquesta té finalitats ontològiques o funcionals en el si del llenguatge cinematogràfic. Dit d'una altra manera, el nostre interès és indagar en aquella part de la codificació formal del llenguatge —l'aparell teòric— en la qual es «construeix» el camp epistemològic de la «imatge» cinematogràfica i avaluar quin és el paper de la música en aquesta articulació. La recerca es desenvolupa, doncs, entorn de la formulació d'una estètica que conjuga música i imatge, i que s'expressa de manera composta en el flux que anomenem l'«expressió cinematogràfica». Volem descriure la relació interdisciplinària que s'estableix entre dos llenguatges antics i originàriament autònoms —la música i la imatge— en el marc del —*relativament nou*— llenguatge cinematogràfic.

Treballem entorn de la formulació d'una estètica que procura explica el «com» i el «perquè» d'aquesta expressió conjunta que articula l'audiovisual. Aquesta base teòrica ens ha de permetre, en darrera instància, descriure i analitzar el paper de la música en la subversió d'una determinada conjugació del llenguatge audiovisual. Pensem que aquesta és la qüestió que planteja, en el seu conjunt, la proposta cinematogràfica articulada per Pere Portabella; una

---

4. Més endavant, en l'apartat «3.1. La dualitat epistemològica de l'«expressió cinematogràfica»», tornem a treballar aquestes qüestions referides a la complexitat de la «imatge» contemporània.

proposta rupturista amb la tradició que s'emmarca en el context del «cinema de la modernitat». Aquest darrer epígraf —el «cinema de la modernitat»— és un concepte expressat per diversos autors (QUINTANA, 1996; FONT, 2002; DURAN, 2013), que defineix la praxi cinematogràfica sorgida a partir dels anys seixanta del segle XX i que, en termes generals, es defineix per intentar transgredir el cànon clàssic del llenguatge cinematogràfic que s'havia establert durant la primera meitat del segle passat.

Des d'aquesta visió de conjunt, la nostra investigació presenta diversos espais teòrics en els que cal aprofundir i que marquen el desenvolupament del treball: per una banda, un estudi sincrònic<sup>5</sup> dels principis estètics que s'articulen entre la música i la imatge quan es projecten conjuntament a la pantalla; i, per altra, un estudi diacrònic de l'audiovisual sobre la genealogia del llenguatge cinematogràfic i com aquest ha evolucionat fins a l'actualitat, a través de les seves transformacions graduals.

### 1.1.2. ESTÈTICA DE LA «IMATGE MUSICADA»

L'objecte d'estudi del nostre treball és, per tant, la descripció i l'anàlisi de l'«estètica de la “imatge musicada”» desenvolupada, formalment, en la filmografia de Pere Portabella. Aquest corpus cinematogràfic, com veurem, manté una relació molt particular i creativa amb els diferents àmbits de la música i de l'audiovisual.

El concepte «estètica de la “imatge musicada”» —terme que la present investigació s'aventura a proposar, sempre amb certa cautela, de manera original— vol definir, des de dins de l'aparell teòric, aquella relació que s'estableix entorn de l'«expressió cinematogràfica» —repetim: aquella conjugació de l'imatge, el so i/o la música—, i els seus mecanismes d'articulació en el film.

Cal dir que ha estat una tasca complexa trobar una terminologia adequada que, des del nostre punt de vista, defineixi aquesta relació estètica que s'esdevé entre la imatge i la

---

5. «En diverses ciències —lingüística, antropologia, etcètera— i també en filosofia, s'ha introduït sovint una distinció entre “diacrònic” i “sincrònic”. Es considera que un mètode, un punt de vista, consideració, etcètera, són diacrònics quan, principalment, es té en compte l'ordre i la successió cronològics i, així, es dóna especial importància a les nocions de canvi, evolució i altres similars (incloent nocions concomitants com les de ruptura o tall). Tal com indica l'etimologia del mot, “diacrònic” es refereix a allò que té lloc “a través” o “al llarg del” (*dia*) temps. Específicament, es tracta de l'anomenat “temps històric” o de la “història”, de manera que el mètode diacrònic es fonamentalment un mètode històric. Així, l'estudi diacrònic d'un llenguatge, d'una comunitat humana, etcètera, és un estudi cronològic, i específicament cronològic-històric, d'aquesta comunitat. Se suposa, doncs, que les estructures canvien en funció del temps, o que hi ha equiparació entre canvis estructurals i canvis temporals. D'altra banda, un mètode, punt de vista, consideració, etcètera, són sincrònics quan l'objecte s'estudia en la seva estructura “actual” o efectiva, i especialment en la seva estructura “bàsica”. En funció de dita estructura s'examina el procés de canvi i d'evolució temporals, o històric-temporals, i no a la inversa. D'aquesta manera, l'estudi sincrònic d'un llenguatge, d'una comunitat humana, és un estudi fonamentalment estructural» (FERRATER MORA, 2012: 859-860). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

música en un mateix flux. Durant la recerca bibliogràfica desenvolupada, no hem trobat cap concepte que procurés definir aquesta conjunció, i que fos prou concret i específic en relació a la perspectiva d'estudi plantejada en el present treball. La utilització d'aquest terme —«imatge musicada»<sup>6</sup>—, encara que respon a un concepte conegut —aquella expressió, aquell flux de vibracions i d'ones, de sons i de llum, que aglutina en un mateix si la dimensió icònica i la dimensió musical de la «imatge»—, és una aportació nova i original del present estudi al conjunt conceptual dels Estudis Cinematogràfics<sup>7</sup> i el seu vocabulari. Hem d'emprar, però, el neologisme amb molta precaució. La utilització d'un terme propi comporta un seguit d'aspectes positius per a la investigació: creativitat i dinamisme acadèmics, novetat epistemològica, capacitat d'indagació en nous espais d'estudi, etcètera. Per la mateixa raó, però, també cal assumir —i cal fer-ho d'una manera conscient— que hi ha un factor de risc i de circumstancialitat: ens situem en una terminologia no validada per cap altre treball acadèmic i, per tant, en certa manera, en un camp conceptualment incert.

<i>Objecte de la investigació</i>
L'estètica de la «imatge musicada» desenvolupada en la filmografia de Pere Portabella en el període 1967 – 1976.

*Quadre 1: objecte de la investigació.*

En tot cas, aquest concepte proposat és una eina que posem a disposició d'una finalitat. En un sentit estricte, definir el concepte de la «imatge musicada» no és el propòsit d'aquest treball. Allò que ens plantejem és la descripció, l'anàlisi i l'avaluació d'una estètica interdisciplinària en una filmografia, i per parlar d'aquest conjunt d'elements estètics fem, a voltes, el terme «imatge musicada». A través de la seva articulació provem de descriure, comprendre i comunicar, el conjunt d'eines, mecanismes i capacitats expressives d'una imatge vinculada formalment a una música —sigui aquesta vinculació de naturalesa mecànica a la pel·lícula del film, o bé s'esdevingui de manera no sincrònica amb la imatge—, sempre, però, en el marc del llenguatge cinematogràfic.

Tal com ja hem dit, considerem que l'aparell teòric construeix entorn d'aquesta estètica part de les seves estratègies estructurals, narratives o poètiques; per tant —i aquesta és una característica del treball que considerem cabdal—, l'estètica de la «imatge musicada» no

6. El concepte de la «imatge musicada» també podria ser utilitzat més enllà del camp dels *Film Studies*. En aquest cas, el seu ús consistiria en definir o estudiar tota aquella imatge conjugada amb una música, sigui en el suport audiovisual o bé en qualsevol altre —pictòric, museístic, performatiu, informàtic, etcètera. En tot cas, aquestes altres vies d'investigació —aquella «imatge musicada» que resta més enllà dels films— queden apuntades i referenciades com a possibles camps de recerca per a altres investigacions, però clarament excloses del present treball.
7. Quan esmentem el concepte del *Estudis Cinematogràfics* ens referim a aquell conjunt d'estudis entorn els films, que en el món anglosaxó s'anomenen *Film Studies*.

descriu ni analitza de manera autònoma la imatge o la música cinematogràfica presents en un film, sinó que les descriu i les analitza des de dins de l'«expressió cinematogràfica»; el flux d'imatges i de sons —musicals o no— que projectem a la pantalla. L'àmbit de recerca d'aquesta estètica és un espai interdisciplinari d'anàlisi del llenguatge icònic i musical en un conjunt audiovisual.

### 1.1.3. AUDIOVISIONAR LA «IMATGE CINEMATOGRAFICA»

Aquesta concepció interdisciplinària de l'anàlisi de l'«expressió cinematogràfica» que adoptem a través del neologisme «imatge musicada» té una fonamentació teòrica en la proposta que realitza l'investigador i músic francès Michel Chion, en el seu paradigmàtic estudi titulat *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)* (1993)<sup>8</sup>. El treball de Chion és clarament pioner en analitzar el so de la proposta fílmica i establir-ne una relació estètica amb la imatge en el marc de l'audiovisual. En *La audiovisión*, Chion expressa, entre d'altres, la següent afirmació respecte a la naturalesa epistemològica de l'«expressió cinematogràfica»:

[...] en la combinació audiovisual, una percepció [la sonora o la visual] influencia en l'altra i la transforma: no es «veu» el mateix quan s'escolta; no «s'escolta» el mateix quan es veu<sup>9</sup> (CHION, 1993: 11).

També, en aquest mateix sentit, remarca la interrelació dels mitjans icònics i sonors en el marc de l'audiovisual:

En el context audiovisual, aquestes percepcions [la percepció sonora i la visual] s'influencien mútuament, i es deixen l'una a l'altra, per contaminació i projecció, les seves respectives propietats<sup>10</sup> (CHION, 1993: 21).

Aquesta concepció teòrica que proposa Chion es basa, doncs, en la interrelació i la modificació que les percepcions visual i sonora experimenten en el seu encontre dins el *framework* audiovisual. En certa manera, es pot dir que l'autor planteja la idea que la banda sonora i la banda d'imatge transformen, de manera recíproca, part del seu sentit genuí i primari en el moment en què entren en contacte dins de l'expressió audiovisual. Es crea un nou «significant» del «significat» audiovisual —«significant i significat són els dos elements inseparables del signe»<sup>11</sup> (PÉREZ CARREÑO, 2002: 73)— que sorgeix de la relació interdisciplinària entre el component icònic i el component àudio. *La audiovisión* conclou que és convenient que l'anàlisi d'aquesta nova «unitat» esdevingui, també, de manera conjunta; així s'exposa en el subtítol del

---

8. A partir d'ara, la majoria de les vegades ens referim a aquest treball ho fem com *La audiovisión* (1993).

9. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

10. *Ídem*.

11. *Ídem*.

treball en la versió editada a l'Estat espanyol: *Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*<sup>12</sup>.

Aquest enfocament de Chion reforça la idea subratllada per Noël Burch, ara des del punt de vista de la recepció i la percepció del discurs audiovisual, sobre la dialèctica cinematogràfica fonamental entre la imatge i el so. D'altra banda, és important senyalar algunes diferències de la perspectiva del nostre treball en relació a *La audiovisión*: 1) Chion es refereix, en la utilització del terme «audiovisió», al procés amb què la proposta audiovisual és rebuda per part de l'espectador; mentre que el concepte d'«imatge musicada» no estableix una relació amb l'espectador sinó que ho fa amb el llenguatge mateix: és un terme que, a diferència de l'«audiovisió», fa referència a «qualitats» de l'articulació del llenguatge, no a fenomenologia de la seva recepció; i 2) en el conjunt del treball de *La audiovisión*, l'autor posa en el centre de la investigació a la banda sonora —que tradicionalment s'ha definit com la suma dels diàlegs, el so ambient i la música—, mentre que el nostre treball acota constantment aquesta banda sonora a la seva expressió musical: no parlem de la «imatge sonoritzada» sinó, concretament, de la seva «imatge musicada»<sup>13</sup>.

D'altra banda, la proposta d'una anàlisi interdisciplinària de l'«expressió cinematogràfica», que s'articula entorn de l'«estètica de la “imatge musicada”», planteja alguns inconvenients que veurem en el desenvolupament del marc teòric i en l'apartat metodològic de la present investigació. L'inconvenient principal que es planteja és que, actualment, partim d'un estat de la qüestió de la disciplina d'anàlisi de la música i dels films que es defineix per ser un panorama permanentment desestructurat (INFANTE DEL ROSAL I LOMBARDO, 1997: 206) i, a la vegada, fet de contribucions teòriques disperses i irregular; qüestions que, de manera evident, dificulten el desenvolupament de la tasca acadèmica. A més, la teoria i la pràctica de l'anàlisi general de les imatges, especialment la de la «imatge cinematogràfica», sembla que s'hagi resistit a dur a terme una anàlisi interdisciplinària dels seus elements. Cal que es consideri que a la música —o a qualsevol altre element extern a allò pròpiament iconogràfic— li pertany un paper rellevant en la codificació formal de l'episteme de la seva «imatge», tot i que, tradicionalment, el paper de la música en aquest tipus d'anàlisis audiovisuals ha estat pràcticament nul. La majoria de les teories precedents han tractat tangencialment allò que, des del nostre punt de vista, és una de les característiques principals en la construcció de la «imatge contemporània»; aquesta és sempre una construcció audiovisual en el sentit multimèdia del terme «audiovisual»: l'«expressió cinematogràfica» es construeix a partir d'una dimensió visual

---

12. La versió original francesa *L'audio-vision (Son et image au cinéma)* (1991), no inclou aquest subtítol que, des del nostre punt de vista, és clarificador de la intencionalitat de l'autor.

13. També cal tenir present que Chion proposa que la distinció entre so, fins i tot soroll, i música, és una distinció cultural (CHION, 1993: 190). Més endavant hem procurat indagar en el perquè d'aquesta idea, però és clar que quan Chion parla de la *banda de so* també pot estar incloent-hi la música.

i d'una dimensió sonora que es conjuga en el si d'una mateixa «expressió», d'una mateixa «unitat», d'un mateix «flux»; articulant, a partir d'aquest fet, l'epistemologia cinematogràfica pròpia amb la qual es construeix el film.

#### 1.1.4. ACOTACIÓ DE LA FILMOGRAFIA I JUSTIFICACIÓ

Un cop descrit i acotat l'objecte de recerca des d'un punt de vista teòric i conceptual cal definir el material cinematogràfic —el «fet filmic»— amb què aquesta investigació treballa; és a dir, els films sobre els quals hem desplegat els recursos analítics que articulem en el present treball. L'acotació de la filmografia que plantejem es basa en el títol *Pere Portabella (Obra Completa)* (2013)<sup>14</sup>. Aquesta és una edició, en format òptic DVD i editada per Intermedio, que recopila l'obra cinematogràfica realitzada per Pere Portabella, en el període 1967 - 2009.

D'alguna manera, l'edició de *Pere Portabella (Obra Completa)* és la culminació d'un procés de revaloració artística envers l'autor. Aquest s'inicia l'any 2001, amb la retrospectiva *Històries sense argument: el cinema de Pere Portabella* que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) va dedicar al conjunt de l'obra i, a partir de la qual, sembla que hi va haver una redescoberta de la seva figura com a creador i de valorització de la seva obra artística en l'àmbit internacional; aquesta edició és, d'alguna manera, el corol·lari d'aquest procés.

Pel que fa al desenvolupament del nostre treball aquesta edició ens és de gran utilitat.

1) Accedim —gairebé— a la totalitat de l'obra; curtmetratges, migmetratges i llargmetratges que formen un corpus l'edició del qual, fins al moment, era dispersa, fragmentada i, en la majoria de casos, inèdita en format digital<sup>15</sup>. 2) L'edició en format òptic dels films, conté una imatge i un àudio d'una qualitat excel·lent, fet que facilita el treball analític amb els films i la seva anàlisi. I 3), aquesta edició és supervisada pel propi director<sup>16</sup>: se'ns permet accedir a variacions actualitzades dels muntatges originals; modificacions que tenen com a objectiu restituir un original inicialment censurat en el moment de l'exhibició, o bé modificacions que responen a una voluntat d'actualització d'alguns fragments de la seva proposta cinematogràfica<sup>17</sup>. En definitiva, aquesta edició té el vistiplau del propi director i els paràmetres de la qual són excel·lents.

---

14. PORTABELLA, Pere (Director) (2013). *Pere Portabella (Obra completa)* [Film]. Barcelona: Intermedio i Films 59.

15. Algunes de les còpies en format òptic accessibles pels usuaris de la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya eren encara, l'estiu de l'any 2013, de molt mala qualitat i, el conjunt de la filmografia disponible, resultava incompleta.

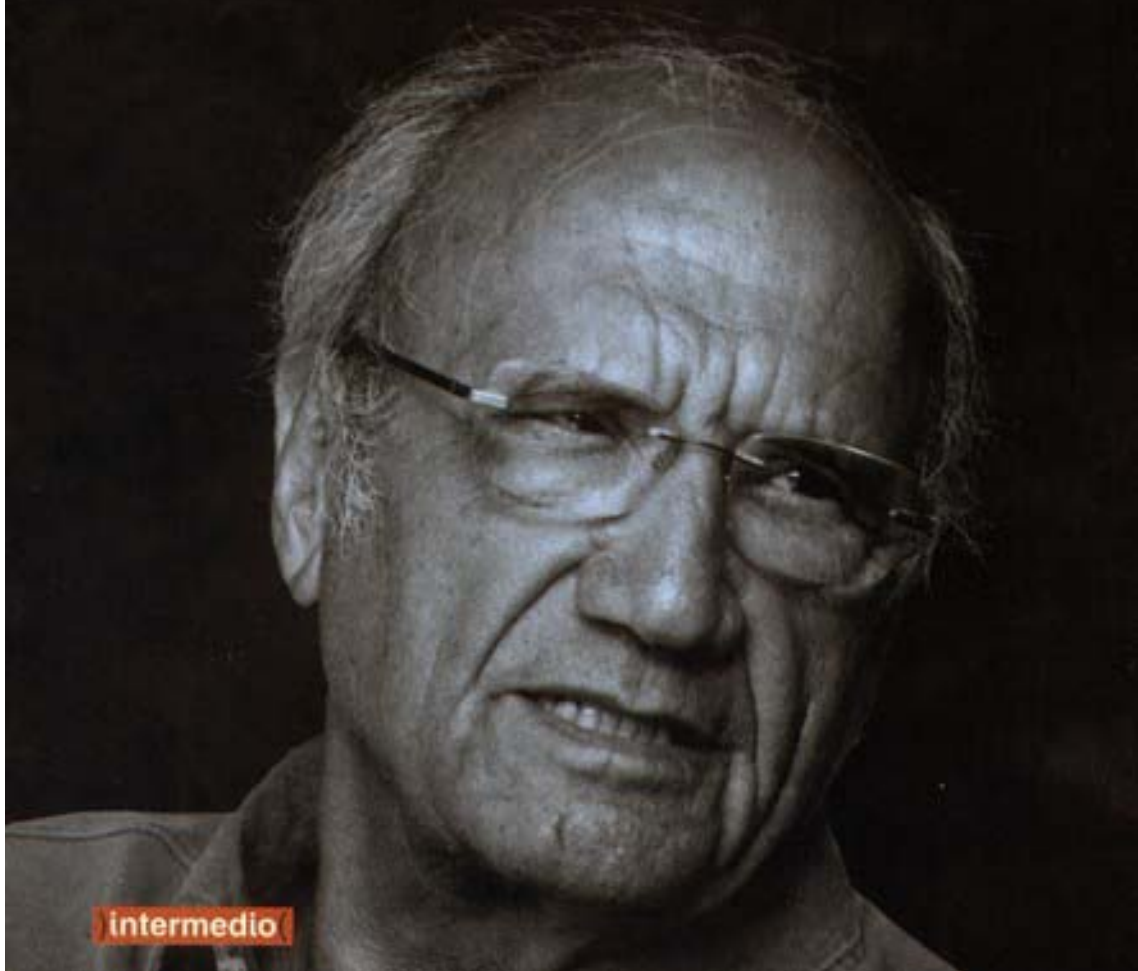
16. En aquest sentit, l'anècdota, tal com l'explica Portabella en l'entrevista adjuntada en l'«Entrevista exploratòria amb Pere Portabella» d'aquesta investigació, és que *Pere Portabella (Obra Completa)* no conté el film *Art a Catalunya* (1992) perquè l'autor se'n van oblidar (p. 322).

17. Alguns muntatges, doncs, han patit alguns canvis posteriors: «Els darrers anys, el cineasta ha revisat les seves pel·lícules introduint-hi diverses modificacions. La supressió dels plans i fins i tot de seqüències senceres no és infreqüent» (FANÉS, 2008, 42).



# Pere Portabella

OBRA COMPLETA . COMPLETE WORKS . ŒUVRES COMPLÈTES.



*Il·lustració 2: caràtula de l'edició «Pere Portabella (Obra Completa)» (2013).*

Així doncs, la nostra investigació es basa en la filmografia de Pere Portabella en la versió publicada a *Pere Portabella (Obra Completa)* (2013). No treballem, però, sobre el conjunt de la seva obra com a director —el període comprès entre 1967 i l'any 2009; data, de moment, del seu últim treball—, sinó que treballem amb els films realitzats en el període circumscribit entre el primer curtmetratge *No compteu amb els dits* (1967) i el llargmetratge *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976). El fet d'acotar la filmografia estudiada a un període concret de la seva activitat artística (1967 - 1976), es justifica, bàsicament, per dues raons.

1) La primera qüestió és que aquest període representa un conjunt continuat i, tal com l'entendem, «unitari» dins l'activitat cinematogràfica de Pere Portabella. Aquesta activitat s'interromp, l'any 1978, quan aquest abandona la seva participació en la política clandestina d'oposició al règim franquista per incorporar-se a la política institucional. Considerem que aquest primer període d'activitat cinematogràfica representa i defineix la seva aportació singular a la cinematografia europea; aportació que, si bé continuarà fins a l'actualitat, ho farà, de manera isolada, a finals de la dècada dels anys vuitanta —*Pont de Varsòvia* (1989)— i només es reprendrà més regularment amb el canvi de segle. Per tant, considerem que els anys 1967 - 1976 són un període compacte, unitari i transcendent, en l'activitat cinematogràfica de Pere Portabella, que es pot estudiar de manera específica en el conjunt de la seva obra; període que, a més a més, es circumscriu a una època molt concreta de la nostra història recent i en la qual la praxi cinematogràfica que realitza Portabella es situa, tal com ja hem esmentat, dins dels canons d'allò que alguns autors han anomenat el «cinema de la modernitat» o els Nous Cinemes europeus (MICCICHÈ, 1995).

2) La segona qüestió que justifica aquesta acotació de la filmografia estudiada té relació amb el desenvolupament del marc teòric del present treball. En aquest procurem descriure els canvis radicals que l'«expressió cinematogràfica» ha experimentat des de finals dels seus orígens fins a dia d'avui. En aquesta panoràmica, posem especial èmfasi en el període històric dels anys seixanta, anys en què trobem una evolució transcendent en la manera d'abordar la pràctica cinematogràfica i el «fet fílmic». Aquesta pràctica «moderna» es caracteritza per interpellar la manera institucional o clàssica de construcció de l'«expressió cinematogràfica», reforçant o posant-la en dubte (QUINTANA, 1996: 15). Aquest primer període de creació de Pere Portabella (1967 - 1976) s'inscriu, clarament, en aquest panorama diacrònic de ruptura que proposa el «cinema de la modernitat», l'estudi de la qual comença a estar, encara de manera incipient, estructurada en la bibliografia acadèmica. Però aquesta manera «moderna» d'aproximar-se al «fet fílmic» evoluciona ràpidament, tal com expliquem al llarg de la investigació, i ho fa cap a un nou escenari que podem considerar de «postmodern» —marcat per l'evaporació de les categories, la hibridació estilística i el canvi tecnològic. En

aquest darrer període és on podem circumscriure la resta de films de Pere Portabella, aquells que l'autor realitza des de l'any 1989 fins a l'actualitat. Des d'una visió acadèmica, però, no disposem —sigui per la manca de perspectiva ja que formem part del període analitzat; sigui perquè la seva pròpia naturalesa en dificulta la definició— d'estudis que estableixin, d'una forma clara, les característiques i la manera de fer d'aquesta pràctica cinematogràfica «postmoderna»

Des del nostre punt de vista, desenvolupar una investigació que procura abastar l'anàlisi d'escenaris cinematogràfics tan disperss i extensibles en el temps, no és funcional en un treball acadèmic d'aquestes característiques. D'aquesta manera, i tot i que el marc teòric del present treball contextualitza degudament el procés d'evolució del llenguatge cinematogràfic durant el segle xx, la nostra anàlisi es centra en el període 1967 – 1976. Del conjunt de la filmografia de Pere Portabella, no analitzem els següents films: aquells films realitzats posteriorment a l'any 1976<sup>18</sup>, aquells en què Pere Portabella ha realitzat tasques de productor<sup>19</sup> i aquells que, tot i haver estat realitzats abans de l'any 1976, no consten en l'edició de *Pere Portabella (Obra Completa)* (2013)<sup>20</sup>.

La nostra recerca, per les raons esmentades, analitza el corpus que representen aquells treballs que Portabella ha dirigit al llarg de la seva trajectòria creativa, entre l'any 1967 i l'any 1976. A continuació, transcrivint, per ordre cronològic, el llistat de films que estudiem i, entre claudàtors, la durada en minuts de cada un d'ells:

- No compteu amb els dits*, (1967) [26'].
- Nocturno 29*, (1968) [83'].
- Aidez l'Espagne*, (1969) [5'].
- Miró, l'altre*, (1969) [15'].
- Premios nacionales*, (1969) [4'].
- Vampir-Cuadecuc*, (1970) [75'].
- Play back*, (1970) [8'].
- Poetes catalans*, (1970) [30'].
- Umbracle*, (1972) [85'].
- Acció Santos*, (1973) [12'].

---

18. Que són: *Pont de Varsòvia* (1989), *Lectura Brossa* (2003), *La tempesta* (2003), *Plan hidrològic* (2004), *No al no* (2006), *Die stille vor Bach* (2007), *Mudanza* (2008) i *Uno de aquéllos* (2009).

19. El paper de productor de Pere Portabella, a través de la seva pròpia productora Films 59, és molt destacable: *El cocbecito* (1959) de Marco Ferreri, *Los golfos* (1959) de Carlos Saura, *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, *Hortensia/Beancé* (1969) de Antonio Maenza, *El desastre de Annual (Un invento sin futuro)* (1970) de Ricardo Franco, *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín i *Danza a los espíritus* (2010) de Ricardo Íscar.

20. Cal esmentar les obres que no consten en *Pere Portabella (Obra Completa)* però que la bibliografia cita de forma repetida: *Cantants 1972* (1972), *Art a Catalunya* (1992) i *Visca el piano!* (2006) (PORTABELLA i CATALÀ, 2009: 35-48).

—*Miró, forja*, (1973) [24']<sup>21</sup>.

—*Miró, tapís*, (1973) [22']<sup>22</sup>.

—*El sopar*, (1974) [50']<sup>23</sup>.

—*Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*, (1976) [173'].

## 1.2. OBJECTIU DE LA INVESTIGACIÓ

Ens proposem —un cop acotat l'objecte— definir l'objectiu de la nostra recerca. L'objectiu de la investigació que ens plantejem en el treball *LA MÚSICA EN ELS FILMS: LA SUBVERSIÓ DEL LLENGUATGE CINEMATogràFIC EN L'OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)* és descriure, analitzar i objectivar les característiques de la «imatge musicada» que es formula en els films de Pere Portabella, concretament en aquells films realitzats entre els anys 1967 i 1976. Tal com hem plantejat en la descripció de l'objecte de recerca, el nostre propòsit és atendre, en el marc de l'aparell teòric del cinema, de quina manera l'autor treballa la relació música-imatge en la seva praxi fílmica singular.

Pensem que la consecució d'aquest objectiu plantejat —l'anàlisi estètic d'una sèrie de films d'una filmografia concreta—, ens permet, a la vegada, proposar un seguit de consideracions de caràcter sobre el conjunt de la teoria cinematogràfica. És a dir, l'anàlisi d'aquells aspectes formals presents en la filmografia de Pere Portabella, fa possible estudiar alguns aspectes de la praxi cinematogràfica general en el context del «cinema de la modernitat». D'aquesta manera, observem, a través de Portabella, característiques sobre la manera d'articular l'«expressió cinematogràfica» europea en aquell període i, a la vegada, aquesta indagació fa possible que la comparem tant amb la praxi de períodes anteriors com amb allò que apunten les tendències cinematogràfiques posteriors. En definitiva, el present treball d'investigació permet, en part, indagar en la relació que succeeix entre la música i la imatge, no només la que es circumscriu als films de Pere Portabella —encara que principalment— sinó que, a partir d'aquests, prova d'establir, també, un *framework* d'anàlisi estètic més general del «fet fílmic», que es situï en el marc de la teoria cinematogràfica general.

---

21. Film sense banda sonora musical ni utilització estètica o expressiva de la banda de so. Film muntat de manera que la banda sonora només conté els diàlegs i el so ambient.

22. *Ídem*.

23. *Ídem*.

### Objectiu de la investigació

Descriure, analitzar i objectivar les característiques de la «imatge musicada» que es formula en els films de Pere Portabella en el període 1967 – 1976.

*Quadre 2: objectiu de la investigació.*

La formulació d'aquestes observacions de caràcter global sobre la praxi cinematogràfica, a partir d'allò particular, les podem considerar objectius secundaris de la nostra investigació; repetim: a partir de l'anàlisi de l'«expressió cinematogràfica» dels films de Portabella volem extreure conclusions que responguin a la pràctica cinematogràfica general del «cinema de la modernitat».

Cal observar que també es pot formular la consecució de l'objectiu de la nostra recerca a la inversa: per tal d'acomplir l'objectiu principal —l'anàlisi de la «imatge musicada» de part de la filmografia de Pere Portabella—, és necessari, primerament, adquirir una sèrie de competències específiques que es vinculen als objectius secundaris de la investigació —aquelles consideracions de caràcter general de la praxi cinematogràfica. Aquestes competències esmentades giren principalment entorn de l'estudi de l'aparell teòric cinematogràfic general, que considerem, com ja hem argumentat, que es construeix al voltant de l'elaboració de l'«expressió cinematogràfica» —la dialèctica imatge-so. Aquesta «expressió» es forma amb la conjunció de la informació icònica, la dramaturgia, la dimensió sonora, la narrativitat i demés elements de la construcció de la diegesi, i s'articula, formalment, mitjançant allò que els teòrics han anomenat les diferents «maneres de representació» cinematogràfica. És a dir, per a poder estudiar, i atendre amb garanties, el cas particular de l'anàlisi de la filmografia de Portabella —i la seva particular subversió del llenguatge—, necessitem, també, comprendre com es construeix el llenguatge cinematogràfic des d'una perspectiva general. Aquest darrer objectiu el treballem en part de l'elaboració del marc teòric de la recerca tal com expliquem a continuació.

#### 1.2.1. L'«EXTRATERRITORIALITAT» DE PORTABELLA

Per tal de definir més acuradament el nostre objectiu de treball, ens és útil partir de la següent consideració: la proposta cinematogràfica singular de Pere Portabella ha estat sovint adjectivada, per part de la bibliografia, d'«extraterritorial» (ZUNZUNEGUI, 2001). Aquest concepte teòric fa referència a la consideració que els seus films es situen fora dels marges estètics i discursius del que sovint anomenem —potser de manera poc precisa— la «institució cinematogràfica»<sup>24</sup>. En aquest sentit, i des de la perspectiva teòrica que aporta aquest terme, un dels

24. La «institució cinematogràfica» és un concepte que aglutina una sèrie de bones pràctiques estandarditzades al voltant del llenguatge audiovisual; «unes maneres de fer» que, en última instància, homologuen

objectius de la nostra investigació és descriure amb quins mecanismes la praxi de Pere Portabella subverteix el model de representació imperant; és a dir, atendre de quina manera articula els seus films més enllà de la «institució cinema» en el context dels Nous Cinemes europeus.

Per tal d'assolir aquest objectiu, no podem obviar que és necessari contextualitzar, en part, quin és el marc històric, estètic, social, polític, tècnic o econòmic en què es desenvolupa aquesta «ruptura» i de quina manera la «institució» evoluciona —si és que ho fa— enfront d'aquesta subversió; és a dir, necessitem traçar una visió diacrònica de l'articulació del llenguatge cinematogràfic.

Un dels nostres objectius és, doncs, descriure un context general que expliqui l'evolució de l'articulació de l'«expressió cinematogràfica» i que estudiï els seus mecanismes de creació i de representació, per tal de contextualitzar-hi l'obra de Pere Portabella i entendre, de manera formal, la seva praxi «subversiva». En la concreció d'aquest marc diacrònic de l'evolució del llenguatge cinematogràfic, la investigació s'ha centrat en quin és el paper de la música en l'aparell teòric cinematogràfic general.

En resum, l'objectiu del treball és descriure, analitzar i objectivar com la música present en els films de Portabella permet subvertir, apropant-se al «cinema de la modernitat», la «institució cinematogràfica». Volem descriure aquesta aportació singular que realitza la praxi cinematogràfica de Pere Portabella a l'articulació del llenguatge cinematogràfic modern. En definitiva, l'objectiu de la present investigació és indagar de quina manera Pere Portabella situa la seva proposta cinematogràfica fora de l'estètica i la sintaxi imperant —aquella que el teòric Noël Burch, en l'estudi *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (2008), defineix com la Manera de Representació Institucional (MRI) (BURCH, 2008)—, i, sobretot, el present treball es proposa estudiar quin és el paper atribuïble a la presència i l'articulació de la música en la consecució d'aquesta ruptura formal.

### 1.3. HIPÒTESI DE TREBALL

Acabem aquest primer capítol de la recerca formulant la hipòtesi de treball de la present investigació. Abans d'exposar, però, la hipòtesi general, pensem que cal fer esment de dues secundàries que la condicionen.

---

una determinada construcció de l'expressió audiovisual i de la seva manera de representació de la realitat. Davant d'aquesta manera de fer n'hi ha, però, d'altres que resten fora de la institució i que es situen més enllà del seus límits. «El concepte apareix en Friedmann i Morin (1952). En primera instància ens remet a l'estructura industrial del cinema, que reuneix realitats econòmiques, relacions socials, comportaments concrets, actituds mentals; i que fa que els seus elements funcionin en sintonia, segons regles més o menys canòniques. Parlar de cinema com a institució significa entendre'l més com una “organització social” que com una simple empresa; i significa veure'l com un mecanisme capaç d'integrar, de dotar d'un sentit de pertinença, i al mateix temps de dictar normes de conducta» (CASSETTI, 1994: 134). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

1) La primera consideració que volem esmentar és entorn del paper general de la música en l'aparell teòric cinematogràfic, una qüestió que, pel que planteja la bibliografia, resta encara oberta al debat acadèmic. Considerem la hipòtesi que, entre els diferents mecanismes de l'aparell teòric cinematogràfic per articular l'episteme cinematogràfica, la música hi té un seguit d'atribucions que en permeten la seva articulació. En certa manera, definir aquestes atribucions és definir les característiques de la «imatge musicada».

2) La segona qüestió gira entorn de la idea «del conjunt 1967 - 1976» de la filmografia de Pere Portabella: treballem amb la hipòtesi que Portabella construeix una proposta cinematogràfica que, per diverses raons —polítiques, culturals, socials o artístiques—, posa en qüestió, de manera constant, els mecanismes de la representació cinematogràfica imperants articulats en la Manera de Representació Institucional (MRI). Des d'aquesta perspectiva, considerem la hipòtesi que Portabella «utilitza» l'aparell teòric i pràctic cinematogràfic d'una manera subversiva, per «fer cinema des de fora del cinema»; una proposta cinematogràfica realitzada des d'una opció d'avantguarda artística que no es pot deslligar d'una opció política radical, en la qual tendeix a fer convergir el «significant» cinematogràfic amb el polític. Amb tot, cal dir que aquesta no és una praxi aïllada en la cinematografia europea de l'època i que aquesta manera de procedir, tal com ja hem dit, s'emmarca en un context general en la qual, una nova generació d'autors, es planteja la superació de la MRI i la formulació d'una Manera de Representació Moderna (MRM) (DURAN, 2013).

Per tant, aquestes dues hipòtesis secundàries, troben un espai comú en la hipòtesi general que plantejem sobre la música en els films de Portabella. La hipòtesi general de treball de la present investigació és la següent: la manera com Pere Portabella articula la música en les seves propostes fílmiques és un dels elements —encara que no l'únic— que ens permet entendre el seu cinema com un intent de superació de la Manera de Representació Institucional (MRI) cinematogràfica.

<i>Hipòtesi de la investigació</i>
En el films de Pere Portabella del període 1967 – 1976, la música és un element que permet subvertir la Manera de Representació Institucional (MRI) cinematogràfica.

*Quadre 3: hipòtesi de la investigació.*

Pensem que és oportú fer un avançament de com els elements descrits fins ara condicionen el desenvolupament posterior de la investigació. Per tant, a continuació tracem, de manera general, les línies que segueix el treball en el desenvolupament del seu marc teòric per tal de corroborar, així, les hipòtesis que hem descrit en aquest punt.

1) Cal definir l'episteme cinematogràfica a partir de la dualitat icònica-sonora de

l'«expressió cinematogràfica» i entendre com la «imatge contemporània» arriba a articular aquesta dualitat. 2) Cal establir en un marc teòric a partir de la bibliografia que ha tractat la qüestió sincrònica de la relació teòrica entre la imatge i la música. 3) És necessari explicar l'evolució de les diferents Maneres de Representació, enumerant-ne les seves característiques i, sobretot, observar-ne detingudament la presència i el paper de la música en aquesta perspectiva diacrònica. 4) Cal, finalment, analitzar la figura de director Pere Portabella i contextualitzar el desenvolupament de la seva obra amb tot allò descrit anteriorment.

Finalment, cal dir que aquesta proposta d'investigació ha de tenir en compte una consideració gens menor que la condiona en el seu conjunt: l'anàlisi acadèmic de la «imatge cinematogràfica» interpellada per la música no acaba de trobar un marc epistemològic ni, consegüentment, un plantejament metodològic adequats i fructífers en el marc d'un consens acadèmic —qüestions que veurem més detingudament en l'apartat «7. Metodologia de la investigació». Pensem que l'anàlisi de la música en el cinema en cap cas es pot deslligar de l'anàlisi fílmica general, ambdós coincideixen en el marc dels Estudis Cinematogràfics. Establir aquest eventual marc d'estudi de la «imatge musicada» és, però, una tasca a llarg plaç, a la vegada difícil i complexa, el desenvolupament de la qual, actualment, només es troba en les beceroles. La nostra investigació vol sumar-hi, humilment, una petita aportació teòrica. En la mesura d'allò possible, i entre altres qüestions que tractem en el transcurs del treball, aquesta investigació vol articular un marc teòric entorn de l'evolució de la «imatge musicada» en la qual s'hi integri el fet musical i l'icònic. En tot cas, aquestes qüestions les desenvoluparem entre els capítols 3-6 que defineixen el marc teòric de la investigació.

En el següent capítol es descriu la rellevància, les limitacions i els antecedents teòrics de la investigació, així com també detallem, de manera més àmplia, l'estructura formal del treball en relació als seus capítols i continguts. Des del nostre punt de vista, l'estudi del cinema de Portabella és una excel·lent eina per a provar de descriure i analitzar la teoria general, ja que, des d'una proposta estètica radical de representació cinematogràfica, podem fer evidents els seus mecanismes de subversió —i també, per oposició, fer-ne evident la sintaxi considerada «normativa». També pensem que la proposta fílmica de Portabella aporta un seguit de consideracions transcendentals a la formulació del concepte de la «imatge musicada» i, per extensió, el seu és un cinema que fa una aportació creativa a l'evolució de la praxi cinematogràfica i artística general, transgredint-la constantment i eixamplant-ne la seva capacitat expressiva.



*Resum de les idees clau del capítol 1*

Aquest treball és una recerca sobre la música en el cinema, però aquesta no es fa des de la Musicologia sinó des dels Estudis Cinematogràfics.

L'objecte d'estudi, en el marc de l'aparell cinematogràfic, és aquella imatge interpellada per la música, aquella imatge que és musicada; treballem amb el neologisme «imatge musicada».

Acotem, per diferents raons, la filmografia estudiada a l'obra de Pere Portabella realitzada entre 1967 i 1976.

Estudiem l'estètica conjunta de la música i la imatge quan aquesta té finalitats ontològiques, funcionals o poètiques en el si del llenguatge cinematogràfic.

És necessari realitzar un estudi sincrònic dels principis estètics de la relació entre la música i la imatge quan es projecten conjuntament en pantalla.

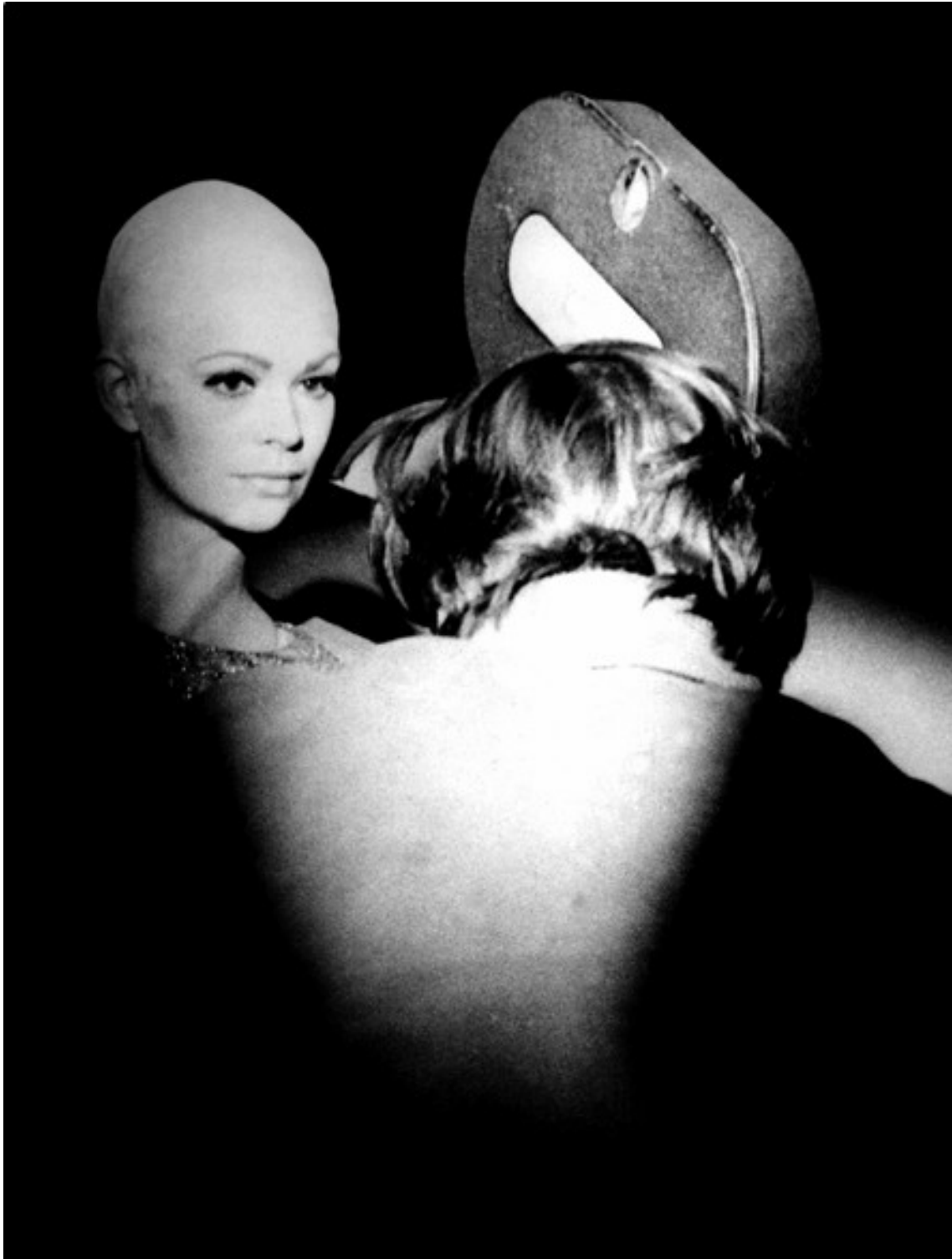
L'episteme contemporània de la imatge està formada per una dimensió icònica i una dimensió temporal i/o musical.

És necessari realitzar un estudi diacrònic de la genealogia del llenguatge cinematogràfic i de quina ha estat el paper de la música en aquesta evolució.

L'objectiu de la investigació és analitzar com Portabella articula la «imatge musicada» en la seva obra i com aquesta estètica música-imatge li permet subvertir la Manera de Representació Institucional (MRI).

Treballem amb la hipòtesi que la manera com Portabella articula la música en la seva proposta fílmica és un dels elements que ens permet entendre el seu cinema com a una superació de la Manera de Representació Institucional (MRI), com a cineasta de la modernitat.

*Quadre 4: resum de les idees clau del capítol 1.*



*Il·lustració 3: Portabella durant la gravació de «Nocturno 29» (1969).*

## 2. RELLEVÀNCIA, ANTECEDENTS, ESTRUCTURA I LIMITACIONS

AQUEST TREBALL D'INVESTIGACIÓ, tal com hem exposat, s'emmarca en el context general de l'anàlisi d'aquella «imatge» que és interpel·lada per una «música». Aquesta articulació iconogràfica i musical és una «imatge contemporània» que, de manera imperativa, es situa en un marc audiovisual. El treball d'anàlisi que ens proposem es realitza a través de l'estudi de l'obra cinematogràfica d'una de les veus més personals, singulars i internacionals de la filmografia catalana de la segona meitat del segle xx: el cineasta Pere Portabella.

Considerem que part de la rellevància de la present investigació es troba en l'interès acadèmic que genera el fet de desenvolupar una recerca entorn de l'estètica musical cinematogràfica, l'articulació de la qual ha de contextualitzar-se dins el conjunt de l'aparell teòric cinematogràfic; és a dir: l'estudi de la música de cinema vertebrada dins dels Estudis Cinematogràfics. En aquest sentit, pensem que el treball és una aportació prou interessant a la disciplina de l'estètica de la música cinematogràfica ja que prova d'emmarcar l'estudi de la música dins el conjunt de l'estudi de la imatge; espai en el qual, tradicionalment, els ritmes i les melodies han tingut ben poca presència, havent estat considerats elements aliens a la construcció iconogràfica.

Des del punt de vista de l'anàlisi de la «imatge contemporània» —aquella episteme que inclou el so i la música—, entenem que el seu estudi ha de ser interdisciplinari —multimèdia, audiovisual— i que, per tant, l'anàlisi de la música ha de ser-hi, de manera imperativa, present. En aquest sentit, una aportació genuïna als Estudis Cinematogràfics que realitza la present recerca i que procura aglutinar aquesta sèrie de posicionaments teòrics és el concepte de la «imatge musicada».

Per una altra banda, considerem que, de manera independent a aquestes qüestions estètiques plantejades, aquest treball també és rellevant des d'una altra perspectiva:

es realitza una anàlisi, des d'un punt de vista acadèmic, entorn de la praxi cinematogràfica singular de Pere Portabella. En aquest sentit, la investigació vol reivindicar la vàlua de l'autor des del marc universitari, i encara que aquest treball no és una panoràmica completa a la seva obra, sí que pretén ser una aportació a l'estudi, la interpretació i la valoració del seu treball cinematogràfic general. De fet, si no anem errats, aquesta és la primera tesi doctoral realitzada a l'Estat espanyol en la qual la filmografia de Pere Portabella n'és el tema central. Cal dir que, en aquest sentit, no hem trobat cap precedent en el món acadèmic —amb l'excepció manifesta d'un article (RADIGALES, 2010a)—, que proposi una investigació de la música present en la filmografia de Pere Portabella en alguna de les seves múltiples facetes.

Des de la perspectiva d'aquesta panoràmica descrita, pensem que la investigació proposada és, doncs, prou rellevant i original, ja que aconsegueix aquestes dues característiques esmentades —a la vegada que les relaciona—: 1) proposa un marc per l'encaix de l'«estètica de la “imatge musicada”» dins de l'estètica cinematogràfica general del cinema modern; i, 2) desenvolupa un treball acadèmic focalitzat en la praxi cinematogràfica de Pere Portabella i en la singular articulació de la música en els films que dirigeix.

Per tal d'aconseguir desenvolupar els objectius proposats en la investigació, ha estat imprescindible estudiar, en profunditat, els treballs que, d'alguna manera o una altra, tracten els temes concomitants plantejats en aquestes pàgines. Per ara poder-ne fer una exposició ordenada, hem dividit la bibliografia treballada —més de dues-centes entrades— en funció dels diferents aspectes que treballa cada volum; aquests són: —la «imatge» cinematogràfica i l'aparell teòric cinematogràfic, la teoria de la música en el cinema i la figura de Pere Portabella. Hem recopilat, a banda, la bibliografia que tracta els aspectes estètics o filosòfics generals, els aspectes metodològics de la investigació i les qüestions formals o ortotipogràfiques del treball.

Exposem de manera sumària els antecedents teòrics a partir dels quals es basa la present recerca, ja que en els capítols dedicats a la descripció de l'estat de la qüestió és quan ens aturarem, de manera més detallada, en la anàlisi, exposició o contextualització dels conceptes que proposen alguns d'aquests importants treballs d'investigació citats. Cal dir quelcom que és evident: no totes les referències esmentades tenen el mateix pes acadèmic en l'elaboració del present treball. És clar que noms com Nietzsche, Benjamin, Adorno, Bazin, Chion, Deleuze o Foucault —per esmentar els de més entitat filosòfica dels consultats— tenen un paper més fonamental que altres referències citades de menor pes. Malgrat això, les comentem totes de manera equitativa per tal de procurar donar una visió general de quin ha estat l'itinerari de lectures seguit en el desenvolupament del treball.

## 2.1. REFERÈNCIES I ANTECEDENTS TEÒRICS

Així doncs, tal com hem comentat, no hi ha antecedent de cap recerca acadèmica que formuli una investigació entorn de la música en els films de Pere Portabella i, ni molt menys, que ho faci en els termes proposats en el present treball. De tota manera, és evident que podem identificar un seguit d'obres que, en els seus plantejaments, tracten algunes de les qüestions que es formulen en la nostra recerca. El conjunt de la bibliografia, tal com hem dit, l'hem agrupat de la següent manera: 1) aquella que tracta els aspectes estètics, filosòfics, metodològics i ortotipogràfics de la investigació; 2) aquella que ho fa entorn dels antecedents teòrics sobre l'estudi de la «imatge» cinematogràfica, la seva estètica general i el seu aparell teòric; 3) aquella que planteja els antecedents que estudien el paper de la música en el cinema; i, 4) aquells estudis que es centren en la personalitat creativa o política de Pere Portabella.

Fem un repàs d'aquests antecedents teòrics seguint aquesta disposició de dividir el corpus bibliogràfic per blocs temàtics. Dins de cada bloc teòric, procurem esmentar les referències de manera més o menys cronològica a la seva publicació, encara que fem sempre referència a l'any de l'edició del volum consultat quan ambdues dates no siguin coincidents. Pel que fa a algunes de les obres comentades fem palesa, ara de manera tangencial, l'aportació teòrica o conceptual que aquesta hagi realitzat en el conjunt de la present recerca.

### 2.1.1. ESTÈTICA GENERAL I METODOLOGIA

En aquest apartat referenciem aquelles lectures de caràcter general que, o bé tracten de manera parcial la temàtica que estudia el present treball, o bé tracten aspectes metodològics de la investigació, ja sigui des del punt de vista de la metodologia dels Estudis Cinematogràfics o de les Ciències Socials en general.

Primer, i malgrat que no ha estat precisament una de les lectures inicials, volem referenciar l'obra de Friedrich Wilhelm Nietzsche, *El naixement de la tragèdia o bel·lenisme i pessimisme* (2014). En aquesta obra, el filòsof alemany planteja una qüestió que, des del nostre punt de vista, resulta molt interessant a l'hora de cercar els orígens teòrics de la dualitat imatge-música. Segons Nietzsche, la tragèdia grega es forma a partir de la conjunció de les dues divinitats de l'Art: Apol·lo —el déu de la (re)presentació i el somni— i Dionís —el de l'embriaguesa. Tal com exposem més endavant, hi ha un cert paral·lelisme entre la representació apol·línia —la «imatge cinematogràfica»— i l'estat dionisiac —la música cinematogràfica— que es conjuguen en un nou element: la tragèdia grega, segons Nietzsche; l'«expressió cinematogràfica», en el cas que ens ocupa.

També hem llegit una part fragmentària de l'obra del filòsof alemany Walter Benjamin; concretament, breus fragments del *Libro de los pasajes* (2005), i més a fons els treballs de *Breve*

*historia de la fotografía* (2011) i *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (2012). De Benjamin, sobretot, ens ha interessat la seva vessant com a teòric de l'estètica de l'art, encara que també ens hem ha aportat un punt de vista interessant la lectura de les conegudes *Tesis sobre la filosofia de la història* (s. d.), algunes de les quals entenem que d'alguna manera prefiguren *avant la lettre* una perspectiva filosòfica pròpia de la sensibilitat postmoderna. De l'Escola de Frankfurt també hem consultat l'obra de Theodor W. Adorno, especialment aquella relacionada amb la música i el cinema, la qual que comentarem més endavant.

La lectura de l'obra del filòsof francès Michel Foucault, *Las palabras y la cosas (Una arqueología de las ciencias humanas)* (2010), i, de manera parcial, la del sociòleg polonès Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (2004), *Ética posmoderna* (2005) o *Arte líquido?* (2007), han ajudat a articular part de l'estat de la qüestió en alguns dels seus aspectes referits a l'eteri context contemporani i postmodern.

A més, hem llegit i consultat, entre d'altres, els treballs d'estètica del filòsof català Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad* (2007) o l'imprescindible manual, editat en dos volums i coordinat pel professor Valerio Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2002 - 2004). No cal dir que hem tingut present el text clàssic de la *Poética* (2009) d'Aristòtil —la base de la dramaturgia en les arts escèniques i narratives—; així com també hem consultat, de manera parcial, el treball de la filòsofa Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (2006) i el darrer text del filòsof Eugenio Trías, el treball *De cine* (2013).

D'altra banda, cal dir que hem consultat, de manera assídua, els quatre volums del *Diccionario de filosofía* (2012), escrits per Josep Ferrater Mora, en l'edició actualitzada pel filòsof Josep Maria Terricabras, director de la Càtedra Ferrater Mora de Pensament Contemporani de la Universitat de Girona.

A la vegada, hem consultat diferents manuals sobre la temàtica de la investigació en Ciències Socials, especialment aquells enfocats a treballar les qüestions de la metodologia qualitativa o aquells referents a la indagació acadèmica vers l'activitat artística. Entre aquestes primeres referències destaquem el treball de Raymond Quivy i Luc Van Campenhoudt, *Manual de recerca en ciències socials* (1997) o el de Juan Luis Alvarez-Gayou Jugenson, *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología* (2003). Pel que fa referència a articles sobre aquesta qüestió volem citar el de José Luis Piñuel, «Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido» (2002) o l'article de Jaime Andréu Abela, «Las técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada» (2003).

Quant a la recerca acadèmica des d'una perspectiva artística, hem consultat l'article de Fernando Hernández sobre la investigació basada en les arts, «La investigación basada en las artes (Propuestas para repensar la investigación en educación)» (2008); el treball de Marcus Banks, *Los datos visuales en Investigación Cualitativa* (2010) o l'article de Karina Riddett-Moore i

Richard Siegesmund, «Arts-Based Research: Data Are Constructed, Not Found» (2012).

I sobre els aspectes tipogràfics, formals i ortotipogràfics del treball, hem consultat diferents publicacions; d'aquestes en destaquem l'important treball de Josep Maria Pujol i Joan Solà, *Ortotipografia: manual de l'editor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic* (2000) o la publicació d'Antònia Rigo i Gabriel Genescà, *Tesis i treballs: aspectes formals* (2000). També volem referenciar que, durant el desenvolupament del present treball, hem consultat, de manera regular, el web dels Serveis Lingüístics de la Universitat de Barcelona per atendre els aspectes formals i lingüístics que es proposen en els *Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB)* (2011).

## 2.1.2. LA «IMATGE CINEMATogrÀFICA» I L'APARELL TEòRIC GENERAL

Les entrades sobre l'articulació del llenguatge cinematogràfic són òbviamment les que componen el bloc més nombrós del corpus bibliogràfic treballat. D'aquest munt de publicacions, comencem per referenciar les obres considerades «clàssiques» dins dels Estudis Cinematogràfics; aquells treballs que són citats repetidament en les bibliografies de la disciplina i que van ser elaborades pels «primers teòrics del cinema» —autors que publiquen la seva obra a partir de la postguerra europea del segle xx. Els treballs d'André Bazin, *¿Qué es el cine?* (2012); de Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (1989); els dos volums de Jean Mitry, *Estética y psicología del cine* (1984 - 1989); o el treball de Christian Metz, *El significante imaginario* (2001); en són alguns exemples. Cal dir que aquests textos centren el debat en les qüestions ontològiques del cinema i que aquestes perspectives proposades delimiten el marc de discussió en el qual els Estudis Cinematogràfics desenvolupen la seva producció teòrica en les següents generacions.

Un d'aquests autors posteriors és el teòric francès Noël Burch, de qui hem treballat dues aportacions importants; la primera, apareguda als anys setanta del segle xx, *Praxis del cine* (1970), en la qual intenta sistematitzar un model teòric entorn de la pràctica cinematogràfica; i la segona, publicada originàriament a finals dels anys vuitanta, *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (2008). Aquesta darrera obra ha estat central en l'articulació de molts dels conceptes entorn de l'aparell teòric cinematogràfic que hem desenvolupat en l'estat de la qüestió de la present investigació. La formulació de Burch sobre les diferents Maneres de Representació que articula el llenguatge cinematogràfic al llarg de la seva evolució històrica és una important contribució teòrica que la present investigació utilitza de manera repetida.

De les obres teòriques que hem consultat i que apareixen durant la dècada dels anys vuitanta del segle xx cal comentar, sens dubte, les que publica el filòsof Gilles Deleuze. Els dos volums que l'important pensador francès dedica al cinema, *La imagen-movimiento: estudios*

*sobre cine 1* (1994) i *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (2004), són profundes i influents reflexions entorn de la «imatge cinematogràfica» i de la relació que aquesta estableix amb les dimensions del moviment i del temps. La lectura d'aquestes obres, no cal dir-ho, ha contribuït de manera decisiva en la formulació del concepte «imatge» que planteja l'estat de la qüestió de la present investigació. En la mesura d'allò possible, hem consultat, també, altres treballs de Deleuze no estrictament cinematogràfics —sense treballar, però, les qüestions concomitants de la seva obra filosòfica—, com ara *Rizoma (Introducción)* (1977) escrit amb Félix Guattari com a introducció de *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (1994), dels mateixos autors. També hem consultat l'edició de les transcripcions d'algunes de les seves classes sobre cinema, *Cine I: Bergson y las imágenes* (2009), i el recull dels seminaris que Deleuze va dedicar al pensament de Michel Foucault, *Michel Foucault y el poder* (2014). D'altra banda, la recepció acadèmica del pensament filosòfic de Deleuze genera un seguit de literatura. En aquest sentit, destaquem l'estudi del professor José Luis Pardo, *A propósito de Deleuze* (2014). Però també, des de dins dels Estudis Cinematogràfics, el pensament de l'autor francès influencia noves propostes teòriques de les quals cal comentar la interessant tesi doctoral, llegida a la Universidad Complutense de Madrid, de Miguel Alfonso titulada *Entre la filosofía de Deleuze y el cine de Godard: introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos* (2011); el treball *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze y el cine contemporáneo* (2013) de Sergi Sánchez; o l'article d'Enrique Álvarez Asiáin, «De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica» (2011).

Durant la dècada dels anys vuitanta la teoria cinematogràfica rep un impuls considerable. Hem consultat els treballs del nord-americà David Bordwell, *El significado del film: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (1995), *La narración en el cine de ficción* (1996), i l'important obra, del mateix autor, escrita de manera conjunta amb Janet Staiger i Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1997). Aquesta darrera proposta exerceix una gran influència en els teòrics posteriors, ja que defineixen acadèmicament una manera de produir els films que es considera «clàssica», la qual permet articular un «cànon clàssic» en l'elaboració del llenguatge cinematogràfic.

És en aquest període en què també trobem el treball teòric *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1991) del director rus Andrei Tarkovski. Aquest ha estat un text inspirador que ens mostra les preocupacions teòriques que sorgeixen en l'exercici de la direcció cinematogràfica des d'una perspectiva més general de la praxi cinematogràfica i artística, i no tant des d'un punt de vista acadèmic com les referències anteriors. D'aquest treball en manllevem una important idea sobre el cinema; el film es construeix a partir del temps, a partir d'aquell principi estètic cinematogràfic que segons Tarkovski consisteix en «fixar d'una manera immediata el temps, podent reproduir-lo totes les vegades que [es] vulgui



[...]. Es tracta del temps en forma de fet»<sup>25</sup> (TARKOVSKI, 1991: 83, 95).

Entorn de l'estudi de la imatge i la seva anàlisi, hem d'esmentar la lectura de Santos Zunzunegui, *Pensar la imatge* (1989); i, ja en la dècada dels anys noranta, el treball de Jacques Aumont i Michel Marie, *Análisi del film* (1990). També ha estat rellevant la lectura i l'estudi de dues obres que considerem que, d'alguna manera, es complementen; la primera és l'interessant treball de l'italià Francesco Casetti, *Teorías de cine* (1993), del qual en parlem detingudament en l'apartat de la metodologia de la investigació; la segona és el treball de Homero Alsina i Joaquim Romaguera, *Textos y manifiestos del cine* (1993).

D'altra banda, també ha estat una font primària per a la nostra investigació l'obra que ha realitzat el teòric Román Gubern: els dos volums de la *Historia del cine* (1973), els treballs de *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto* (1996), *Patologías de la imagen* (2004) o l'article, «La iconosfera y los nuevos medios de comunicación mecanográficos» (2013), que es troba en una obra d'autoria compartida.

En aquest punt, volem subratllar que hem consultat amb deteniment els interessants treballs de tesi doctoral d'alguns col·legues amb els quals hem coincidit en la Universitat de Barcelona. Per una banda el treball d'Antoni Mercader, *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia* (2000) llegit a la Universitat Pompeu Fabra. Per una altra, la tesi doctoral llegida a la Universitat de Barcelona i realitzada pel director de la present recerca, Jaume Duran; la tesi es titula *Narrativa audiovisual i cinema d'animació per ordinador* (2009) i el seu estat de l'art descriu els mecanismes de la ficció i la dramaturgia en el marc cinematogràfic. D'aquest últim autor cal dir també que hem consultat els seus treballs d'assaig disseminats en treballs col·lectius: «Los recursos auditivos del cine y el audiovisual» (2012), «El tragaluz de lo finito» (2013) o «La música de los dibujos animados» (2014). De la mateixa manera, també hem llegit amb interès la tesi doctoral de Rafael Suárez, *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotográfico y digital* (2012).

Ens sembla adequat comentar l'edició del volum *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual* (2013) editat per Rafael Suárez juntament amb Antoni Mercader. Aquest treball conté articles de Román Gubern, Pere Portabella, Josep Maria Català, Jaume Duran o Esteve Rimbau entre d'altres. Cal destacar que, de la seva lectura, n'hem extret un seguit de conceptes que hem utilitzat en el desenvolupament del marc teòric de la nostra investigació; en citem els següents a mode d'exemple: «iconosfera», «paradigma visual», «imatge-líquida» o «Manera de Representació Postmoderna».

D'alguna manera, la lectura d'aquestes darreres obres comentades ens ha permès conèixer el treball d'un grup de teòrics de la disciplina que, amb el canvi de segle, generen un corpus assagístic de gran envergadura intel·lectual dins de les universitats catalanes. En aquest

---

25. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

sentit ha estat cabdal llegir el treball de Domènec Font. D'aquest important teòric hem consultat la seva tesi doctoral, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona, *El declive del espectador* (1997), i també alguns articles recollits en obres de consulta o revistes especialitzades; però, sobretot, hem treballat amb dos dels seus principals assajos: *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960 - 1980)* (2002) i *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo* (2012).

També hem consultat amb interès la tesi doctoral de Carlos Losilla, llegida a la Universitat Pompeu Fabra, *La invención de la modernidad (Historia y melancolía en el relato del cine)* (2010); i també el seguit d'articles sobre cinema contemporani que l'autor, durant els anys 2013 i 2014, ha publicat regularment en el suplement «Cultura | s» del diari *La Vanguardia*. De la mateixa manera, hem llegit part de la tesi doctoral d'Àngel Quintana, presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona, i titulada *El projecte didàctic de Roberto Rossellini* (1996), així com les publicacions en revistes indexades d'aquest darrer i els seus treballs d'assaig *Fábulas de lo visible (El cine como creador de realidades)* (2003) i *Después del cine (Imagen y realidad en la era digital)* (2011).

Per acabar amb l'enumeració d'aquesta generació de teòrics catalans, volem destacar l'obra de Josep Maria Català, sobre la qual hem aprofundit en alguns dels articles publicats en obres d'autoria compartida com «A grandes rasgos...» (2013), i en el treball titulat *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014).

Cal destacar que hem consultat els treballs de Begoña Gutiérrez San Miguel, *Teoría de la narración audiovisual* (2006); de Javier Francisco Gómez Tarín, *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido* (2010); així com l'obra de referència de dotze volums d'autoria compartida, *Historia general del cine* (1995), a la qual hem accedit repetidament.

També volem donar compte d'una de les obres cinematogràfiques de Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (2006), que malgrat és un treball en format audiovisual, es tracta d'una reflexió profunda i fonamentada sobre la «imatge cinematogràfica» i el seu aparell teòric. L'hem visualitzat, de manera repetida, en el desenvolupament del present treball. D'altra banda, l'anàlisi i comentari crític d'aquesta obra de Godard és el punt central de la interessant tesi doctoral de Natalia Ruiz, llegida a la Universidad Complutense de Madrid, titulada *Poesía y memoria: «Histoire(s) du cinéma» de Jean-Luc Godard* (2006) a la qual també hem accedit.

### 2.1.3. LA MÚSICA EN EL CINEMA

Els antecedents bibliogràfics que tracten sobre la presència de la música en el llenguatge cinematogràfic són, evidentment, molt menys nombrosos que els anteriors. La majoria de les obres acabades de citar treballen aspectes relacionats amb la imatge cinematogràfica, però estudien de manera superficial —si és que ho fan— les qüestions referents a la música en el cinema, descrivint-ne, sovint, generalitats. Tanmateix, especialment a partir dels anys vuitanta

del segle xx, sorgeix un conjunt de bibliografia el punt central de la qual és l'anàlisi de la música en el context cinematogràfic.

Hem consultat l'obra de Theodor W. Adorno, la qual trobem referenciada constantment en moltes de les bibliografies treballades. Per una banda, hem accedit a *Sobre la música* (2000), treball que tracta sobre l'epistemologia de la música des de diferents vessants; i per altra, a *Composiciones para el cine. El fiel correpetidor* (2007), treball que tracta més concretament l'àmbit de la música de cinema a través d'un seguit d'experiències i reflexions de l'autor.

Cal remarcar l'important treball realitzat pel teòric i músic francès Michel Chion. El treball de Chion és una referència constant, en molts sentits, una inspiració i un excel·lent punt de partença pel desenvolupament d'aquesta recerca. Els assajos de *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)* (1993)<sup>26</sup> i *La música en el cine* (1997) són dues de les publicacions que esdevenen, en l'actualitat, un dels corpus més sòlids de la literatura entorn a la investigació de la música en els films. Des del nostre punt de vista, aquestes obres inicien un original posicionament teòric i tenen un gran impacte en el conjunt de la disciplina. Una part important de la present investigació és deutora dels postulats proposats per Chion, així com moltes de les publicacions i aportacions posteriors que han realitzat altres autors estan influenciades pel seu *framework* estètic<sup>27</sup>. Chion basa part del seu treball en l'obra de Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales* (1988), que també hem estudiat en profunditat, ja que resulta una obra fonamental en el seu pensament.

Probablement *La audiovisión* (1993) és la proposta més rellevant, realitzada des del món acadèmic, d'exploració i d'anàlisi dels elements sonors presents en l'«expressió cinematogràfica» i en la seva diegesi; aquest esdevé un treball realitzat des d'una perspectiva rigorosa, a voltes que creativa. En aquest text, com ja hem apuntat, s'hi planteja, entre d'altres, la problemàtica de la recepció de l'«expressió cinematogràfica» per part de l'«àudio-oient», el qual és receptor, a la vegada, del text visual i de la informació sonora. D'altra banda, el treball titulat *La música en el cine* (1997) és una obra essencialment descriptiva en la qual, des d'una òptica històrica i estètica, es postula una particular visió sincrònica i diacrònica del paper de la música en el cinema.

Volem destacar, també, l'obra de Clàudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987). Aquest treball esdevé un referent important en el món anglosaxó i és present en la majoria de bibliografia sobre la música de cinema —a més, cal recordar que Gorbman és la traductora de l'obra de Chion a l'anglès. De les obres encara no traduïdes al castellà hem

---

26. Ja hem comentat que acostumem a referenciar aquest treball com *La audiovisión* (1993).

27. La bibliografia de Chion s'estén, pel que fa a l'estudi del so i la música en el cinema, a altres títols dels esmentats, com per exemple: *El Sonido: música, cine, literatura...* (1999) o *La Voz en el cine* (2004). També cal dir que la recerca de Chion no s'emmarca únicament en aquestes temàtiques, sinó que aborda altres qüestions dels *Films Studies* en les obres *Como se escribe un guión* (1988), *El Cine y sus oficios* (1992) o *David Lynch* (2003).

consultat l'estudi de Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction* (2010).

Pel que fa referència als treballs realitzats dins de l'Estat espanyol, hem aprofundit en el llibre de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal i Manuel Lombardo —professors de la Universidad de Sevilla—, *Historia y Teoría de la música en el cine (Presencias afectivas)* (1997). Aquest treball desgrana els antecedents de la presència de la música en els espectacles de representació previs al cinema, i realitza una meritòria revisió i catalogació del corpus assagístic general de la teoria entorn de la presència de la música en l'«expressió cinematogràfica».

Amb el canvi de segle, els treballs acadèmics, que tenen com a punt central l'estudi de la música en el cinema, es multipliquen a les universitats d'arreu de l'Estat; es certifica, així, l'aparició d'una nova generació d'acadèmics que troba en la música de cinema el seu espai de reflexió i la seva disciplina acadèmica. En aquest sentit, hem consultat diversos articles publicats per Josep Lluís i Falcó, professor de la Universitat de Barcelona: «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica» (1995), «Música, cine y libros: análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual» (1999) i «Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga» (2005). També és important el treball realitzat pel professor Jaume Radigales de la Universitat Ramon Llull de Barcelona, de qui hem consultat les publicacions *Sobre la música: reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual* (2002), *La música en el cinema* (2007) o el compendi d'articles, del qual n'és editor, *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión* (2013). Des del nostre punt de vista, aquestes obres esmentades es situen més aprop de l'anàlisi històric de la disciplina que no del seu anàlisi estètic.

D'altra banda, és interessant l'aportació de la professora Matilde Olarte que edita i coordina, des de la Universidad de Salamanca, un important i complet manual, *La música en los medios audiovisuales* (2005). Aquest treball aglutina articles d'investigadors d'arreu de l'estat i d'ell n'hem extret nombrosos articles que ens han estat de gran ajuda. Des de la mateixa Universitat, Olarte coordina el compendi *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (2009). Cal dir que, en general, i tal com indiquen els títols d'aquestes obres, aquests són treballs realitzats des de l'òptica de la musicologia.

Precisament, la professora Olarte és la directora de la tesi doctoral de Teresa Fraile, *La creación musical en el cine español contemporáneo* (2008). Aquesta investigació ha estat, també un dels pilars de la nostra recerca. L'acotació del marc teòric de la disciplina que planteja Fraile és un intent de recapitulació i de contextualització, des d'un posicionament estètic, de la majoria de teories musicals i cinematogràfiques que s'han articulat durant el segle xx. L'esforç de Teresa Fraile és doblement important ja que, a part de descriure un estat de la qüestió de la disciplina rellevant i actualitzat, es planteja, també, l'objectiu que aquest marc teòric descrit permeti articular una metodologia interdisciplinària d'anàlisi que s'estableixi entre la disciplina de la musicologia i la narrativa audiovisual. Aquest treball s'ha basat, en part, en aquest marc teòric

descriu per Fraile.

L'elaboració d'un treball que pretén construir un marc teòric útil, fa que Fraile s'enfronti a un conjunt d'incerteses que són pròpies de la disciplina. En aquest sentit, l'autora fa la següent consideració —que avança part de la problemàtica que es manifesta en el marc teòric i la metodologia del present treball—; tal com Fraile suggereix:

Tot i l'interès d'aquest àmbit d'estudi, la investigació dins de l'Estat espanyol sobre la música de cinema presenta àmplies carències, moltes d'elles metodològiques i d'aïllament o desconeixement teòric d'allò que està succeint a l'estranger.

[...] A la vegada es fa palesa la dificultat metodològica i la incomunicació de les diferents disciplines que aborden el tema, tancant-se en les seves pròpies metodologies i menyspreant la pròpia naturalesa de la matèria d'anàlisi<sup>28</sup> (FRAILE, 2008: 10, 22).

Pensem que aquest conjunt de circumstàncies que detecta Fraile es fan paleses en la lectura de *Música y sonido en los audiovisuales* (2012) i *Música y audición en los géneros audiovisuales* (2014). Ambdós reculls d'articles estan coordinats per Josep Gustems i es publiquen des de la Universitat de Barcelona. Cal comentar que aquests compendis —sobretot comparant-los amb altres dels treballs esmentats— sembla que no encerten a situar la problemàtica de la disciplina en el marc de la bibliografia actual. Així, exceptuant alguns articles rellevants, l'orientació del volum no s'adequa a les qüestions que, des dels seus diferents àmbits, el conjunt de la disciplina procura investigar. D'altra banda, cal esmentar que ha estat de gran utilitat, per l'articulació del marc teòric de la recerca, la lectura del compendi d'assajos de José Luis Téllez, *Paisajes imaginarios (Escritos sobre música y cine)* (2013).

També hem consultat obres que sense estar directament relacionat amb el tema de l'anàlisi de la música en els films, tracten qüestions autònomes referents a l'estètica de la música. Destaquem la lectura del llibre de Magda Polo, *L'estètica de la música* (2007) el qual repassa, des de l'Antiguitat Clàssica fins als nostres dies, la història del pensament musical occidental. També, des d'aquesta perspectiva, hem consultat, de manera fragmentària, els coneguts textos del nord-americà Alex Ross, *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (2009) i *Escucha esto* (2012).

Per acabar aquest punt, ens sembla oportú comentar que durant el procés de cercar, en els repositoris institucionals, treballs que tinguessin alguna relació amb el tema que tractem, hem trobat una tesi doctoral el punt central de la qual són les composicions musicals de Josep Maria Mestres Quadreny —com veurem, el compositor de la música dels dos primers films de Pere Portabella *No compteu amb els dits* (1967) i *Nocturno 29* (1969). Aquest treball porta per títol *Josep Maria Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical* (2012). Referenciem aquest treball malgrat l'enfocament de la tesi, escrita per Isaac Diego García Fernández i llegida a la

---

28. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

Universidad de Oviedo, no és coincident amb la perspectiva que adopta el present treball i, per tant, la seva aportació no ha estat rellevant.

#### 2.1.4. PERE PORTABELLA

Tanquem aquest apartat de referències i antecedents teòrics de la recerca centrant-nos en la bibliografia que s'ha generat al voltant de la figura de Pere Portabella. En aquest sentit, trobem diferents treballs que tracten temàtiques diverses de la seva biografia i de la seva activitat filmica; en general, però, identifiquem que un bon nombre d'aquestes entrades tenen, en el concepte de la «no narrativa» —tret estructural i singular que presenten la majoria de les seves propostes filmiques— la temàtica transversal que les caracteritza.

Un dels treballs que ens ha estat de gran utilitat per a conèixer, des d'una vessant artística i a la vegada acadèmica, les particularitats de la filmografia de l'autor, ha estat el volum *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella* (2001). Aquest treball, coordinat per l'artista i teòric Marcelo Expósito, es va publicar, com hem dit, en motiu de la retrospectiva sobre la seva figura que va organitzar el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) l'any 2001<sup>29</sup>. Aquest volum és una compilació d'articles que explora i defineix les característiques més destacables de la filmografia de Pere Portabella. D'entre l'extens corpus assagístic que el forma, esmentarem, entre d'altres, els articles de Santos Zunzunegui, que treballa el citat concepte d'«extraterritorialitat» en el text titulat «Portabella extraterritorial» (ZUNZUNEGUI, 2001); el de Pilar Parcerisas, que indaga en la relació creativa entre Joan Brossa, Carles Santos i Pere Portabella en el text «El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada (La conjunción Brossa-Santos-Portabella)» (PARCERISAS, 2001); el de Juan Miguel Company i Francisco Javier Gómez Tarín, que analitza formalment les característiques del llenguatge cinematogràfic de Portabella a «Pere Portabella: destrucción de universos míticos en el seno del franquismo» (COMPANY I GÓMEZ TARÍN, 2001); el del teòric i crític cinematogràfic nord-americà Jonathan Rosenbaum, «Pere Portabella» (ROSENBAUM, 2001); i un llarg etcètera.

Una menció especial mereix l'historiador Fèlix Fanés, de la Universitat Autònoma de Barcelona, que és, sens dubte, un dels autors amb l'obra més sòlida sobre la figura de Portabella. Fanés realitza, per encàrrec de la Fílmoteca de Catalunya, el treball *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política* (2008), volum que té l'encert de contextualitzar una cronologia biogràfica, cinematogràfica i estètica al voltant de la seva figura. L'historiador català, a banda d'aquest important treball, té una notable producció d'articles entorn del cineasta: «Algunes arrels de Pere Portabella» (2007a); «Pere Portabella, vanguardia, cine, política» (2007b) o

---

29. Sembla que, en alguns aspectes, aquesta publicació parteix del llibre de Juan Manuel García Ferrer i Martí Rom, *Pere Portabella* (1975), treball publicat pel Cine-club Ingenieros de Barcelona el qual, durant forces anys, va ser l'única referència bibliogràfica sobre el cineasta.

«Portabella, Brossa, Santos un Triangle Irregular» (2010).

També cal destacar el treball del teòric Josep Torrell el qual escriu un seguit d'articles entorn de Portabella: «A propósito de Portabella» (2004), «De la oscuridad a la luz. Entrevista a Pere Portabella» (2007) o «Algo que no existía, mostrado como si ya existiera acerca de "Die Stille vor Bach" de Pere Portabella» (2007)<sup>30</sup>.

D'altra banda, en la cerca de literatura entorn del director català, hem trobat el discurs que Pere Portabella va realitzar en la cerimònia de la seva investidura com a *Doctor Honoris Causa* per la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 2009. El discurs d'investidura està acompanyat per la *Laudatio*, que va obrir l'acte, escrita pel professor, i actual Degà de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona, Josep Maria Català. Conclou la bibliografia específica sobre el director Pere Portabella el volum *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico* (2011) de Rubén Hernández. Aquesta obra tracta, només indirectament, la temàtica aquí plantejada. També cal esmentar que hem consultat desenes d'articles de premsa generalista entorn de l'activitat artística i política del director català els quals estan degudament recollits en la bibliografia del treball.

Per acabar, volem fer la consideració que, entorn de la figura del músic Carles Santos, manquen treballs que, des del món universitari, tinguin com a objecte d'estudi la seva obra i la relació d'aquesta amb el cinema de Portabella.

El conjunt de tota aquesta literatura esmentada i la seva combinació ha estat, doncs, la base bibliogràfica que ha estructurat el desenvolupament del nostre treball d'investigació. Tots els treballs emprats en aquesta investigació —citats o no en els punts anteriors— estan degudament referenciats en el capítol «Bibliografia».

## 2.2. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓ

Aquest és un treball acadèmic que, a nivell estructural segueix les formalitats pròpies d'aquest tipus de recerques. En aquest apartat, hem provat de definir, de manera genèrica, l'estructura del treball, capítol a capítol, i el contingut de cada un d'ells.

El capítol primer, «1. Objecte, objectius i hipòtesi de la investigació», pretén, en primer terme, contextualitzar i definir l'objecte de la recerca d'una manera meticulosa i el més inequívoca possible. D'aquesta manera pensem que qualsevol lector amb cert bagatge en l'ús de la terminologia del llenguatge cinematogràfic pot fer-se una idea concreta de l'objecte amb el qual treballa aquesta investigació. En tot cas, aquest apartat pretén definir el punt de

---

30. Expósito cita, en la introducció d'*Historias sin argumentos*, que Josep Torrell preparava, en el moment de l'edició d'aquella obra, una tesi doctoral sobre Pere Portabella (EXPÓSITO, 2001: 9). A través de correspondència electrònica privada que l'autor a establert amb Torrell, aquest confirma que, finalment, la tesi doctoral esmentada no va acabar de concretar-se mai.

partença de la recerca. Així, en el primer capítol, s'hi descriuen alguns trets tècnics de la investigació, com és l'acotació de la filmografia analitzada i la formulació de l'objectiu i hipòtesi de treball de la recerca.

El capítol segon, «2. Rellevància, antecedents, estructura i limitacions», fa esment a allò que considerem que són els aspectes més rellevants de la recerca, procurant posar-la en context dins el marc general de la disciplina. És a dir, aquest capítol pretén descriure quins elements d'originalitat aporta la present investigació al conjunt del coneixement de la disciplina. D'altra banda, s'enumeren les referències i els antecedents teòrics que serveixen de base pel seu desenvolupament i, de manera genèrica, se'n resumeix quina ha estat la seva aportació en el marc de la recerca acadèmica. Finalment, en aquest capítol es descriu l'estructura global de la investigació, les competències que considerem necessàries per a desenvolupar el treball i es referencien algunes de les limitacions que hi identifiquem.

Després d'aquests dos capítols tècnics, a partir d'aquest punt, la investigació articula l'estat de la qüestió de la recerca que es desenvolupa des del capítol tercer fins al capítol sisè.

El capítol tercer, «3. El paradigma visual», desenvolupa el concepte teòric de l'«expressió cinematogràfica» i se'n justifica la seva dualitat conceptual. A la vegada prova de situar la «imatge» i l'«expressió cinematogràfica» en el context general de la «iconosfera» i del «paradigma visual». En aquest capítol es procura descriure les diferents tipologies de la «imatge» i la seva evolució fins a l'actualitat —«imatge-sòlida», «imatge-líquida» i «imatge-contemporània». S'analitzen els conceptes claus d'«imatge-moviment» i d'«imatge-temps» i, a la vegada, es procura justificar i contextualitzar en aquesta visió diacrònica de la construcció iconogràfica, el terme de la «imatge musicada».

El capítol quart, «4. La música en l'aparell teòric cinematogràfic», procura descriure l'estat de la qüestió referit al paper de la música en l'aparell teòric cinematogràfic. Es valora l'estat general de la disciplina, es descriuen els dos paradigmes de la relació imatge-música detectats a la bibliografia: l'ontològic i el funcional; i també es referencien algunes de les paradoxes teòriques que sorgeixen en la relació imatge-música des de la teoria. En aquest sentit, el capítol analitza la dilogia imatge-música present en l'obra de Friedrich W. Nietzsche, *El naixement de la tragèdia* (2014). A la vegada, estudia les propostes teòriques que aglutinen aquesta dualitat esmentada. Finalment, es proposa una definició original de l'estatus de la música en el cinema de manera triangular, la qual serveix per establir, en els següents capítols, algunes de les categories d'anàlisi que empra la recerca.

El capítol cinquè, «5. La música en les Maneres de Representació cinematogràfiques», descriu, primerament, les característiques d'allò que la teoria anomena les diferents Maneres de Representació —la MRP, la MRI, la MRM i la MRPM<sup>31</sup>. Es procura, a continuació, estudiar el

---

31. La Manera de Representació Primitiva (MRP), la Manera de Representació Institucional (MRI), la Manera de



paper de la música en cada període del llenguatge establert, vinculant, així, la presència de la música en el cinema a la construcció de la seva «expressió cinematogràfica». Aquest exercici es realitza des de l'anomenat cinema mut fins a l'actualitat, transcorrent per les diferents Maneres de Representació i les especificitats tècniques i expressives de cada una d'aquestes.

El capítol sisè, «6. El cinema de Pere Portabella» —l'últim capítol del marc teòric—, descriu trets generals de la bibliografia de Pere Portabella. Aquest capítol procura contextualitzar la seva producció cinematogràfica i la seva activitat política primer en el període de la dictadura franquista (1967 - 1976), i després en el període que transcorre des de l'anomenada «transició espanyola» fins a l'actualitat (1976 - 2009).

El capítol setè, «7. Metodologia de la investigació», explica el posicionament metodològic que ha establert la investigació i el justifica. El capítol procura exposar, a partir de la bibliografia consultada, quins han estat els diversos posicionaments metodològics de la recerca acadèmica en el si dels Estudis Cinematogràfics i les seves problemàtiques —algunes de les quals considerem que són exògenes a la disciplina, mentre que altres en són endògenes. S'estructura l'instrument de recerca a partir de la triangulació metodològica i es proposa una categorització i uns indicadors per a portar a terme l'observació semiestructurada i l'anàlisi de continguts.

El capítol vuitè, «8. Anàlisi de la investigació», porta a terme l'anàlisi en profunditat d'un nombre significatiu de mostres de registre observades en el desenvolupament de la investigació.

Finalment, les «Conclusions de la investigació» plantegen les aportacions que la present recerca realitza al conjunt de la disciplina; també s'avalua la consecució dels objectius plantejats en el transcurs del treball. D'altra banda, s'exposen un seguit de vies futures que han sorgit en el desenvolupament de la recerca.

El treball inclou la bibliografia utilitzada per l'elaboració d'aquesta investigació en el capítol desè, «Bibliografia».

D'altra banda, el treball conté un apartat final d'annexos en què s'hi han afegit altres documents complementaris de la investigació. L'«Annex i. Observació i anàlisi de les mostres de registre» conté els materials referits a l'anàlisi de les mostres i a l'elaboració de l'entrevista. Hi ha una categorització inicial que s'ha produït en la primera exploració dels films i l'observació semiestructurada de totes les mostres de registre amb les que ha treballat la investigació. L'«Annex ii. Entrevista exploratòria i propostes de guions» inclou les diferents versions del guió de l'entrevista exploratòria realitzada a Pere Portabella i també la transcripció completa de l'entrevista que, el febrer del 2014, vam realitzar al director. Per acabar, l'«Annex iii. Característiques ortotipogràfiques de la investigació» recull les característiques ortotipogràfiques a

---

Representació Moderna (MRM) i la Manera de Representació Postmoderna (MRPM).

partir de les quals s'ha desenvolupat la investigació.

### 2.3. COMPETÈNCIES DEL MARC TEÒRIC

És l'objectiu d'aquest treball analitzar una episteme audiovisual i contemporània. L'anàlisi d'aquesta pràctica cinematogràfica és una disciplina complexa que vehicula diferents competències, el marc teòric de les quals procurem desenvolupar en els següents tres capítols. A continuació, però, resumim aquest seguit de competències que identifiquem cabdals.

1) La primera competència que pensem que cal establir és entorn d'allò que anomenem el «paradigma visual». Manllevem aquest concepte de la lectura de l'article del professor Josep Maria Català «A grandes rasgos...» (CATALÀ, 2013). Aquest paradigma permet entendre i estudiar l'episteme i l'articulació de les imatges i les seves característiques des d'un marc heterodox, situat entre l'estètica de l'Art Contemporani i l'Anàlisi de Films. El paradigma visual engloba la diversitat epistemològica de la creació visual i en possibilita la seva investigació en un context històric i expressiu més ampli, tal com veurem i desenvoluparem en el següent capítol «3. El paradigma visual», que el de l'estudi de l'«expressió cinematogràfica» el qual se circumscriuria, únicament, a la «imatge» audiovisual. És a dir, el paradigma visual permet estudiar diferents tipologies d'imatges, entre elles, les cinematogràfiques; aquelles que analitzem en el present treball.

2) La segona competència que entenem cabdal pel desenvolupament del marc teòric de la recerca és la d'indagar quina és la presència de la música en l'elaboració de l'aparell teòric cinematogràfic; això és: estudiar quina ha estat la relació, històrica i estètica, entre la «imatge cinematogràfica» i la música a través de la lectura i anàlisi dels antecedents teòrics que trobem en el corpus bibliogràfic existent sobre aquesta temàtica. Aquesta competència la desenvolupem en el capítol «4. La música en l'aparell teòric cinematogràfic».

3) La tercera competència que considerem important és l'estudi de la genealogia del llenguatge cinematogràfic: *de quina manera i perquè* s'estableix una determinada Manera de Representació a través de l'audiovisual, com aquesta s'articula en un llenguatge que evoluciona i quin és el pes de la presència de la música en aquesta construcció artística, expressiva i epistemològica de la contemporaneïtat. Aquesta competència la desenvolupem en el capítol «5. La música en les Maneres de Representació cinematogràfiques».

4) Finalment, cal tenir les competències suficients entorn de l'obra i la trajectòria, com a creador i polític, del director Pere Portabella. Aquesta competència la desenvolupem en el capítol «6. El cinema de Pere Portabella».

Pensem que hem propiciat una conjunció de diferents elements —l'estudi de la «imatge», l'estudi del paper de la música en el seu aparell teòric, l'estudi del llenguatge cinema-

togràfic i l'estudi del director—, els quals elaboren un marc teòric que ha fet factible una recerca entorn del concepte de «estètica de la “imatge musicada”» en els films de Pere Portabella. Així, aquest seguit de competències establertes ens permeten desenvolupar l'anàlisi de l'«expressió cinematogràfica», és a dir: reflexionar sobre aquella imatge que conté —i que es transformada *amb*— la presència d'un so i/o una música<sup>32</sup>.

## 2.4. LIMITACIONS DE LA INVESTIGACIÓ

Fins al moment, la recerca ha procurat definir l'objecte, l'objectiu, la hipòtesi, la rellevància, els antecedents i l'estructura que conformen el present treball i el seu marc teòric. Amb la intenció de cloure, doncs, aquest dos primers capítols tècnics que defineixen les línies generals de la investigació, a la vegada que la contextualitzen en el marc acadèmic de la disciplina, volem fer referència a algunes de les limitacions estructurals que hi detectem, per tal d'iniciar, a partir dels següents capítols, l'articulació del marc teòric de la recerca.

La primera limitació que observem està relacionada amb la manera com la bibliografia ha explorat el paper de la música en l'aparell teòric cinematogràfic. El corpus bibliogràfic no presenta un criteri d'avaluació i d'anàlisi que resulti unificat; ans el contrari, com bé senyalen alguns autors (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997 i FRAILE, 2008), hi ha una formulació heterogènia de les bases de la disciplina. Aquesta circumstància fa que la majoria dels plantejaments realitzats en un marc acadèmic resultin ineficaços: la versatilitat de criteris i l'heterodòxia que demostra la disciplina esdevé, en la formulació d'una proposta acadèmica, una dificultat important quan es procura d'establir un plantejament rigorós, vàlid i útil de la investigació. És clar que hi ha hagut nombrosos intents d'estructurar la disciplina i, evidentment, els tenim ben presents. Però malgrat tot, sembla que no hi ha, encara, un criteri unificat.

No és la nostra intenció treballar, de manera específica, una *Proposta metodològica per l'anàlisi de la música en el cinema*. Aquest fet, però, no impedeix que pensem que la metodologia segueix essent el seu punt flac —el taló d'Aquil·les de la disciplina<sup>33</sup>. Per tant, la problemàtica

32. Deixem apuntat un aspecte tangencial de l'actual recerca. A la vegada, caldria veure si l'estètica de la imatge musicada és una eina útil a la inversa; és a dir, per l'anàlisi d'una música que «contingui» una imatge, d'una «música audiovisualitzada», d'una «música visual».

33. Potser ho hem deixat entreveure en aquests primers capítols, però sembla que cal, ara, explicitar-ho. La dificultat de formular una teoria útil, panoràmica i completa del paper de la música en l'audiovisual, pensem que manté una relació directa amb el fet que, tradicionalment, la teoria musical ha considerat insignificant el llenguatge musical, és a dir: podem analitzar formalment l'harmonia musical, però no deduir-ne, de les conclusions, característiques epistemològiques significants sobre aquella «expressió musical» —l'expressió musical té un contingut connotatiu, però a diferència d'altres signes no es possible que no tingui un contingut denotatiu clar (PÉREZ CARREÑO, 2002: 74). Sembla una tasca erma i complicada assignar una significació estable i homogènia —que no sigui arbitrària, cultural o purament descriptiva— a l'«expressió musical». De fet, en rigor, aquesta potser és una tasca impossible d'acomplir. Considerem, però, que aquesta impossibilitat ha estat superada —si més no parcialment, o *es fa com si...*— en l'estudi de la «imatge», tot i que pensem que, igual que l'estudi de la música, aquest no hauria d'atribuir una signifi-

que se'ns planteja és com analitzar la música —aquella que és present en una proposta fílmica — sense que aquesta anàlisi esdevingui una mera descripció basada en analogies estètiques, o sense caure en una descripció o anàlisi estrictament «musical» de les característiques de la música cinematogràfica. Sobretot hem de tenir en compte que, seguint el punt de vista plantejat en aquests dos primers capítols, aquesta metodologia ha de ser imperativament interdisciplinària: s'hi ha de conjugar, també, l'anàlisi de la imatge i, a voltes, l'anàlisi de la dramaturgia.

D'altra banda, sembla clar que una altra de les limitacions que podem observar en la present recerca és l'ús d'una terminologia nova i original. Com ja hem dit, l'articulació dels conceptes de «imatge musicada» o d'«expressió cinematogràfica», esdevenen un aspecte rellevant i positiu en el desenvolupament del treball. Però pel mateix motiu, el fet d'emprar un concepte propi que encara no s'ha confrontat amb el parer d'altres investigadors pot, a la vegada, donar com a resultat una disminució de la seva validesa acadèmica si el neologisme no està ben emprat i acotat.

Aquestes són les limitacions que observem i que hem procurat treballar i superar, de la manera més rigorosa possible, en el transcurs dels següents capítols d'aquest treball. A partir dels següents apartats, doncs, tal com ha hem exposat, s'inicia l'articulació del marc teòric de la recerca que s'estendrà fins el capítol sisè.

---

cació al camp epistemològic de la «imatge» que no fos, sempre, relativa i circumstancial.

*Resum de les idees clau del capítol 2*

Una de les qüestions que fa aquesta investigació original i rellevant és que s'emmarca l'estudi de la música cinematogràfica dins l'estudi de la imatge en els *Films Studies*.

La imatge contemporània —entesa com un flux audiovisual que combina la dimensió icònica de la representació i la dimensió sonora— necessita d'un estudi interdisciplinari.

Es realitza un resum de les referències i antecedents teòrics més destacats dividits per temàtiques i es descriu l'estructura de la investigació per capítols.

Es relacionen les competències que hem adquirit amb l'estructura del marc teòric de la investigació.

Les limitacions que observem es basen en la pròpia idiosincràsia de la disciplina que fins el moment no ha estat capaç de formular una proposta acadèmica estructurada —el taló d'Aquiles de la qual és la seva dispersió metodològica.

La utilització de neologismes originals en el treball, tals com «imatge musicada» o «expressió cinematogràfica», si bé poden ser un factor de rellevància i originalitat, també poden ser una de les seves limitacions.

*Quadre 5: resum de les idees clau del capítol 2.*



*Il·lustració 4: Portabella i Luis Cuadrado durant el rodatge de «Nocturno 29» (1969).*

### 3. EL PARADIGMA VISUAL

**E**L MARC TEÒRIC D'AQUEST TREBALL D'INVESTIGACIÓ comprèn un ventall divers de recursos i fonts bibliogràfiques amb les quals procurem documentar i relacionar diferents camps de l'estètica i de l'expressió artística entorn de la construcció de la «imatge contemporània». És clar que la manifestació artística que estudiem es troba agrupada entorn de l'expressió audiovisual, i dins d'aquest conjunt que la contemporaneïtat fa cada vegada més ampli, ens centrem, de forma concreta, en aquella tipologia que podem definir com a «expressió cinematogràfica». Aquesta «expressió cinematogràfica» és el camp epistemològic al voltant de la qual construïm el nostre marc de recerca. Un *framework* que engloba, degut a la versatilitat i complexitat pròpia dels Estudis Cinematogràfics —i a la pròpia idiosincràsia de la contemporaneïtat— elements de caire cultural, social, filosòfic, històric, polític i econòmic; elements que es troben, a la fi, relacionats en l'anàlisi d'una activitat artística, d'una expressió estètica que és substancialment complexa.

És la intenció d'aquest treball descriure i analitzar una pràctica artística contemporània i, per tant —en subratllem la redundància—, una pràctica artística que és audiovisual. Des del nostre punt de vista, considerem que no podem acomplir aquest objectiu proposat sense atendre —ni que sigui tangencialment— la predisposició que manifesta —des de l'adveniment de les avantguardes— aquesta pràctica artística, i també la seva vessant teòrica, cap a la hibridació. Aquest *telos* de l'expressió artística contemporània vers la hibridació pensem que neix en la pulsó de l'activitat creativa de diluir i redefinir el(s) marc(s) de l'activitat artística; predisposició —que gosàriem definir com a «postmoderna» o pròpia de la «segona modernitat»—, que s'inicia en les primeres dècades del segle xx i que es fa evident en els nostres dies. Conseqüentment, l'espai d'acció de l'activitat artística —l'exercici de les seves disciplines— es situa en una indefinició dels seus límits i en una vaguetat d'algunes de les

seves propostes que, en aparença, esdevé una característica constant. Aquest és l'escenari en què sembla que ens situem en l'actualitat (AZÚA, 2011: 44-47).

En el context descrit, l'estudi de les disciplines de l'Estètica de l'Art Contemporani i l'Anàlisi i la Crítica de Films —o fins i tot, degut a l'especificitat de la nostra investigació, la disciplina de la Musicologia— s'han de complementar per elaborar un espai comú operatiu per tal d'articular una estètica cinematogràfica que giri entorn de l'anàlisi interdisciplinària de la música, de la «imatge» i de la seva episteme comuna amb la que es conformen els films. D'aquesta manera, s'eixampla el que creiem que és el marc d'estudi tradicional de la Comunicació Audiovisual i apropa aquesta disciplina —més encara— cap a posicions pròpies de la hibridació i la contemporaneïtat.

### 3.1. LA DUALITAT EPISTEMOLÒGICA DE L'«EXPRESSIÓ CINEMATOGRAFICA»

Volem subratllar i insistir en una qüestió que ja ha estat plantejada en el treball però que considerem cabdal. Des d'un punt de vista semàntic, per referir-nos al flux d'imatges, sons i/o música que visualitzem i escoltem en una pantalla —que «audiovisionem», tal com escriuria Michel Chion—, som partidaris de la denominació «expressió cinematogràfica» que no pas d'anomenar-la «imatge cinematogràfica», tot i que ambdues es puguin referir a una mateixa fenomenologia. Aquesta tria semàntica és deguda al fet que el concepte «expressió», com hem comentat, engloba la dualitat epistemològica «imatge-música» en la seva composició, mentre que el concepte «imatge cinematogràfica» menysté, tradicionalment, aquesta dualitat o, si més no, l'ús d'aquest darrer concepte és molt més propens a l'aparició d'equívocs —o no seria una aparent contradicció terminològica parlar de *la música d'aquesta imatge*?

Aquest matis és, doncs, cabdal en la nostra investigació; considerem que és un posicionament estètic erroni, de la anomenada anàlisi de la imatge, obviar la dimensió sonora —i en el nostre cas, la dimensió musical. És a dir, l'anàlisi de la «imatge contemporània» ha de tenir en compte la dimensió sonora o musical de la mateixa. Com que, tradicionalment, aquest fet no ha succeït així —i per tal de subratllar aquesta necessitat en la dualitat de l'anàlisi i la bidimensionalitat de l'episteme cinematogràfica—, considerem que és molt més funcional articular la recerca entorn del concepte d'«expressió cinematogràfica».

Feta aquesta puntualització, i malgrat que el nostre treball s'articula entorn de l'anàlisi conjunt de la música i de la imatge, pensem que és justificat —i així ho hem argumentat— inscriure el desenvolupament del marc teòric de la recerca entorn del «paradigma visual», és a dir, en el marc de la creació icònica i visual, en el context de la investigació de la «imatge», la qual durant el segle xx, com veurem, acaba articulant la dimensió sonora en el si del seva episteme. Per aquesta raó, considerem que és profitós fer algunes consideracions generals al



respecte del paradigma visual que ens permeten explicar de quina manera s'articula l'estudi de la dimensió sonora de l'«expressió cinematogràfica» en el si d'aquest paradigma icònic.

### 3.2. EL PARADIGMA VISUAL

El paradigma visual és el marc teòric en el que es situa la creació, producció i relació hipertextual de les imatges i icones; en general, és l'hàbitat que ocupen de totes aquelles expressions que formen part de l'anomenada iconosfera. El paradigma visual és també l'espai que fa possible aquella elaboració teòrica i conceptual nascuda entorn de les imatges.

Existeixen moltes tipologies d'imatges. El concepte «imatge» no té perquè ser necessàriament sinònim de representació visual, sinó que és un concepte que pot englobar, també, les imatges mentals, sonores o sinestèsiques. Aquestes darreres no formarien part del que entenem que és el corpus de la iconosfera ja que el concepte la «imatge» amb el qual treballam és el que fa referència a «aquelles imatges visuals que introdueixen un mecanisme de creació en la seva representació» (SUÁREZ: 2011, 9). Dins d'aquest conjunt, l'objectiu d'aquest paradigma és delimitar i entendre el «sistema icònic», aquell model teòric que explica «la imatge» —el concepte—, en el qual es desenvolupen i es creen «les imatges» —les seves representacions materials— (GUBERN, 2013: 32).

Aquest paradigma visual, no cal dir-ho, ha sofert radicals transformacions al llarg del temps<sup>34</sup>. Però malgrat la seva constant evolució és en els últims anys que el paradigma ha experimentat una de les seves transformacions més radicals i significatives: l'adveniment de la «imatge digital». La digitalització comporta, com veurem més endavant, una reformulació del camp epistemològic que forma el sistema icònic. Un «canvi de paradigma [...] que fa referència a l'arribada de la denominada “era digital” i la “revolució digital”»<sup>35</sup> (SUÁREZ, 2011: 3).

En tot cas, aquesta última reformulació de la «imatge» no ha estat la primera transformació radical que ha sofert l'episteme icònica. Al llarg del temps —i ens remuntem abans de l'aparició de la fotografia— el concepte «imatge», i les seves convencions de representació del món, han evolucionat periòdicament. És a dir, han aparegut, de manera gradual, i en el transcurs dels segles, diverses formes epistemològiques d'exploració i creació de la «imatge», diferents articulacions de la realitat representada que han estat vinculades, en una part substancial —però no només—, a l'evolució tecnològica del seu mecanisme de representació; en definitiva, es pot entendre que la tecnologia utilitzada per articular la «imatge» ha anat variant, condicionant, així, la transformació successiva de la seva episteme.

---

34. O successius canvis de paradigma, si així es vol expressar.

35. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

Tal com exposarem a continuació, aquests importants canvis els vinculem, de manera directa, —cada un d’ells en diferents èpoques històriques i a través de diferents epistemes— amb la invenció de la perspectiva, de la fotografia o del cinematògraf. Realitzem, en els següents apartats, un repàs del que considerem que són els conceptes rellevants entorn de la creació de la «imatge»; perspectives que s’engloben dins del que entenem que és aquest paradigma visual, entorn del qual expliquem, de manera breu, part de la seva evolució a partir dels diferents mecanismes de producció de la imatge; fet que ens permet posar el focus en les diferents especificitats epistemològiques de cada una d’aquestes tipologies icòniques.

### 3.3. TIPOLOGIES DE LA «IMATGE» EN LA ICONOSFERA

Tal com hem comentat, el professor Josep Maria Català descriu quin és l’*stato quo* actual de l’estudi de la imatge en l’article «A grandes rasgos...» (CATALÀ, 2013). La síntesi del seu punt de vista permet adoptar una interessant perspectiva d’anàlisi per a la catalogació de les imatges, a la vegada que l’autor realitza una prospecció sobre les característiques epistemològiques de la «imatge» dins de la iconosfera. La seva anàlisi ens permet, doncs, fer una útil periodització de l’evolució de l’episteme «imatge», des del Renaixement fins a l’actualitat, en el transcurs de la qual hi podem contextualitzar l’adveniment de la «imatge cinematogràfica».

Català expressa que:

A grans trets [...] podem dir que hi ha tres fases en la història de la imatge de la era moderna que, a la vegada, donen pas a tres tipologies d’imatge molt ben diferenciades<sup>36</sup> (CATALÀ, 2013: 95).

Es defineixen tres períodes històrics que donen lloc a tres tipus d’«imatge»: la invenció de la fotografia dóna pas a una tipologia icònica que anomena la «imatge-sòlida»; el cinematògraf transforma aquesta imatge en allò que l’autor descriu com la «imatge-fluida», i, finalment, la digitalització transfigura aquesta última mutació en la «imatge-contemporània».

Des d’aquest punt de vista, es percep una correspondència entre l’ontologia de les diferents tipologies de la «imatge» i les diverses tecnologies utilitzades per a la seva articulació —és a dir, hi ha una interrelació entre el marc contextual, cultural i tècnic en el qual es desenvolupen les imatges. Aquesta correspondència senyalada per Català, que s’explica des d’una visió diacrònica de la problemàtica, coincideix amb la idea que Román Gubern planteja entorn del terme «tecnogènesi» de la imatge:

[La tecnogènesi de la imatge és] el procés tècnic de producció d’una imatge, [procés] que determina les seves possibilitats expressives<sup>37</sup> (Román Gubern citat per SUÁREZ, 2011: 19).

---

36. *Ídem*.

37. *Ídem*.

A dia d'avui, exposa Català, la digitalització modela una nova tipologia de la «imatge», un nou escenari que pertany a un nou estat mental:

[...] estem experimentant una ruptura tan transcendental, o més, que aquella que va separar la mentalitat medieval de la renaixentista<sup>38</sup> (CATALÀ, 2013: 95).

Així doncs, des d'aquesta perspectiva, per tal d'exposar la seqüència històrica que explica l'adveniment de la «imatge contemporània», ens hem de remuntar, efectivament, forces segles enrere: el seu origen es remunta a la ruptura que suposa la formulació renaixentista de la imatge vers les característiques epistemològiques de la imatge medieval. El Renaixement articula una representació visual regida per la tècnica de la perspectiva. Aquesta té la característica —i la pretensió— d'enregistrar objectivament la realitat (CATALÀ, 2013: 96); és en aquesta intenció mimètica de la representació iconogràfica entorn de la qual és vertebrada en la tipologia icònica que Català anomena la «imatge-tècnica» o «imatge-científica».

En aquesta concatenació causal, trobem que la metamorfosis de la imatge renaixentista és l'embrió de l'adveniment de la imatge fotogràfica. La tipologia de la «imatge tècnica» o «imatge científica» —pròpia, ja, de la modernitat històrica— pateix una transformació transcendent amb l'adveniment de la fotografia —la «imatge-sòlida»— i posteriorment una nova revolució, a partir d'aquesta, amb l'aparició de la «imatge cinematogràfica». Totes aquestes epistemes iconogràfiques tenen la voluntat d'articular una imatge mimètica de la realitat, la «imatge tècnica».

Fet aquest plantejament a *grosso modo*, cal dir que el període històric que compren tota l'evolució d'aquest paradigma de la imatge és un període, temporalment, molt extens. És clar que no és el nostre objectiu —ni tampoc tenim les competències necessàries per fer-ho— aprofundir excessivament en aquesta evolució. En tot cas, pensem que és positiu per la present investigació realitzar una breu exploració sobre la qüestió de la tecnogènesi de la imatge, fet que ens ha de permetre explicar les diferents tipologies icòniques sorgides durant la modernitat i, d'aquesta manera, contextualitzar-hi l'evolució ontològica, tecnològica i expressiva de cada una d'elles, fins a arribar a la «imatge» genuïna del cinema; aquella que hem definit com l'«expressió cinematogràfica».

Amb aquest objectiu estudiem, a continuació, l'adveniment de la «imatge» moderna: la «imatge-sòlida» o fotogràfica.

### 3.3.1. LA «IMATGE-SÒLIDA»

És acceptada la hipòtesi que sosté que, durant el Renaixement, succeeix un canvi profund en la manera de representar visualment el món físic: una ruptura que permet un nou espai

---

38. *Ídem*.

mental. Aquest canvi cabdal s'identifica, en l'aspecte formal, en una sèrie de característiques de la «imatge» —principalment en la representació de l'espai tridimensional mitjançant la llei de la perspectiva—; aquests canvis inauguren l'època moderna de la representació icònica.

Sembla que es pot establir una continuïtat, dins la lògica del «sistema icònic», entre el desenvolupament de la perspectiva com un model més precís de representació de la realitat —desenvolupat al segle XV—, i la invenció, finalment, de la fotografia —esdevinguda durant el segle XIX—, la imatge de la qual, tal com ja hem comentat, el professor Català defineix amb el terme de la «imatge-sòlida» (CATALÀ, 2013: 100)<sup>39</sup>.

Català no considera que aquesta «imatge sòlida» —la imatge fotogràfica— sigui l'inici d'una època que trenca amb l'anterior —malgrat en un sentit ontològic és evident que ho és. Sosté, més aviat, que l'aparició de la fotografia és la conclusió d'un període, d'una voluntat: la imatge fotogràfica és la culminació d'aquesta «imatge tècnica» o «imatge científica», l'evolució de la qual s'inicia amb l'articulació de la perspectiva i que evoluciona positivament amb la invenció de la fotografia.

En aquesta visió historicista de l'evolució de la «imatge», el teòric Noël Burch fa una aportació rellevant al provar d'entendre i relacionar aquest primer motor evolutiu del paradigma visual —la «imatge tècnica»—, amb les característiques del primer cinema, establint així una altra continuïtat històrica i mental en el devenir<sup>40</sup> de la «imatge».

Burch descriu que la voluntat analítica i descriptiva existent en el primer cinema —que explica entorn del desenvolupament de la Manera de Representació Primitiva (MRP) (BURCH, 2008)—, té el seu origen en aquesta representació «tècnica» de la realitat, en aquesta voluntat de mimesi. Des d'aquesta perspectiva, l'evolució de la iconografia descriptiva —que s'inicia en el Renaixement i arriba al voltant dels inicis del segle XX—, no s'entén només com una successió de transformacions tecnològiques —que també— sinó, més aviat, com la

---

39. Sobre aquests aspectes, Noël Burch recull una cita d'Erwin Panofski que relaciona estretament la creació del nou paradigma visual renaixentista, i les seves característiques, amb l'inici de la ciència moderna (2008: 24). D'aquesta manera la transformació formal succeïda entorn de la imatge renaixentista és un imperatiu que permet el desenvolupament de les ciències descriptives de l'època. En resum: la «imatge tècnica» i la «imatge científica» registren la realitat d'una manera cada cop més exacte, i permeten, en diferents estadis de la ciència moderna, ser un instrument perquè aquesta pugui desenvolupar degudament el seu propòsit.

40. Per a referir-nos al concepte filosòfic «devenir», la llengua catalana —pel que sabem— no empra cap sinònim clar; «devenir» no és normatiu, mentre que el mot «esdevenir» no és, exactament, el sinònim d'aquest concepte i, per tant, en desaconsellem el seu ús. Davant d'aquest escenari, hem optat per a utilitzar el terme «devenir» com si fos normatiu. D'altra banda, «el gal·licisme “devenir” és ja d'ús corrent en la literatura filosòfica en llengua espanyola. La seva significació no és, però, unívoca. A vegades s'usa com a sinònim d'“arribar a ser”; altres es considera l'equivalent de “anar sent”; a voltes s'empra per a designar, d'una manera general, el canviar o el moure's [...]. En aquesta multiplicat de significacions sembla que hi ha, a la fi, un nucli significatiu invariable en el vocable “devenir”: és el que destaca el procés de ser o, si es vol, el ser *com a procés*» (FERRATER MORA, 2012: 852). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

hegemonia d'un determinada construcció mental i conceptual davant de la realitat física —«positivista», «científica»— que es desenvolupa al llarg d'aquest extens període de l'època moderna.

Des d'aquesta òptica, Burch constata que la voluntat d'indagació empírica de la «imatge» no acaba en la fotografia, sinó que la que trobem en les temptatives —totes elles contemporànies a la invenció del cinematògraf— que, a finals del segle XIX, pretenen capturar el moviment en l'episteme d'una nova imatge<sup>41</sup>. En aquests experiments, el moviment és capturat en un quadre fotogràfic estàtic que, per dir-ho d'alguna manera entenedora, és «una expressió que està més aprop de la ciència que de l'art», condicionada per la «imatge-tècnica».

En aquest sentit, Noël Burch considera que una de les característica que desenvolupa la Manera de Representació Primitiva, les «vistes» —per oposició als teatrals «quadres»—, és una herència d'aquesta vel·leïtat enregistratora i mimètica que la imatge ha desenvolupat durant aquells segles i que, afegeix Burch, esdevé una expressió sociològica característica que denota les aspiracions de representació d'un món, d'una cosmovisió, d'una mentalitat pròpies de la classe social burgesa dominant de l'època (BURCH, 2008: 62-93).

En resum, es traça un contínuum històric i tecnològic que s'inicia amb l'adveniment de la perspectiva i que culmina en l'aparició de les primeres imatges en moviments; el factor comú de tot aquest procés, que articula diferents epistemes de la «imatge», és el concepte de la «imatge-tècnica» o «imatge-científica» de la qual la «imatge-sòlida» o fotogràfica n'és una d'aquestes epistemes característiques.

### 3.3.2. LA «IMATGE-LÍQUIDA»

A finals del segle XIX, doncs, la imatge fotogràfica, mitjançant la transformació tecnològica de la seva episteme, és convertida en la «imatge cinematogràfica» i, tot i que la carrera per animar i donar vida i moviment a la fotografia ja havia començat forces dècades abans, és durant l'any 1895 que els germans Auguste i Louis Lumière inventen el cinematògraf —*kinema* més *graphia*, la imatge del moviment. Aquesta és la data consensuada en què la historiografia considera que s'inicia l'era del cinema<sup>42</sup>.

Aquesta nova tipologia de la imatge nascuda amb el cinematògraf, la «imatge cinematogràfica» —que en un cert sentit ja és una «imatge palimpsest»<sup>43</sup>; és a dir, que té

---

41. La pistola cronofotogràfica d'Étienne-Jules Marey o el zoopaxiscopi d'Edward James Muybridge, per esmentar els exemples més significatius d'aquestes temptatives.

42. Encara que tal com expressa Jean-Luc Godard en el documental *2x50 años de cine francés*, inclòs en l'edició de *Histoire(s) du cinéma* (2006), s'adopta la data de 1895 perquè és l'any de la primera projecció pública amb espectadors que van pagar una entrada per a veure un film. I Godard expressa sobre aquest punt: «Ah sí... és a dir, celebrem l'explotació del film i no la producció de la pel·lícula».

43. El terme «palimpsest» fa referència a aquell manuscrit —en el cas que ens ocupa, una imatge— en què

característiques manlevades de les representacions icòniques anteriors a la pròpia que conviuen amb les seves característiques genuïnes—, fa evident una nova categoria epistemològica que Català anomena «imatge-fluida»<sup>44</sup>. En el camp epistemològic de la «imatge-fluida», la consecució del moviment no és, des d'un punt de vista conceptual, una suma d'«imatges-sòlides» —posades una darrera l'altra que, degut a l'efecte produït per la persistència retiniana, transmeten la il·lusió de representar el moviment—, sinó que és una categoria epistemològica nova: la «imatge» és un flux; el moviment flueix de la pròpia episteme i la pròpia «imatge» és moviment.

D'alguna manera, la voluntat de mimesi de la «imatge-tècnica», que hem explicat anteriorment, arriba a la seva culminació en aquesta captura del moviment del món; la modernitat troba en la «imatge-fluida» la consecució d'una etapa caracteritzada per l'intent de representar, de manera fidedigne, la realitat física. D'altra banda, no cal dir que, entorn d'aquesta «imatge-fluida», es desenvolupa un llenguatge propi i genuí —el llenguatge cinematogràfic—, que elabora una manera de representació iconogràfica de la realitat inaudita fins el moment.

Finalment, cal tenir present que, relativament poc després de l'adveniment de la «imatge cinematogràfica», a finals de la dècada dels anys 1920, s'aconsegueix, tècnicament, una sonorització sincronitzada de l'episteme de la «imatge-fluida»<sup>45</sup>; és a dir, s'afegeix, de manera sincrònica, al flux de moviment de la «imatge-líquida», una dimensió sonora que esdevé, a partir d'aquest moment, un element indissociable del seu camp epistemològic; esdeveniment que ni Català —ni en general la bibliografia sobre la qüestió— no reflecteix en el seu estat de la qüestió del sistema icònic.

### 3.3.3. LA «IMATGE-CONTEMPORÀNIA»

En aquest punt, ens trobem en l'última fase de «la història de la imatge de l'era moderna» que proposa Català: l'inici d'allò que podríem anomenar la «imatge postmoderna». En aquest

---

s'ha sobreescrit un text nou damunt d'un de primigeni; donant un text resultant que manté, encara, característiques del primer que se sumen a les del nou. La «imatge palimpsest» és, doncs, aquella imatge que manté característiques latents d'estadis evolutius anteriors en l'episteme de la seva contemporaneïtat. El teòric Carlos Losilla escriu sobre aquesta qüestió a la seva tesi doctoral (LOSILLA, 2010).

44. Com veurem, aquesta categoria proposada per Català manté una clara correspondència amb el concepte d'«imatge-moviment» desenvolupat pel filòsof Gilles Deleuze (DELEUZE, 1994). També cal observar que tan els termes d'«imatge-sòlida», com el d'«imatge-líquida», es poden correspondre, d'alguna manera, a la concepció que proposa Zygmunt Bauman entorn del concepte de «modernitat líquida», en la qual, des d'una perspectiva sociològica, les estructures sòlides de la societat moderna són substituïdes per les estructures de caràcter líquid que defineixen la contemporaneïtat (BAUMAN, 2004).

45. Fet, per altra banda, que s'havia intentat pràcticament des de l'aparició del cinematògraf i que inclús s'havia aconseguit unes dècades abans, sense la repercussió d'una comercialització generalitzada, ja que sembla que la sincronia era poc precisa.

escenari, la digitalització de la «imatge-líquida» comporta, des d'un punt de vista tècnic, la «desmaterialització» de la «imatge cinematogràfica» (CATALÀ, 2013: 98) —i també, de manera retroactiva, de la «imatge fotogràfica».

Considerem que, si la «imatge» de la fotografia i la «imatge» del cinema compartien una mateixa ontologia en el passat<sup>46</sup> —articulada en una diferent epistemologia—, la «imatge digital» proposa una ontologia i una epistemologia completament nova.

Aquesta «desmaterialització ontològica» es realitza, en una primera etapa, a través de l'adveniment del vídeo i, finalment, conclou amb l'articulació de la «imatge digital». Aquesta última, la «imatge contemporània», és una imatge híbrida en la qual, de manera encara més accentuada que en la «imatge-líquida», hi són presents i vigents, característiques d'altres tipus d'imatges<sup>47</sup>. És una «imatge» pastitx, tal com Domènec Font caracteritza la iconosfera de la postmodernitat (FONT, 2012: 227).

La imatge actual, l'estat visual de la contemporaneïtat, és especialment complex, entre altres raons, perquè en el seu àmbit s'hi acumulen i, més important encara, s'hi activen totes les formes visuals anteriors<sup>48</sup> (CATALÀ, 2013: 104).

La falta de perspectiva vers el procés de digitalització fa que resulti complex definir l'actual situació de la «imatge». Tot i així, per provar de resumir, des del present, el seu estat de la qüestió, podem dir que:

1) La «imatge contemporània» és una imatge fluida, complexa i imaginària, és la «imatge mecànica» o la «imatge interfície» —tal com la defineix Català (2013: 111).

2) La relació directe de la «imatge» digital amb la realitat física ha desaparegut: la «imatge analògica» tenia un component de «petjada ontològica» de la realitat que es perd amb la tecnologia digital de captació de la «imatge» —tornarem a aquest important punt més endavant.

3) L'adveniment de la «imatge contemporània» —tingui les característiques epistemològiques que tingui— comporta la deslocalització permanent i definitiva de la centralitat de la «imatge cinematogràfica» en el si de la iconosfera, l'«expressió cinematogràfica» deixa

46. Tal com veurem, el concepte de «empremta» de la realitat que s'estableix en el procés de la construcció de la «imatge» analògica, tan fotogràfica com cinemàtica —i aquesta és una de les característiques ontològiques que comparteixen—, es transforma, de manera radical, amb la seva digitalització.

47. Sobre la complexitat de la «imatge» de la postmodernitat, cal tenir present l'apunt que fa Català: «per molt dràstics que siguin els canvis de paradigma visual i per molt diferents que siguin les imatges que els hi corresponen [...], els sistemes [icònics] mai desapareixen totalment» (2013: 95), és a dir, conviuen diferents representacions i funcions de les imatges, que Català relaciona amb el concepte de «supervivència» que utilitza Aby Warburg (2013: 96). També ens útil, en aquest sentit, la catalogació que fa Rafael Suárez de la «imatge cinematogràfica», terme en el que, explícitament, conviuen, tant les imatges analògiques com les digitals (2011: 15). Carlos Losilla, com ja hem comentat, i també Domènec Font, com veurem més endavant, és refereixen a la «imatge palimpsest» com a especificitat de la «imatge contemporània».

48. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

d'ocupar la centralitat del sistema icònic<sup>49</sup>.

Fetes aquestes consideracions generals entorn de les tipologies d'«imatge» que formen el paradigma visual proposat per Josep Maria Català, i amb aportacions importants d'altres teòrics, cal contextualitzar que la nostra investigació es centra en l'estudi de la «imatge» en el període previ a la seva digitalització. La complexitat de la iconosfera actual ha estat, tal com hem justificat anteriorment, un dels motius per acotar la mostra de la recerca al període 1967 - 1976.

L'objecte de la nostra investigació són, doncs, els films de Portabella, produïts quan el cinema ocupa, encara, la centralitat dins de l'audiovisual; quan la «desmaterialització» de la «imatge cinematogràfica» encara no ha succeït; i quan es comencen a intuir aspectes que prefiguren la deslocalització de l'«expressió cinematogràfica» a favor d'altres Maneres de Representació audiovisuals pròpies de la segona modernitat.

	<i>Característiques</i>	<i>Expressió</i>
Imatge-tècnica	Perspectiva	Pintura
Imatge-sòlida	Empremta, mimesi	Fotografia
Imatge-líquida	Empremta, moviment, so	Cinema
Imatge-contemporània	Palimpsest, digital	Interfície

Quadre 6: característiques de l'evolució de la imatge.

### 3.4. LA «IMATGE-MOVIMENT» I LA «IMATGE-TEMPS»

En aquest marc de l'estudi de la fenomenologia iconogràfica, no podem cloure el capítol sense destacar que l'influent filòsof francès, Gilles Deleuze, desenvolupa dos conceptes importants sobre el camp epistemològic de la «imatge» produïda en el si del llenguatge cinematogràfic.

Deleuze articula els coneguts conceptes d'«imatge-moviment» i d'«imatge-temps»; ambdós descrits en els seus estudis sobre cinema; primer en el treball *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (1994) i, posteriorment, en *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (2004).

49. Durant gairebé tot el segle xx el cinema ocupa el que anomenem la «centralitat» dins la producció i la representació visual; és a dir, la iconosfera es vertebra entorn de la «imatge cinematogràfica». Ocupar l'espai central de la iconosfera vol dir ser el referent que modela i defineix el llenguatge visual i el seu sistema de representació. Aquest escenari es transforma, radicalment, amb la digitalització, i com a conseqüència, la «imatge cinematogràfica» perd l'esmentada centralitat. Des d'aquest punt de vista, podem argumentar que els conceptes «llenguatge audiovisual» i «imatge cinematogràfica», durant el transcurs segle xx, podien ser, gairebé, sinònims. Aquest fet, a dia d'avui, ja no es pot formular de la mateixa manera: el «llenguatge audiovisual» desborda la pràctica cinematogràfica i la seva idiosincràsia. La vertebració contemporània de la iconosfera es fa a través d'altres expressions visuals que, encara que es construeixin a partir d'aspectes propis de l'«expressió cinematogràfica», disten categòricament d'aquesta.



Deleuze doncs, planteja l'anàlisi de dues formes de la «imatge» que són genuïnes del «fet cinematogràfic» i, en alguns aspectes, les consideracions de Deleuze complementen el marc teòric descrit fins al moment, ja que no només cerca relacionar la imatge cinematogràfica amb altres representacions de la iconosfera, sinó que aprofundeix en l'estudi de la seva naturalesa ontològica.

Des de la nostra perspectiva, considerem que el concepte de la «imatge-moviment» té una clara correspondència amb el concepte, ja esmentat, de la «imatge-fluida». La «imatge» fotogràfica adquireix moviment en la «imatge cinematogràfica», però aquest moviment no és, tampoc segons Deleuze, una percepció abstracte feta d'imatges estàtiques —fotogràfiques— que amb el trucatge òptic cinematogràfic tenen l'aparença de desplaçar-se en l'espai, de (re)presentar el moviment; sinó que és una característica ontològica de la pròpia «imatge»:

El cinema opera amb fotogrames, és a dir, amb talls immòbils, vint-i-quatre imatges per segon (o divuit en el seu inici). Però allò que ens ofereix, i aquest fet s'observarà amb freqüència, no és el fotograma, sinó una imatge mitja a la que el moviment li és afegit, no sumat: de manera contrària, el moviment pertany a la imatge mitjana com una dada immediata. [...] El cinema no ens dóna una imatge a la qual se li afegeix el moviment, sinó que ens dóna, immediatament, una imatge-moviment. Ens dóna, efectivament, un tall, però un tall mòbil, i no un tall immòbil + un moviment abstracte<sup>50</sup> (DELEUZE, 1994: 15).

La perspectiva de Deleuze considera que la «imatge-moviment», sobre la qual descriu diferents variants com la «imatge-afecció», la «imatge-pulsió» i la «imatge-acció»; evoluciona cap a una nova categoria més complexa que anomena la «imatge-temps». La diferència entre les dues concepcions rau en els matisos, ja que tot moviment succeeix en un interval d'espai i de temps. En conseqüència, la «imatge-moviment», a més de reelaborar el moviment de la realitat de manera mimètica, articulant-lo en un espai representat a través de «instants qualsevol [...] sense privilegiar un instant per sobre d'un altre»<sup>51</sup> (DELEUZE, 2009: 32) —propi del gets modern de matematitzar la natura—, incorpora, també, part d'una dimensió temporal de la realitat física que la «imatge» fotogràfica no tenia. Deleuze diferencia, però, entre una ontologia cinematogràfica del «moviment» i una del «temps», o si més no, entre una «imatge» que és «moviment», i una «imatge» que a més, també, és «temps». Tal com ho exposa el professor Àngel Quintana, la «imatge-temps» descriu:

[...] un nou model de cinema on el moviment és la conseqüència d'una representació directa del temps contraposada a un cinema on el temps és la mesura del moviment (QUINTANA, 1996 :17).

Els plantejaments teòrics de Deleuze susciten un corpus que s'incorpora a la bibliografia i que

---

50. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

51. *Ídem*.

no entrarem a debatre. Des de la nostra perspectiva ens és útil entendre que la «imatge-temps» és una manera cinematogràfica de captar la realitat i el temps basada en el muntatge (SUÁREZ, 2011: 11-12); és a dir, es descriu un camp epistemològic de la «imatge» que és fruit de l'evolució del muntatge i d'una manera moderna d'entendre el fet cinematogràfic que es dona els anys seixanta, setanta i vuitanta; una «imatge» pròpia de la «modernitat cinematogràfica».

Des d'aquest punt de vista, ens sembla clar que aquesta «imatge-temps», des d'una visió ontològica, necessita donar un espai preponderant a la sonorització per a poder existir i categoritzar-se. L'episteme d'aquesta «imatge» ja no serà la «imatge» com a flux del moviment, sinó la «imatge» i el «temps» —la «imatge-temps»— en la qual l'espai i el temps s'articulen en un flux conjunt<sup>52</sup>.

Cal considerar, doncs, que la «imatge-temps» és un camp epistemològic que, més enllà de la «imatge-fluida» de Català, incorpora, en el seu si, la dimensió temporal; és a dir, és la «imatge sonoritzada»: epistemològicament sonoritzada. Sembla que s'estableix, doncs, una nova categoria dins del «sistema icònic». Aquesta respon, altra vegada, a una evolució tecnològica que, tot i que de manera estricta, no és una transformació tècnica de la (re)presentació icònica —és a dir, no hi ha una variació en la dimensió visual—, sí que és una alteració transcendent de la seva episteme. La «imatge-temps» aporta a la «imatge» una informació sobre la realitat física representada —una nova dimensió— que aquesta no tenia anteriorment; s'hi afegeix, a la vessant icònica i *kinèsica*, la mimesi de la dimensió temporal.

Des del nostre punt de vista, la sonorització sincronitzada de la «imatge» és un punt cabdal en l'evolució del paradigma visual en què es transforma l'episteme de la «imatge-moviment»: la «imatge sonoritzada», tal com explica Michel Chion, incorporant a l'episteme la dimensió del temps, fa que la «imatge» esdevingui una «cronografia» —*chronos* més *graphia*, la imatge del temps. Chion expressa que aquesta circumstància evolutiva, a banda de donar a la imatge una nova categoria epistemològica i una nova capacitat expressiva, estandarditza —és a dir, acaba de definir tècnicament— el format i la pel·lícula cinematogràfica. La sonorització de la «imatge» és, doncs, una transformació cabdal per moltes raons:

Cal recordar un aspecte històric ocult fins avui: és al so sincrònic al que devem el fet d'haver fet del cinema l'art del temps. La estabilització de la velocitat de pas de la pel·lícula, convertida en necessària pel sonor, ha tingut certament conseqüències molt més enllà del que es podia preveure: a causa d'ella, el temps filmic s'ha convertit, no ja en un valor elàstic més o menys transportable segons el ritme de projecció, sinó en un valor absolut. Des de llavors s'estava ja segur de que la duració que es tenia en el muntatge, es conservaria en la projecció d'una manera exacte, cosa que no succeïa en el cinema mut.

---

52. En aquests punt, cal recordar la següent cita d'Andrei Tarkovski: «El cinema és l'art d'esculpir en el temps» i, de fet, com ja hem dit, Tarkovski, en el seu treball teòric *Esculpir en el tiempo* (1991), proposa el principi estètic cinematogràfic que consisteix en «fixar de manera immediata el temps» (TARKOVSKI, 1991: 83, 95). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

[...] El so, d'aquesta manera, ha temporalitzat la imatge no només per un afecte de valor afegit, sinó també, senzillament, imposant una normalització i una estabilització de la velocitat del flux de la pel·lícula. [...] El cinema sonor pot anomenar-se, doncs, «cronogràfic»<sup>53</sup> (CHION, 1993: 27).

Així doncs, des d'aquesta perspectiva, pensem que és adequat establir que la sonorització sincronitzada de la imatge és un fet transcendent en la construcció icònica del segle xx. Amb tot sembla que aquesta qüestió, en general, no es dimensiona de manera proporcionada en la bibliografia que tracta l'estat de la qüestió del paradigma visual. En tot cas, aquesta transformació augmenta la capacitat expressiva i mimètica del conjunt de les imatges i n'estableix una nova ontologia que, amb els matisos que aporta la lectura de l'obra de Gilles Deleuze i complementant el buit teòric sobre la qüestió que planteja la categorització del paradigma visual de Català, podem denominar com la «imatge-temps».

---

53. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

*Resum de les idees clau del capítol 3*

El cinema és una expressió estètica substancialment complexa i genuïna de la contemporaneïtat.

El *telos* de la pràctica artística contemporània és la hibridació i el palimpsest.

El paradigma visual és el marc teòric en el qual es situa la creació, producció i relació hipertextual de les imatges i icones.

Hi ha múltiples tipologies de la «imatge» en la iconosfera. Aquesta ha experimentat grans canvis de les seves epistemes en diferents èpoques històriques; principalment amb la invenció de la perspectiva, la fotografia i el cinematògraf.

La «imatge-tècnica» o «científica» és la imatge que sorgeix en el Renaixement, a partir de la perspectiva, que té com a objectiu la mimesi de la realitat.

La «imatge-sòlida», la fotografia, és la culminació de la «imatge-tècnica»; hi ha un contínuum històric i tecnològic entre perspectiva i fotografia.

La «imatge-líquida» o «fluida» incorpora en la seva episteme el moviment i també és fruit de la voluntat de mimesi de la «imatge-tècnica».

La dimensió sonora s'articula ràpidament en l'episteme de la «imatge-fluida».

La «imatge contemporània» es caracteritza per la digitalització de l'episteme i la desmaterialització de la imatge; aquesta deixa de set una empremta de la realitat física.

El cinema, en la contemporaneïtat, perd la centralitat de la iconosfera.

El filòsof francès Gilles Deleuze categoritza la «imatge-moviment» i la «imatge-temps»; aquesta última és una episteme que incorpora, a part de la vessant icònica, la dimensió temporal.

*Quadre 7: resum de les idees clau del capítol 3.*

## 4. LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC CINEMATOGRÀFIC

**E**L MARC TEÒRIC QUE HEM DESENVOLUPAT en el capítol anterior procura traçar les generalitats entorn de l'evolució tècnica, conceptual i ontològica de la «imatge»; aquesta ha estat una lectura macroscòpica i diacrònica que ens ha permès categoritzar-ne les diferents tipologies. Aquest marc evolutiu de la «imatge» permet posar el focus en el context de la construcció i desenvolupament del llenguatge cinematogràfic a partir de la seva episteme icònica fonamental: l'«expressió cinematogràfica». Tal com hem vist, aquesta «expressió» es basa, en un inici, en la «imatge-moviment» o «imatge-fluida» i, posteriorment, quan incorpora la dimensió sonora en el seu camp epistemològic, es formula el concepte de la «imatge-temps». Aquesta és, doncs, l'expressió visual i sonora que ocupa la centralitat de la iconosfera durant el transcurs del segle XX fins que, amb l'adveniment de l'«era digital», es produeix la «desmaterialització» de la imatge, fet que produeix un canvi substancial en aquest escenari.

El present capítol vol definir l'*stato quo* teòric actualitzat de la música en el si del llenguatge cinematogràfic; és a dir, procurem indagar en l'espai que la teoria ha atorgat a la música en el seu aparell teòric des d'un punt de vista sincrònic. Cal dir que aquest estat de la qüestió que fa referència a l'estatus de la música com a element del llenguatge és relativament «senzill» d'acotar si el que es pretén és referenciar les entrades bibliogràfiques que tracten aquesta temàtica; de fet, trobem treballs que es plantegen com a memoràndums de la disciplina (LUÍS I FALCÓ, 1999). Ara bé, en el moment d'encarar de manera crítica el seu corpus literari, sorgeix la dificultat de resumir, des d'un punt de vista conceptual, aquest conjunt bibliogràfic i relacionar-lo amb la teoria cinematogràfica general. A la vegada, resulta extremadament complex extreure conclusions paradigmàtiques de l'estudi d'aquesta bibliografia: sembla que no hi ha un conjunt teòric consensuat que doni resposta, des d'un punt de vista acadèmic, a la pregunta *què defineix l'estatus de la música en el cinema?*

Pensem que aquesta dificultat és deguda principalment al fet que els fonaments teòrics de la present disciplina es troben, en certa manera, en una refundació permanent —sobretot si ens fixem en les seves propostes metodològiques d'anàlisi i en els diferents marcs teòrics que les acoten. És a dir, repassant la bibliografia pertinent es fa evident que, *papers de la música en el cinema*, en podem trobar molts o pocs depenent de l'obra consultada; fenomenologies que es categoritzen d'una manera o d'una altra; i taxonomies articulades, també, de maneres diverses —sempre en funció dels criteris adoptats en l'anàlisi. En definitiva, tot punt de vista dependrà de l'autor i del context de recerca en què es realitzi el treball d'investigació. Aquesta característica de dispersió en els fonaments de la seva metodologia és, de manera evident —i tal com han fet notar diferents teòrics del camp—, negativa pel conjunt de la disciplina i pel seu desenvolupament present i futur.

Des del nostre punt de vista, considerem que el conjunt de la bibliografia ha provat de respondre a la qüestió que hem formulat *què defineix l'estatus de la música en el cinema?* Ara bé, en termes generals, sembla que és raonat considerar que part de la indagació que n'ha resultat ha estat vacil·lant i, sobretot, ha estat, des de la perspectiva metodològica, poc homogènia en els seus procediments i en la terminologia emprada. Aquest fet genera que el corpus de conclusions tendeixi, de manera repetida, a les generalitats, les contradiccions o que directament hagi alimentat en el seu si certes disfuncionalitats que encara avui perduren i que condicionen el temps present de la disciplina. En aquest sentit, trobem treballs que, situats en l'aixopluc del present camp d'estudis, i malgrat tenir la voluntat d'aportar positivament a la investigació general que aquesta planteja, s'allunyen de la perspectiva que pensem que li és fructífera —afegint certa confusió a la visió de conjunt.

Degut a aquest seguit de qüestions descrites, considerem que elaborar un marc teòric de la música en el cinema és una qüestió complexa d'acomplir. És possible, com ja hem comentat, que aquest sigui el principal taló d'Aquil·les: l'estudi de la música en l'aparell teòric cinematogràfic és una disciplina poc estructurada. Sobre aquesta qüestió, provem d'entendre les possibles causes estructurals d'aquesta disfuncionalitat en l'apartat «7. Metodologia de la investigació» del present treball.

Amb intenció d'introduir-nos ara en les qüestions particulars que planteja aquest capítol, cal avançar que, en referència a l'estat acadèmic de la investigació que es realitza entorn d'aquest camp d'estudi, la professora i teòrica Teresa Fraile escriu que:

[...] tot i l'interès d'aquest àmbit d'estudi, la investigació dins l'Estat espanyol sobre la música de cinema presenta àmplies carències<sup>54</sup> (FRAILE, 2008: 10).

En la seva tesi doctoral, Fraile exposa, com hem dit, que moltes d'aquestes carències són

---

54. *Ídem*.

metodològiques, d'aïllament o de desconeixement teòric d'allò que està succeint a l'estranger. A la vegada, l'autora exposa dues consideracions o queixes generals al conjunt de la bibliografia que considera errors recurrents de la disciplina, l'observació de les quals ens resulten útils com a punt de partença en aquest complex capítol de la recerca: 1) la carència i la dispersió, tant en els Estudis Cinematogràfics com en els de Musicologia, d'estudis concrets que tinguin com a objecte la música en el cinema; i 2) la incomunicació de les diferents disciplines que tracten el tema, que es tanquen sobre les seves pròpies metodologies i problemàtiques i obvien la pròpia naturalesa de la matèria d'anàlisi (FRAILE, 2008: 22-23). Aquest dos fets, tal com argumenta Fraile, fan que, des de l'àmbit acadèmic, s'abordi l'anàlisi de la música en el cinema des d'un cert derrotisme inicial i que moltes investigacions es focalitzin en temes tractats reiteradament presentant-los com a novetats —fet que, en última instància, fa evident una falta flagrant de rigor acadèmic.

En referència a la formulació del present capítol —i en el desenvolupament global del conjunt del treball—, hem procurat, en la mesura d'allò possible, no caure en els errors detectats i assenyalats per Fraile i encarar l'estudi des d'una perspectiva que estigui integrada en el corpus literari que conforma la disciplina. D'altra banda, aquestes qüestions introductòries que hem exposat ens permeten extreure algunes conclusions inicials de l'actual estat de la qüestió de la disciplina:

1) Ens trobem en un marc teòric general ampli i dispers, que comprèn forces referències bibliogràfiques, el treball teòric de les quals, en l'actualitat, es desenvolupa i es produeix principalment en l'àmbit acadèmic universitari.

2) Tot i ser un corpus ampli i, potser, certament caòtic, aquest és relativament accessible —sobretot si es compara amb el d'altres disciplines acadèmiques.

3) Es dona la circumstància que, malgrat que la disciplina es troba en un moment evolutiu important (FRAILE, 2008: 23), les aportacions a l'estudi de la música en els films encara no s'han vertebrat entorn d'un paradigma sòlid, panoràmic, complet, i el qual resulti, a la vegada, funcional: la principal problemàtica d'aquesta disciplina és, sens dubte, la seva dispersió teòrica i metodològica.

Tenint en compte aquest conjunt de circumstàncies descrites, procurem exposar, a continuació, un estat de la qüestió actualitzat que expliqui l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic.

#### 4.1. DOS PARADIGMES DE LA RELACIÓ MÚSICA-IMATGE

Per tal d'establir un marc teòric útil és clar que hem de desglossar part del corpus literari de la disciplina; especialment aquells treballs que descriuen la relació que s'estableix entre la música

i la imatge en el marc de l'«expressió cinematogràfica». Tal com ja hem manifestat, no és el nostre objectiu desgranar una panoràmica completa d'aquestes aportacions en l'àmbit teòric ja que, en menor o major mesura, aquesta empresa ja s'ha portat a terme en altres treballs acadèmics d'àmbit internacional o estatal. En tot cas, fem notar que el present marc teòric es desenvolupa a partir de treballs d'aquesta índole.

En aquest sentit, entre els treballs editats dins de l'Estat espanyol, trobem dues obres de referència ja citades: el treball de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal i Manuel Lombardo, *Historia y Teoría de la música en el cine (Presencias afectivas)* (1997); i la tesi doctoral de Teresa Fraile, titulada *La creación musical en el cine español contemporáneo* (2008). El treball de Colón *et al.* està enfocat a revisar i catalogar el corpus assagístic que ha produït la disciplina; aquest fet, des de la nostra perspectiva, ens dóna un interessant punt de partida. Pel que fa a la tesi de Fraile, ens és molt útil en la mesura que s'hi articula un rigorós marc teòric (2008: 79-222) el qual tractem més endavant en aquest mateix apartat.

Ens centrem ara en l'extens i documentat treball de Colón *et al.* on hi trobem el capítol de «Teorías de la música en el cine», signat per Fernando Infante del Rosal i Manuel Lombardo (1997: 205-263). Més enllà de la rigorosa i complexa catalogació de textos, autors, conceptes i corrents de pensament —de la qual en lloem la capacitat de generar vincles conceptuals entre fenomenologia, inicialment, dispar—, aquest capítol recull una aportació teòrica que ens ajuda a delimitar, des d'una òptica operativa, el marc amb el que la nostra recerca treballa l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic.

Infante del Rosal i Lombardo estableixen que la totalitat de la reflexió teòrica sobre la presència de la música en el cinema —i la bibliografia que aquesta ha generat—, es desenvolupa entorn de dos paradigmes teòrics fonamentals: un paradigma que es defineix per establir una concepció ontològica de la presència de la música en l'audiovisual; i un paradigma en el qual la relació entre la música i la imatge s'articula entorn de la funcionalitat d'aquesta en el marc de l'«expressió cinematogràfica».

Un [és un paradigma] que analitza o explicita la relació originària de la música i la imatge cinematogràfica, que la justifica [...] en termes d'una unió fonamental, i l'altre [és un paradigma] que la comprèn sota criteris de funcionalitat i de valors estructurals sense plantejar-se una relació consubstancial o de parentiu fundacional<sup>55</sup> (INFANTE DEL ROSAL I LOMBARDO, 1997: 207).

Tal com indiquen els autors, el primer és un paradigma amb una vocació ontològica en el moment d'establir un posicionament teòric enfront de la relació entre la música i la imatge —el corpus bibliogràfic del qual es defineix aproximadament durant la primera meitat del segle xx. Per contra, el segon paradigma, que s'elabora en l'entorn acadèmic del Formalisme —i per

---

55. *Ídem.*



tant, es formula durant la segona meitat del segle xx—, té una vocació estructuralista a l'hora d'entendre la relació música-imatge en el context cinematogràfic.

El primer model es basa en la teoria cinematogràfica, especialment en els plantejaments amb vocació ontològica; des de Bela Balázs a Edgar Morin. El segon cerca les seves arrels en el formalisme i pren rellevància en la teoria sistematitzadora francesa (Colpi, Porcile, Chion) i en la consolidació acadèmica dels estudis sobre la música de cinema.

[...] En definitiva, es tracta de dues formes de definir el lloc que ocupa la música en el cinema, una essencialista, l'altre, funcionalista. La primera descriu la competència de la música i la imatge com un fet precinematogràfic, ahistòric. La segona consolida les particularitats de la música cinematogràfica a partir de la sedimentació històrica. La primera és fundada en la «metafísica», la segona en l'anàlisi<sup>56</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 206-207).

Des del nostre punt de vista, aquest plantejament dual té, entre d'altres, una virtut pragmàtica: engloba en un tot —malgrat que sigui un tot bicèfal— una panoràmica completa de l'estat de la qüestió de la música en el cinema. És a dir, la majoria d'aportacions teòriques, per allunyades que siguin des de l'òptica conceptual, es poden englobar en un dels dos paradigmes esmentats. Aquest fet, no cal dir-ho, facilita l'ordenació i la interpretació del corpus bibliogràfic.

	<i>Característiques</i>
Paradigma ontològic	La música és una part estructural del film.
Paradigma funcional	La música és un element funcional del film.

*Quadre 8: característiques dels dos paradigmes de la música en el cinema.*

El primer espai —el paradigma ontològic— entén la música com l'element fundacional de la ontologia cinematogràfica: la música és germinal de l'aparell teòric cinematogràfic. El segon —el paradigma funcional— considera, des d'una visió analítica, que la música és un element més aviat pseudoautònom al film, un element que té el seu espai en l'aparell teòric per una conjunció històrica que podríem seguir i avaluar; la música esdevé un element que desenvolupa un paper funcional i executiu en el conjunt del llenguatge cinematogràfic.

En els següents punts detallem les característiques principals d'aquests dos paradigmes teòrics, a partir dels treballs esmentats d'Infante del Rosal i Lombardo —pel primer i segon paradigma— i de Fraile —pel segon paradigma.

56. *Ídem.*

#### 4.1.1. LES PROPOSTES ONTOLÒGIQUES

Les propostes ontològiques sobre l'estatus de la música en l'aparell teòric cinematogràfic es circumscriuen, de manera principal, a un període inicial de la teoria cinematogràfica general; etapa que precisament, tal com expliquem més endavant, el teòric italià Francesco Casetti ha definit com el període de les Teories Ontològiques<sup>57</sup> (CASETTI, 1994: 19).

Pel que fa a la teoria sobre la música de cinema, es destaca que aquest és un període en què es construeixen perspectives teòriques el conjunt de les quals condicionen la temàtica i el desenvolupament de la disciplina en les dècades posteriors (FRAILE, 2008: 83-84). En aquest sentit, per indagar en el paradigma ontològic, Infante del Rosal i Lombardo confeccionen una taxonomia a partir de diferents aspectes que identifiquen, de manera repetida, en el corpus bibliogràfic que tracta la relació fonamental i originària entre la música i la «imatge» cinematogràfica. Aquesta taxonomia es basa en els termes de 1) «consustancialitat», 2) «alquímia», 3) «reciprocitat» i 4) «demarcació» (1997: 207).

1) La teoria definida com a «consustancial» —la qual sembla que és la més productiva de les esmentades— entén que la música és un element cinematogràfic que ha de tenir la mateixa consideració que qualsevol altre dels elements que conformen un film. És a dir, la teoria cinematogràfica general considera que hi ha una sèrie d'elements sobre els que no se'n qüestiona la seva especificitat filmica —fet que sí que succeeix en la teoria sobre la música en el cinema—, elements que són, doncs, «consustancials» al film. Des d'aquesta perspectiva, es reivindica que la naturalesa de la música en el film no ha de ser diferent a la d'aquests altres elements cinematogràfics, «la música és consustancial als films», no n'és un element estrany; la música és substància genuïna amb la que s'articula el film.

La música va estar, des d'un principi, més relacionada orgànicament amb el film que amb el teatre. [La música] pertany al mecanisme de la imatge del film, com la llum i l'ombra. No només era un element imprescindible en el film mut, ho és també en el sonor<sup>58</sup> (Béla Balázs citat per INFANTE DEL ROSAL I LOMBARDO, 1997: 207).

Aquesta concepció replica la perspectiva teòrica generalitzada en relació a la hipervaloració d'allò visual a l'hora de pensar en allò que és específicament cinematogràfic. Cal retenir, doncs, la concepció que *la música pertany al mecanisme de la imatge del film*<sup>59</sup> i veure'n la relació que pot establir-se d'aquesta proposició amb els conceptes de l'«expressió cinematogràfica» i de la «imatge musicada» que hem desenvolupat.

---

57. Denominació amb la que Casetti es refereix a les teories cinematogràfiques generals, les quals es caracteritzen per provar d'articular un discurs «estètic» en el qual es cerca l'«essència» del fet filmic.

58. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

59. Aquesta cita l'hem utilitzat com a epígraf del treball ja que defineix molt bé aquesta idea que volem transmetre de manera transversal a la investigació: la música és un element de la construcció de la «imatge cinematogràfica».

2) D'altra banda, Infante del Rosal i Lombardo expliquen la relació ontològica de la música i la imatge entorn d'un altre concepte: el d'«alquímia». Aquest altre enfocament teòric remet a una «cohabitació [de les parts] dins d'una mateixa substància» (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 221). En aquesta, la unió d'una «música» a una «imatge» provoca l'aparició d'un tercer element distint als dos primers.

Des d'aquesta òptica, la perspectiva «química» de la relació imatge-música troba una clara relació amb el capítol tercer del nostre posicionament teòric, ja que el terme «expressió» remet a aquest tercer element que inclou els dos anteriors —l'icònic i el sonor—, i que se'n diferencia. Des d'una perspectiva semblant, Fraile parla del «tercer producte» audiovisual (FRAILE, 2008: 51).

Una de les característiques importants d'aquesta vessant de la teoria ontològica és que considera la música com un element que fa *reaccionar* la «imatge», dilatant-la i cedint-li profunditat. Aquesta perspectiva és interessant: considera que la música dóna una tercera dimensió a la imatge —«dóna vivesa»— sense la qual la «imatge cinematogràfica» restaria incompleta<sup>60</sup>. Aquesta qüestió de la vivesa de la imatge, és força benjaminiana si s'entén en el sentit que la música aporta a la «imatge» una certa «aura» (BENJAMIN, 2012b: 13).

3) El tercer dels punts de vista teòrics del paradigma ontològic és el plantejament que entén que, en la relació formal entre la música i la imatge, s'esdevé una «reciprocitat» estètica entre ambdós elements.

A la vegada que els modificadors musicals influencien la recepció del film, els indicadors fílmics també influencien recíprocament en la recepció de la música (Noël i Patrick Carroll citats a INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 224).

Aquest plantejament, que considera que els elements icònics i visuals s'influencien recíprocament entre ells, és semblant al fenomen que descriu el concepte de l'«audiovisió» el qual, recordem, postula: «no es veu el mateix quan s'escolta, no s'escolta el mateix quan es veu» (CHION, 1993: 11).

La perspectiva ontològica de la «reciprocitat» és un concepte en què

[...] la música ofereix el seu potencial significatiu i emotiu, desenvolupat durant segles, a la imatge; li ofereix la seva universalitat del llenguatge, i amb aquest fet perd aquest mateix caràcter de universalitat i subjectivitat. Per una altra banda, la imatge, no pot particularitzar el valor de la música sense universalitzar-se i subjectivar-se ella mateixa. En allò que una guanya, l'altra ho perd i viceversa<sup>61</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 224).

---

60. És a dir, la «imatge» no tindria «ànima». Restaria, així, en un estat fragmentari que compartiria una vivència fantasmagòrica del fet fílmic. Aquesta concepció, com veurem més endavant, portarà a l'escriptor Maksim Gorki a definir la seva primera experiència cinematogràfica com el Regne de les Ombres (BURCH, 2008: 41).

61. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

Cal dir que, d'alguna manera, aquesta explicació teòrica de la «reciprocitat» formal, prefigura, *avant la lettre*, el progressiu escenari d'«audiovisualització» de la música popular o de la «música visual» descrit per alguns autors a finals del segle xx, com una de les característiques d'allò que anomenem la «postmodernitat» (ALCOZ, 2013: 2). Així, la música i la imatge es connoten recíprocament en el si dels *mass media*, incapaces, potser, de tenir l'autonomia estètica que havien gaudit en un passat més o menys remot, o en tot cas, es situen en un procés continuat de pèrdua d'aquesta identitat estètica diferenciada, en camí cap a l'assimilació recíproca o fusió.

Dit d'una altra manera, la producció de la música, i el seu consum es troba en un procés d'«audiovisualitzar-se» (GOODWIN, 1993: 50): la recepció del significat de la música no succeeix sota les consideracions pròpies d'un text musical, sinó que la música esdevé, ja en si mateixa, un text audiovisual. Aquest ric i complex «significat» del «significant» musical conté una «pre-càrrega» —*pre-loaded*— sociològica i ideològica que defineix la música en el si dels *mass media* (MUNDY, 1999, 5).

4) L'última teoria ontològica descrita per Infante del Rosal i Lombardo és el posicionament estètic que entén la música com una «demarcació» de la imatge. A partir del pensament del teòric Albert Laffay es planteja l'estatus de la música en els films com una relació semblant a l'establerta entre el marc de les arts plàstiques i el seu contingut icònic: la música «emmarca» i «demarca» el film. La proposta ontològica de Laffay articula que la música defineix el film i el separa del món real; el diferencia com a objecte i com a construcció de la ficció enfront de la realitat, el condiona, a la fi, com a construcció de la imatge:

La música de films desenvolupa un paper anàleg al marc en les arts plàstiques. [...] El cinema sense ella corre el risc de convertir-se en una pàl·lida projecció d'ombres insubstancials damunt un tros de tela<sup>62</sup> (citat a INFANTE DEL ROSAL I LOMBARDO, 1997: 224).

Observem, doncs, que és recurrent, en el ventall de les teories ontològiques, la perspectiva teòrica que planteja que la música apodera<sup>63</sup> la «imatge» a un nou estatus conjunt imatge-música, a un nou camp epistemològic de la imatge. La música «aporta» quelcom a la «imatge» que aquesta abans no tenia. Des del nostre punt de vista, la teoria ontològica, amb diferents matisos, explica com la música determina i defineix un nou estatus per la «imatge», fent que aquesta esdevingui, a la fi, i a través de la *mediació* de la música, una «expressió cinematogrà-

---

62. *Ídem*.

63. Sembla que en la llengua catalana no hi ha una traducció pel mot anglosaxó *empower*, l'ús del qual sembla que s'ha generalitzat en moltes situacions quotidianes i que remet a «procés pel qual una persona o un grup social adquireix o rep els mitjans per a enfortir el seu potencial en termes econòmics, polítics o socials»; en canvi, sí que és correcte en llengua castellana, el mot *empoderar*. En català, al referir-nos a aquest concepte, hem optat per utilitzar el terme «apoderar», tot i que no és exactament la mateixa veu.

fica».

	<i>Paradigma ontològic</i>
Consubstancialitat	La música forma part dels mecanismes de la imatge.
Alquímia	La música fa reaccionar la imatge.
Reciprocitat	Hi ha una influència recíproca dels elements música-imatge.
Demarcació	La música separa el film del món real, l'emmarca en la ficció.

*Quadre 9: resum dels aspectes més destacats del paradigma ontològic.*

Per acabar aquest apartat, volem destacar una qüestió que condiciona, des d'un punt de vista diacrònic, la teoria ontològica. En el context històric de crisi formal i de discussió teòrica que és produïx amb el pas de l'anomenat «cinema mut» —silent o asincrònic— al «cinema sonor» —sincronitzat de manera mecànica—, amb les noves possibilitats dramàtiques que se'n deriven, s'acaba establint, des de la praxi, una nova relació formal dels seus elements; una nova articulació epistemològica del film que també té continuïtat en una nova perspectiva des del camp teòric.

Així, una part de la bibliografia subratlla que en l'adveniment del cinema sonor es produeix un fenomen de «depuració» de la presència i de l'estatus de la música en l'articulació de la proposta cinematogràfica (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 217-218). Per tant, quan la bibliografia de la disciplina reflexiona sobre el cinema i la seva praxi posterior a l'any 1927 expressa que la idea de «consubstancialitat» de la música en el film ha de compartir l'espai de la teoria —o ésser substituïda—, de manera imperativa, amb la concepció de «funcionalitat».

Aquesta darrera perspectiva que explica la relació imatge-música en els films sorgeix, doncs, en l'anomenada «depuració» de l'estatus de la música en el «cinema sonor»; les conseqüències estètiques que produeix la transformació de la nova «expressió cinematogràfica», en la qual la imatge i la música esdevenen sincròniques i es sonoritza l'episteme mecànicament, fan que la bibliografia de la disciplina plantegi la relació teòrica des d'una nova perspectiva. Com bé expressen Infante del Rosal i Lombardo, a partir d'aquell moment «la música ja no ha de complir funcions que no li són pròpies, que pertanyen a la resta dels elements sonors» (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 217) i la seva presència en el film adquireix noves disposicions.

#### 4.1.2. LES PROPOSTES FUNCIONALS

En general, en el panorama teòric contemporani, el paradigma funcional que explica la

presència de la música en l'«expressió cinematogràfica» i en defineix el seu estatus, ocupa gairebé tot l'espai dels plantejaments teòrics que es desenvolupen en el si de la disciplina. Aquesta tendència sembla que s'accentua a partir de la segona meitat del segle XX (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 225). Així doncs, en la bibliografia actual, la perspectiva funcionalista ha esdevingut majoritària vers la visió ontològica del fet musical en l'audiovisual.

Aquesta situació articula un marc teòric en el qual:

[...] el plantejament originari del primer paradigma [...] es dissol en els estudis actuals com un fons ontològic inconscient i no rellevant per l'anàlisi estructural i funcional de la música en el cinema<sup>64</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 225).

Així, des de la perspectiva funcional, la bibliografia estableix, de manera gradual, una categorització variable<sup>65</sup> en la qual es formulen múltiples propostes nominals i conceptuals amb la intenció de definir el paper de la música en el cinema des d'una visió funcionalista; és a dir, la teoria procura «elaborar una taxonomia de les aplicacions de la música en el cinema» (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 225).

L'esmentat treball d'Infante del Rosal i Lombardo (1997) també prova de categoritzar el conjunt de funcions que la música realitza en l'«expressió cinematogràfica» i que enumerem a continuació. Aquesta taxonomia, però, no és tant una elaboració meditada i pròpia sobre l'assumpte, tal com plantegen autors com Fraile, sinó que, com s'ha fet anteriorment amb les propostes del paradigma ontològic, es confecciona a partir de l'anàlisi del corpus bibliogràfic existent.

1) La primera de les funcions que els autors detecten és la «Funció temporal»; aquella que dota al cinema d'una linealitat temporal en la successió de la «imatge». Aquesta funció es focalitza en la capacitat de la música per construir un contínuum que alteri l'aparent discontinuïtat del muntatge visual. D'alguna manera, la música articula el devenir de la «imatge». Aquesta característica, malgrat els autors la classifiquen dins el paradigma funcional, pensem que es situa en un espai pròxim a l'ontologia de la «imatge» cinematogràfica moderna, ja que «definir la temporalitat» de l'«expressió cinematogràfica» és, en definitiva, definir la seva ontologia; construir la «imatge-temps». En aquest sentit, les paraules de Chion són clarificadores sobre la relació música-temps en el cinema:

Fora del temps i fora de l'espai, la música comunica amb tots els temps i tots els espais del film, però els deixa existir separada i distintament [...]. La música és, en resum, un element que flexibilitza l'espai i el temps [cinematogràfic]<sup>66</sup> (CHION, 1993: 83-84).

---

64. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

65. Observem que altra vegada la falta d'un consens unificat esdevé una contrapartida evident en el desenvolupament de la disciplina.

66. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

2) La segona funció que senyalen Infante del Rosal i Lombardo és la «Funció narrativa» de la música en l'audiovisual. Els autors, però, observen encertadament que les característiques d'aquesta funció estan vinculades a la dimensió temporal descrita en la funcionalitat anterior. I és que en certa manera tota (re)presentació tendeix a la narració (Alain Bergala citat per FRAILE, 2008: 82), és a dir, tota imatge —encara que sigui estàtica i no tingui *a priori* cap camp epistemològic de la dimensió temporal— acaba desenvolupant una narració; a la vegada, tota narració es desenvolupa sempre en un eix temporal.

Des d'aquest punt de vista, la música que s'articula en el film, participa d'aquesta construcció narrativa temporal.

La música, pel seu caràcter temporal, facilita la narració fílmica però també participa en el procés narratiu, podent arribar a ocupar qualsevol dels estatus que hi són presents: la música pot representar la funció de l'enunciador i del narrador [...], i inclús la de personatge de la narració.

[...] Cap element cinematogràfic personifica la figura del director més que la música. Ella és la veu interior amb la que el realitzador es dirigeix als espectadors. Els seus moviments expressen la subjectivitat del director guiant la narració<sup>67</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 243).

3) Una altra categoria proposada pels autors és la «Funció emotiva». Infante del Rosal i Lombardo senyalen que «allò emotiu constitueix per el cinema la part més procliu a manipular de la subjectivitat», especialment mitjançant el paper de la música en relació a l'espectador. En aquest sentit, recullen la pregunta d'Edgar Morin —que, d'altra banda, dona nom al títol del seu treball—:

Què fa la música en el film? Diguem únicament el que és: una presència afectiva<sup>68</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 244).

Entendre que el paper de la música és més *ser* que *fer* demostra, d'altra banda, una visió força ontològica de la qüestió. Amb tot, la idea que planteja aquesta funció té relació amb el fet que, tot i que la música s'articula de manera conjunta a la imatge en el marc cinematogràfic, sembla que aquesta manté —potser de forma paradoxal—, part de la seva autonomia i de la seva capacitat evocadora i estableix una relació directa —no mediata per la representació— amb l'espectador.

4) Aquesta darrera funció descrita també es troba estretament lligada a la següent categoria proposada, la «Funció significativa». En aquesta, a partir d'un únic «significant», la música pot interpel·lar a l'espectador i, a la vegada, fer-ho a la imatge. És a dir, l'espectador experimenta una evocació a través de la presència de la música —«Funció emotiva»—, i a la

---

67. *Ídem.*

68. *Ídem.*

vegada, en el context narratiu del film, la música «significa» —en el sentit literal del terme— la diegesi o el personatge del film, connotant-los d'una emoció semblant o idèntica a la que experimenta l'espectador. La música «significa» la dramaturgia del film i, a la vegada, evoca, subjectivament, a l'espectador a través d'un únic «significant» musical.

Morin assimilava el paper de la música al del subtítol entenent que és l'element que senyala el sentit pretès de les imatges. «La música desenvolupa un paper molt important de subtítol: ens dóna el significat de la imatge.» [...] La qüestió problemàtica és de quina manera la música significa alguna cosa en particular, com [la música] pot expressar un enunciat concret<sup>69</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 247).

En aquest punt, tal com expressa la cita anterior, cal afegir l'incís que si ens referim a la «significació» de la música en el film, ens trobem amb la problemàtica, esmentada de manera repetida, que planteja la dificultat de cercar una significació autònoma i estable de l'episteme musical; *de quina manera la música significa alguna cosa en particular?*

5) Finalment, els autors categoritzen la «Funció unificadora»; aquella que pretén donar unitat al film.

La funció principal de la música en els típics films comercials és accentuar l'efecte d'unitat que també s'intenta aconseguir en el nivell de la narració i de la imatge<sup>70</sup> (Jacques Aumont i Michel Marie citats per INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 248).

La música pot ser un element holístic del film; la música pot unificar el «tot» filmic, teixir la seva dramaturgia i la continuïtat de la imatge en els aspectes narratius, fotogràfics, temporals o estilístics. Aquesta idea d'«unitat» ens remet al concepte d'«alquímia»: la creació d'un tercer element, que hem descrit en el primer paradigma ontològic; és, doncs, des d'un punt del vista d'Infante de Rosal i Lombardo, una altra funcionalitat amb vocació ontològica.

La música, tal com ha exposat Caryl Flinn, concedeix al film el sentit de plenitud i unitat perdut en el sistema de producció de masses industrialitzat a què es referia Walter Benjamin<sup>71</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 248).

Des d'aquest punt de vista, formulen altra vegada que la música associada a la imatge cinematogràfica de producció de masses, restableix part de l'«aura» que l'obra d'art ha perdut en la seva secularització moderna (BENJAMIN, 2012b).

---

69. *Ídem.*

70. *Ídem.*

71. *Ídem.*



<i>Proposta de categorització d'Infante del Rosal i Lombardo</i>	
Funció temporal	La música dota al cinema de linealitat temporal.
Funció narrativa	La música personifica la figura del director, comenta el film.
Funció emotiva	La música com a element evocador sense mediació amb significant icònic.
Funció significativa	La música significa la imatge alhora que interpel·la l'espectador.
Funció unificadora	La música dóna unitat al film.

*Quadre 10: proposta de categorització d'Infante del Rosal i Lombardo.*

D'altra banda, pel que fa a la categorització d'altres propostes funcionals de la música en els films, també cal destacar la interessant perspectiva de la disciplina que presenten el conjunt dels nombrosos treballs realitzats per la doctora Teresa Fraile. En primer lloc, destaquem la seva tesina prèvia al treball doctoral, *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones* (2004), a la qual tan sols hi hem pogut accedir de manera parcial; també alguns dels seus articles en publicacions acadèmiques —en destaquem el de «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen» (2005b)—; i, de manera principal, posem el focus en la seva tesi doctoral ja esmentada repetidament, la qual considerem que és d'obligada revisió per tot aquell que es plantegi treballar la naturalesa de la música present en el film i l'espai que aquesta ocupa en l'articulació de la diegesi cinematogràfica. Així, Fraile desenvolupa, des del nostre punt de vista, una de les perspectives acadèmiques de més autoritat en l'Estat espanyol sobre la disciplina que ens ocupa.

En el primer dels esmentats treballs (2004), l'autora fa una prospecció de la teoria publicada en la disciplina, que eixampla en els dos articles publicats posteriorment (2005a i 2005b) en el ja citat compendi *La música en los medios audiovisuales* (Olarte, 2005), i que finalment concreta en la seva tesi doctoral: el ja citat segon capítol, «Corrientes teóricas de la música en el cine» (2008: 79-222), fragment de gran valor acadèmic per la seva capacitat d'analitzar el conjunt de la teoria de la disciplina de manera detallada, organitzada i relacionada.

De l'anàlisi bibliogràfica que Fraile realitza en la tesina universitària, en planteja la següent qüestió:

Encara que diversos autors han pretès categoritzar la funcionalitat de la música, no s'ha arribat a un consens clar que en faciliti l'anàlisi. La situació de la investigació de la música cinematogràfica a l'Estat espanyol es troba encara en una fase inicial i, en molts casos, relegada a àmbits no científics, la qual cosa facilita que els estudis aïllats proposin sistematitzacions pròpies<sup>72</sup> (FRAILE, 2004: para. 27).

72. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

Les primeres observacions de Fraile reafirmen la idea que la falta de consens terminològic i, sobretot, metodològic, és una de les qüestions que el conjunt de la disciplina ha de procurar esmenar. Amb aquesta intenció, i davant la varietat nominal que es fa evident en la bibliografia<sup>73</sup>, el primer treball de Fraile procura categoritzar les funcions de la música en el cinema en paral·lel als processos de reproducció del film (FRAILE, 2004: para. 33-34).

Aquest plantejament inicial s'acaba de definir i d'augmentar en la tesi doctoral de Fraile. En el treball doctoral es proposa un interessant plantejament metodològic<sup>74</sup> basat en dividir l'anàlisi de la música en els films en diversos aspectes a estudiar (FRAILE, 2008: 36-41). Però de l'ample perspectiva que proposa Fraile, allò que més ens interessa en aquest apartat es realitza en el tercer ítem d'anàlisi plantejat per l'autora, anàlisi que versa sobre els aspectes funcionals de la música en el film. En aquest punt, Fraile recupera la taxonomia plantejada en els seus treballs anteriors per tal de portar a terme una anàlisi de la música de cinema que «ha de destacar la implicació d'aquesta en relació al conjunt audiovisual»; és a dir, una anàlisi que ha de fer evidents les funcions que la música «realitza dins de la narració i del discurs significatiu» i posar l'atenció en com les característiques funcionals de la música es relacionen amb el tot global (2008: 39). En aquest sentit, es defineixen un seguit de categories que descriuen els diferents matisos de la «música funcional» i que exposem a continuació.

1) Fraile descriu les «Funcions expressives», aquelles funcionalitats relacionades amb el contingut emocional de l'«expressió cinematogràfica». Aquestes es basen en l'anàlisi del mecanisme amb què el cinema *fa participar a l'espectador d'una emoció narrada*. D'alguna manera, aquesta funcionalitat de la música «ajuda a establir nexes entre l'espectador i el discurs audiovisual» (2008: 39).

2) Es descriuen les «Funcions estètiques»; que són aquelles relatives a allò que Fraile anomena «l'estètica del film»<sup>75</sup>. Aquesta és una funció en què la música participa en el film gairebé com un element d'«attrezzo», la música esdevé un factor per contextualitzar el matís temporal, geogràfic o històric de la narració i la dramaturgia expressada en el film (2008: 40).

3) Fraile categoritza les «Funcions estructurals» de la música en els films. Entenem que aquest conjunt de funcions són aquelles que estan relacionades amb l'estructuració del discurs —que no la narració—; és a dir, la vinculació de la música amb el «temps psicològic»

---

73. A mode d'exemple, s'identifica en la bibliografia de la disciplina les denominacions de «real», «realista», «objectiva», «accidental», «source music», «música ruidosa», «d'interval interno», «música de pantalla» o «actual sound» com a possibles denominacions taxonòmiques entorn d'una mateixa realitat, d'un mateix fenomen —cal dir que hi ha certs matisos en la terminologia—: el concepte general de «música diegètica» (FRAILE, 2004: para. 8).

74. Paradoxalment, l'autora, en el seu treball, no acaba de portar a la pràctica el seu model d'anàlisi, tal com veurem més endavant.

75. La present investigació utilitza el concepte «estètica del film» d'una manera més ampla en relació al significat que li dona Fraile. Reduït, ara, a l'«aparença visual», que, des del nostre punt de vista, preferim anomenar en aquest treball «aspectes formals del film».

de l'espectador en què aquesta té una funcionalitat unitària: aporta coherència al conjunt, vertebrada les transicions de seqüències i marca el ritme visual (2008: 40-41).

4) Finalment, Fraile descriu l'anàlisi de les «Funcions significatives o narratives» — taxonomia coincident amb la d'Infante del Rosal i Lombardo —, que són, molt a *grosso modo*, aquelles en què la música desenvolupa una funció en relació al contingut narratiu del film (2008: 41).

Proposta de categorització de Fraile	
Funcions expressives	La música es relaciona amb el contingut emocional.
Funcions estètiques	La música com a element d' <i>attrezzo</i> en el film.
Funcions estructurals	La música unifica els diferents elements i les discontinuïtats del film.
Funcions significatives o narratives	La música incideix en la dramaturgia del film.

Quadre 11: proposta de categorització de Fraile.

#### 4.1.3. ALGUNES PARADOXES TEÒRIQUES DE LA RELACIÓ MÚSICA-IMATGE

Més enllà d'estructurar el paradigma ontològic o funcional, Infante del Rosal i Lombardo identifiquen també un conjunt de paradoxes i de dilogies de naturalesa sincrònica, que romanen latents en moltes de les propostes teòriques entorn de la presència de la música en els mecanismes cinematogràfics. La qüestió teòrica de la relació imatge-música pren, en ocasions, i degut a una sèrie de qüestions, una dimensió contradictòria que Infante del Rosal i Lombardo senyalen en un seguit de paradoxes teòriques. Cal dir que, vist en perspectiva, és provable que l'articulació equivocada d'aquestes dilogies en la teoria hagi marcat també el caràcter desestructurat de la disciplina que ens ocupa.

L'aprofundiment entorn d'aquestes dilogies és un exercici interessant ja que el seu estudi ajuda a concretar el marc teòric de la relació estètica entre ambdós dels elements principals de l'«expressió cinematogràfica», la imatge i la música. A continuació en destaquem algunes:

1) Una de les paradoxes subratllades té relació amb el fet que la música, com element autònom —és a dir, ara pensada com una expressió musical desvinculada la dimensió iconogràfica— es defineix per tenir un marcat caràcter d'«irrealitat»<sup>76</sup>. Però aquesta es converteix, en el si dels mecanismes cinematogràfics, quan es conjuga conjuntament a la imatge, en un element que articula el factor «realitat» (re)presentat en la diegesi. Aquest és un consens parti-

76. Tornem a la qüestió que la música no estableix una mimesi evident amb la realitat física, problemàtica que sorgeix de l'especificitat del seu «significant»; la música és principalment abstracció.

cular que l'espectador accepta i que la bibliografia subratlla repetidament:

La particularitat de la música davant la resta dels elements que entren en joc en un film està basada en el seu caràcter de irrealitat, en el sentit que els esdeveniments interiors i exteriors del món no contenen música, i malgrat tot, la justificació de la seva intervenció en el film és justament aquesta, concedir una major realitat, una major versemblança al film. [...] La música del film és, sens dubte, l'element més inversemblant del cinema<sup>77</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 230).

Aquest aspecte es planteja, també, en la teoria proposada per Michel Chion; la música té la capacitat per articular la voluntat realista de l'«expressió audiovisual», és l'element que procura no fer evident que la proposta cinematogràfica és una construcció il·lusòria (1997: 218). Des d'aquest punt de vista, la música intenta, doncs, assentar, a ulls de l'espectador, la versemblança d'un fet —la música en un film, o el propi «fet fílmic»— que pot resultar absolutament inversemblant.

2) Un altre punt observat té relació amb algunes de les qüestions esmentades fins ara: el caràcter «subjectiu» de la música, enfront el —suposat— caràcter «objectiu» de la «imatge» del film.

La contradicció interna de la música, la seva paradoxa d'element subjectiu amb capacitat per objectivar quelcom, es mostra obertament en el si del cinema, que treu partit precisament d'aquesta contradicció; el caràcter objectiu de les imatges fa encara més evident aquesta dualitat de la música que extreu de la seva capacitat d'esdevenir problemàtica la raó de ser de la seva incorporació al cinema: «A l'objectivitat de la imatge i del diàleg —afirma Claudia Gorbman (1987: 67)— contesta la subjectivitat, interioritat, profunditat de la música extradiègètica»<sup>78</sup> (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 231-232).

Tornem, doncs, a tractar una qüestió esmentada de manera repetida, la concomitant falta d'«objectivitat» de la música. Sembla que el llenguatge musical fa evident la incapacitat per establir una significació estable de la seva episteme expressiva. És a dir, esdevé una tasca erma provar d'objectivar el «significat» de qualsevol «significant» musical, ja que el primer és una abstracció sense cap analogia clara. En comparació amb la imatge, trobem que el «significant» d'aquesta darrera es relaciona amb una suposada capacitat d'«empremta» de la realitat «objectiva» que s'articula entorn de la «imatge tècnica» i, per extensió, a la «imatge cinematogràfica»; l'episteme de la música no és pas empremta de cap realitat.

3) Finalment, i del tot relacionada amb les paradoxes esmentades, Infante del Rosal i Lombardo senyalen la relació de la dualitat imatge-música amb la característica «immediat» o «mediat» de l'element sonor i l'element icònic respectivament. En aquest sentit és interessant la consideració que fa Chion:

---

77. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

78. *Ídem*.

[La música] és l'element del film susceptible de la comunicació més flexible i immediata amb la resta d'elements. Deslligada de la contingència «realista», no necessita justificar la seva aparició a través d'un artifici de presentació o una preparació, tret dels primers films sonors<sup>79</sup> (CHION, 1997: 218).

Cal observar la dilogia que senyala aquesta dualitat: no deixa de ser curiós que l'element «deslligat de la contingència “realista”» —tal com el descriu Chion—, l'element menys realista de la posada en escena naturalista del film, sigui, a la vegada, el que té la capacitat d'articular la versemblança en la proposta fílmica i, a la vegada, sigui un element immediat de la relació film-espectador, un element no mediat per cap (re)presentació intel·lectual.

Aquesta dilogia és, doncs, una qüestió en la qual hem de valorar la tradició iconogràfica de la «lectura de la imatge» —una construcció intel·lectual, una mediació de l'intel·lecte, un intent de representació de la realitat física a través d'una articulació iconogràfica—; enfront la immediatesa —inclús a la manera involuntària, en tot cas, més sensorial que mental— de la percepció sonora (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 233)<sup>80</sup> i de l'arbitrarietat que l'episteme musical estableix amb la realitat, no essent una representació d'aquesta realitat —com hem dit, no és una empremta tal com és la «imatge»— sinó essent la realitat mateixa.

<i>Paradoxes teòriques de la relació música-imatge</i>	
Factor irrealitat-realitat	La música és l'element més irreal del film però assenta la seva versemblança.
Factor objectiu-subjectiu	Incapacitat de donar una valor objectiu al «significant» musical per ell mateix, alhora que objectiva la imatge.
Factor mediat-immediat	La imatge és una construcció mediata per l'intel·lecte, una representació; la música és el món mateix, sense representació.

*Quadre 12: algunes de les paradoxes teòriques subratllades per Infante del Rosal i Lombardo (1997).*

#### 4.2. LA DILOGIA IMATGE-MÚSICA EN *EL NAIXEMENT DE LA TRAGÈDIA* DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Observem, doncs, que la principal contrarietat, en el moment d'establir una teoria sobre la música en el cinema, és el fet que aquesta es veu obligada a integrar dos elements estètics —

79. *Ídem.*

80. En un sentit semblant, la professora Magda Polo, parla de l'analogia d'allò «immediat» o «mediat», que succeeix ara, però, entre la paraula —substituint la imatge, tot i que s'entén la «paraula», també, com a (re)presentació de quelcom—, i la música: «Mentre que la paraula està associada al món de les representacions, de les aparences, la música està associada, contràriament, al món en «si». La paraula és mediata, la música immediata. La música simbolitza; la paraula, significa» (POLO, 2007: 72). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

els icònics i els musicals—, que tenen naturaleses no coincidents i fenomenologies disparelles, però que s'expressen en una mateixa episteme. Són elements que pertanyen, en definitiva, a dues dimensions expressives i artístiques diferents que es troben conjunturalment en el cinema. Amb el conjunt de dilogies descrites per Infante del Rosal i Lombardo ha quedat clar que, en el pla teòric, aquesta *conjunció de la diferència* en el film provoca força confusió.

Davant d'aquesta dualitat de fons de l'«expressió cinematogràfica», i de les qüestions que se'n deriven —qüestions, en certa mesura, de caràcter filosòfic—, observem que, des del present, ens és molt útil interpel·lar l'obra del pensador alemany Friedrich W. Nietzsche, *El naixement de la tragèdia o del èl·lenisme i del pessimisme* (2014), publicada originàriament, l'any 1872, amb el títol de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El naixement de la tragèdia en l'esperit de la música*). En aquest treball, Nietzsche observa un conjunt de dilogies que es troben en l'origen de la tragèdia grega.

Tindrem molt guanyat en el camp de l'estètica si atenyem [...] que el desenvolupament de l'art està lligat a la duplicitat de l'apol·lí i el dionisiac, [...] els quals estan sumits en una lluita contínua i només es reconcilien periòdicament. Aquests noms els manllevem dels grecs, els quals feren entenedors els profunds misteris de llur visió de l'art no pas per mitjà de conceptes, sinó amb les figures tan clares del món de llurs déus. Amb aquestes dues deïtats de les arts, Apol·lo i Dionís, hi enllaça el nostre coneixement de la contraposició enorme que hi hagué en el món grec, pel que fa a orígens i metes, entre l'art figuratiu —l'apol·lí— i el no figuratiu de la música —el de Dionís. Aquests dos impulsos, tan diferents, avancen l'un al costat de l'altre, al més sovint en oberta divergència, i incitant-ne l'un a l'altre a noves creacions, cada cop més robustes, per tal de perpetuar-hi la pugna d'aquella antítesi —una antítesi que el nom comú d'art només és capaç de superar en aparença—, fins que, per fi, per mitjà d'un miracle metafísic de la «voluntat» hel·lènica, s'aparellen l'un amb l'altre i, d'aquest aparellament, neix finalment l'obra d'art, tan dionisiaca com apol·lí, de la tragèdia àtica.

Per tal d'aproximar-nos a aquests dos impulsos, pensem-los com els dos mons artístics separats del *somni* i de l'*embriaguesa*. Entre aquests fenòmens fisiològics és remarcable una oposició corresponent a la que hi ha entre l'apol·lí i el dionisiac (NIETZSCHE, 2014: 33-34).

És clar que moltes de les qüestions que planteja el filòsof es poden extrapolar a la problemàtica cinematogràfica que ens ocupa. Des de l'òptica d'aquest plantejament estètic de Nietzsche, el desenvolupament de la tragèdia hel·lènica —l'expressió artística més genuïna de l'antic món grec—, està lligada a la duplicitat entre l'art figuratiu i el no figuratiu, entre la representació apol·lí i la música dionisiaca, entre dos mons artístics separats que finalment s'uneixen en una mateixa expressió. Així doncs, la indagació teòrica entre la imatge i la música en l'expressió audiovisual agafa, sovint, els matisos de la relació antitètica que Nietzsche descriu en el seu treball sobre la genealogia de la tragèdia grega.

Podem extrapolar que el film —el fruit d'una «voluntat» contemporània per utilitzar termes semblants als de l'autor— ha aconseguit, finalment, articular la contradicció de l'art

figuratiu —imatge en moviment— i no figuratiu —música— en una única «expressió cinematogràfica» la qual ha estat, des d'un punt de vista artístic, hegemònica durant el transcurs del segle XX; una obra d'art —tal com la «voluntat hel·lènica» va produir la tragèdia— que és, a la vegada, dionisiaca i apol·línia, *somni* i *embriaguesa*, representació figurativa i no representació, mediata enfront de la realitat o immediata, etcètera; una episteme que té, en definitiva, un seguit de contradiccions en el seu si. Nietzsche articula el seu discurs estètic a través d'aquesta dialèctica que, com hem vist, també impregna les qüestions cinematogràfiques.

Nietzsche entén que la «imatge» és un intent de mimesi d'una realitat física, una aproximació a aquesta que es queda en l'aparença: el resultat són només ombres de la realitat, no pròpiament la realitat mateixa; la naturalesa de la imatge és la d'una «empremta», és una «traça de la realitat»<sup>81</sup>. En definitiva, la «imatge», segons Nietzsche, és quelcom més pròxim al somni que a la realitat, tot i que procura (re)presentar-la, de manera iconogràfica, a través de l'art figuratiu<sup>82</sup>.

La bella aparença dels mons onírics, en la creació dels quals tot home és un complet artista, és el requisit de tota art figurativa i també representa, tal com veurem, bona part de la poesia. En somnis gaudim de la comprensió immediata de la figura, totes les formes ens parlen, no hi ha res d'indiferent o innecessari. Tanmateix, malgrat la seva suprema vivesa, aquesta realitat onírica encara ens fa l'efecte confús de no ésser sinó *aparença*. [...] L'home filosòfic té fins i tot el pressentiment que, sota aquesta realitat en què som i vivim, n'hi ha una altra d'oculta, ben diferent, i que, per tant, aquella també és una aparença. Schopenhauer considera com a tret realment distintiu de la capacitat filosòfica aquell do gràcies al qual les persones i totes les coses se'ns mostren ara i adés com mers fantasmes o imatges oníriques [...].

De la mateixa manera, els grecs expressaren aquesta alegre necessitat de l'experiència onírica en llur Apol·lo: essent la divinitat de totes les facultats figuratives, Apol·lo és també el déu dels vaticinis. Ell que segons l'arrel del seu nom és el «lluient», la divinitat de la llum, també és senyor de la bella aparença del món interior de la fantasia (NIETZSCHE, 2014: 34-35).

D'altra banda, la música és l'«essència dionisiaca» que s'expressa, en l'art hel·lènic, com l'altra cara de la deïtat d'Apol·lo. Allò «dionisiac» es defineix per l'«embriaguesa», una certa desmesura, en oposició al «somni» apol·líni. L'embriaguesa no és pas una representació de la realitat, és la realitat mateixa —en tot cas distorsionada— en la qual l'home, a través de la pulsio musical, hi dilueix el concepte d'individualitat. La música no té una relació amb la realitat tal com la té la «imatge» —no «significa»—, sinó que és un objecte de la realitat mateixa sense mediacions. La música no representa, *la música és*.

---

81. En aquest sentit, des d'un punt de vista conceptual, el teòric del cinema André Bazin entén la imatge cinematogràfica en termes semblants als expressats per Nietzsche quan considera que la reproducció mecànica de la imatge que estableix la fotografia —i per extensió la imatge en moviment— permet «considerar-la com un modelat, una empremta de l'objecte mitjançant la llum» (BAZIN, 2012: 27).

82. Presentar una realitat ocorreguda mitjançant una representació; tornar a presentar: (re)presentar.

Si examinem de quina manera es mostrà la força dionisiaca [...] reconeixem el significat de les orgies dionisiacques dels grecs com a festes d'alliberament universal i diades de transfiguració. No fou fins als grecs que la natura no assolí la seva joia artística, que la desfeta del *principium individuationis* no esdevingué un fenomen estètic [...].

Amb tota cura se'n mantingué apartat l'element no apol·líni que constitueix el caràcter de la música dionisiaca i, semblantment, de la música en general: la força sacsejadora del so, el torrent unànime de la melodia i el món absolutament incomparable de l'harmonia. En el ditirambe dionisiac, l'home és portat fins al cim més alt de les seves capacitats simbòliques, una cosa que mai no ha estat sentida cerca amb afany exteriorització: la destrucció del vel de la māyā, la unitat com a esperit de l'espècie, oi més, de la natura. Cal un món simbòlic nou, tot el simbolisme corporal, no només el simbolisme de la boca, de la paraula, ans també el gest ple de dansa, que belluga tots els membres rítmicament. Aleshores, amb una vehemència sobtada, les altres forces simbòliques, les de la música, creixen amb ritme, dinamisme i harmonia. Per comprendre el desencadenament simultani de totes les forces simbòliques, l'home ha d'haver atès aquell grau de despreniment d'un mateix que mira d'expressar-se en termes simbòlics: només així el ditiràmbic servent de Dionís pot ésser comprès pels seus iguals. Amb quin astorament se'l devia mirar el grec apol·líni! Amb un de ben gros, tenint en compte l'horror que s'hi barrejava de pensar en tot allò, fet i fet, no se li feia tan estrany, més encara, que la seva consciència apol·línia només era el vel que cobria davant seu aquell món dionisiac (NIETZSCHE, 2014: 41-42).

A llarg del treball Nietzsche explica com un element figuratiu, articulat de manera conjunta amb un element no figuratiu, fa néixer una altra forma d'expressió artística: la tragèdia grega i com, finalment, quan s'imposa l'«home socràticocrític» a l'espectador estètic s'inicia la decadència del món hel·lènic (Nietzsche, 2014: 148). L'autor fa una crítica a la música no dionisiaca, aquella que pretén representar:

L'agut instint d'Aristòfanes tenia raó quan aplegava amb igual sentiment d'odi Sòcrates mateix, la tragèdia d'Eurípides i la música dels nous ditiràmbs, i quan entevia en tots tres fenòmens els trets d'una degeneració cultural. [...] la música esdevingué d'una manera ignominiosa una contrafació imitadora dels fenòmens (per exemple, d'una batalla, d'una tempesta marina) i ensems li fou robada del tot aquella seva força creadora de mites. [...] La música autènticament dionisiaca es mostra davant nostre talment un mirall de la voluntat universal: aquest esdeveniment intuïtiu es reflecteix en aquest espill i s'expandeix per les nostres sensacions com una reproducció de la veritat eterna. La plasticitat musical, per contra, despulla a l'acte aquest esdeveniment intuïtiu de tot caràcter místic. La música ha esdevingut una mísera còpia dels fenòmens i, doncs, infinitament més pobra que els fenòmens mateixos, i és aquesta pobresa que rebaixa tant el fenomen mateix, a parer nostre, que una batalla imitada musicalment, per exemple, s'esgota en la fressa de la marxa, amb tocs de corneta, etcètera, i atura, així, la nostra fantasia en aquestes superficialitats. La plasticitat musical és, en tots els aspectes, una cosa contrària a la força creadora de mites de la música autèntica (NIETZSCHE, 2014: 117).

Sense voler estendre'ns excessivament en l'anàlisi d'aquesta obra del filòsof alemany —la



qual, en relació a les qüestions cinematogràfiques plantejades, bé podria esdevenir una investigació autònoma— observem que és clar que aquesta perspectiva articulada per Nietzsche — que es basa, en part, en el pensament de Schopenhauer— ens és funcional, des del nostre punt de vista, per a explicar part de la problemàtica que hem exposat: la dialèctica imatge-música en la creació d'un —nou— llenguatge cinematogràfic i les seves dilogies.

Podríem tocar aquell problema primigeni amb aquesta pregunta: quin efecte estètic es produeix quan aquelles forces artístiques separades de l'apol·lini i del dionisiac treballen l'una al costat de l'altra? O més breu: quina relació té la música devers la imatge i el concepte?... Schopenhauer —a qui Richard Wagner atribuï el mèrit de representar amb una claredat i una lucidesa insuperables aquest punt— s'expressa de la manera més explícita en aquest passatge, que reproduiré en tota la seva extensió: «D'acord amb tot això, podem veure el món fenomènic (o la natura) i la música com dues expressions diferents de la mateixa cosa [...]. La música és, doncs, vista com a expressió del món, una llengua universalíssima, que fins i tot es relaciona amb la generalitat dels conceptes si fa no fa com aquests amb les coses individuals. La seva universalitat no és en cap cas, emperò, aquella universalitat buida de l'abstracció, sinó que és de tota una altra mena i va lligada amb una concreció general i clara. [...], tot es pot expressar amb les infinites melodies possibles, però sempre en la universalitat de la forma nua, sense matèria, sempre seguint l'en si, no pas el fenomen, com si en fos l'ànima més íntima, sense cos. A partir d'aquesta profunda relació que la música manté amb l'essència autèntica de les coses, també es pot explicar que, quan sona una música adequada a alguna escena, acció, procés o entorn, sembla que aquesta ens en desvetlli el sentit amagat, afegint-hi el comentari més escaient i clar [...]. I és que la música, tal com hem dit, es diferencia de totes les altres arts en el fet que no és una còpia del fenomen, o més ben dit: de l'objectivitat adequada de la voluntat, ans una còpia immediata de la voluntat mateixa i, doncs, presenta el metafísic a tota fisicitat del món, la cosa en si a tot fenomen. [...] A partir d'això podem explicar, per tant, per què la música realça immediatament tota imatge, tota escena de la vida real i del món amb un significat més elevat; tant més, sens dubte, com més gran és l'analogia entre la seva melodia i l'esperit interior del fenomen donat. [...] Aquestes imatges individuals de la vida humana, sotmeses al llenguatge universal de la música, no s'hi corresponen mai ni hi estan lligades amb una necessitat total, sinó que hi guarden la mateixa relació que hi ha entre un exemple qualsevol respecte del concepte universal: representen en la concreció de la realitat allò que la música expressa en la universalitat de la forma nua. [...] (*El món com a voluntat i representació*, I, pàg. 309)» (NIETZSCHE, 2014: 109-112).

La dialèctica Apol·lo-Dionís —el somni i l'embriaguesa, la tensió entre la figuració i la no figuració, la relació mediata o no mediata amb la realitat, etcètera— s'expressa, doncs, en altres camps epistemològics que van més enllà de la tragèdia grega; tal com hem vist en el punt anterior, trobem aquesta dualitat teòrica en un camp que ens és contemporani i que és estrictament cinematogràfic: el film.

### 4.3. LA DUALITAT DE LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC I L'ESTRUCTURA COOPERATIVA DEL FILM

En el transcurs d'aquest capítol hem desenvolupat un estat de la qüestió que articula una perspectiva dual entorn de la descripció de dos paradigmes teòrics que defineixen l'estatus de la música en els mecanismes cinematogràfics actuals. Aquesta qüestió estètica hem vist que és complexa i que fa emergir un conjunt de contradiccions, paradoxes i qüestions filosòfiques derivades del seu plantejament teòric. Enfront d'aquest escenari descrit és difícil articular una proposta acadèmica que faci convergir, en el seu si, el conjunt de la perspectiva treballada. Però si hi ha alguna proposta que ho aconsegueixi —o si més no, la més actual i notòria—, probablement, aquesta sigui l'heterodoxa visió del teòric francès Michel Chion, qui des de fa més d'una trentena d'anys, des de la universitat, treballa el paper del so i la música en el film.

Chion ha realitzat una aportació al conjunt de la disciplina que és innovadora, rellevant, que ha estat incorporada a la bibliografia com un dels seus treballs centrals, i que té el seu punt central, tal com hem comentat, en el treball *La audiovisión*. El seu plantejament teòric sobre el fet cinematogràfic és ampli i va més enllà d'aquest treball acadèmic, vertebrant-se a través de diversos camps de l'anàlisi del so i la música en l'audiovisual. D'altra banda, també trobem els treballs realitzats per la col·lecció d'assajos de la revista *Cahiers du Cinéma*<sup>83</sup> entorn de l'obra de Jacques Tati, David Lynch, Stanley Kubrick o Andrei Tarkovski.

Pel que fa estrictament a la qüestió de la música articulada en l'«expressió cinematogràfica», Chion escriu un important treball, el ja citat *La música en el cine* (1997). En aquest text, amb un enfocament històric a la vegada que estètic de la qüestió —és a dir, diacrònic i sincrònic—, Chion formula que l'estatus de la música en el marc cinematogràfic és el de «coestructura» i «coirriga» un film (CHION, 1997: 217). Aquesta formulació dual dóna cabuda a les diverses teories descrites que s'articulen entorn dels dos paradigmes teòrics. Per una banda, en l'expressió «coestructurar un film», Chion expressa el fet que aquesta forma part de la seva trama ontològica; la música forma part de l'estructura interna d'un film —en el sentit d'esdevenir un caràcter epistemològic en l'elaboració de la l'«expressió cinematogràfica». D'altra banda, Chion planteja que, a la vegada, el paper de la música és «coirrigar un film»; és a dir, que la música forma part del que entenem que és l'aparell dramaturgic, narratiu o significatiu del film.

Així doncs, el treball global de la música en els films seria, de manera conjunta, el de formar part de l'estructura vertebradora del film —elaboració de la seva episteme, «coestructurar»—, i, a la vegada, el de tenir un paper funcional en l'articulació de les parts que formen

---

83. *Cahiers du Cinéma* (Quaderns de cinema) és una revista de cinema francesa, fundada, entre d'altres, per André Bazin l'any 1951. És un dels principals referents de la crítica cinematogràfica europea. El cineasta Éric Rohmer en va ser editor i d'entre els seus col·laboradors cal destacar Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol o François Truffaut.

el conjunt —portar a terme un seguit de funcionalitats, com les que hem descrit anteriorment, dins del film —«coirrigar».

Aquesta perspectiva unifica la teoria estudiada en aquest capítol i considerem que explica, de manera encertada i essent un compendi de la teoria anterior, el paper de la música en els films. És interessant entendre que Chion no veu contradicció en el fet que la música — recordem que segons el seu parer és «l'element més flexible de l'audiovisual»— desenvolupi diversos papers en el film. Volem destacar que aquesta concepció de Chion estableix que la música és un element «cooperatiu» en l'articulació del film —subratllant-ne, especialment, el prefixe «co»—: la música es posa, constantment, en relació al conjunt dels altres elements de l'audiovisual.

Aquesta mirada que manifesta, de manera repetida, la visió de Chion —i que Infante del Rosal i Lombardo també havien apuntat (1997: 248)— entén que la música contribueix a l'articulació de l'aparell teòric i expressiu dels film en un règim de cooperació amb els altres elements icònics i dramàtics que configuren el seu conjunt. Les consideracions aportades per Chion no són, per tant, observacions d'un estatus genuí ni exclusiu de la música en l'audiovisual; pel teòric francès el film és un conjunt en el qual els seus elements tenen una relació solidària, no pas jeràrquica. Un «estatus cooperatiu», que proposa una perspectiva innovadora en l'estudi de l'estètica dels Estudis Cinematogràfics:

Si considerem que un film es, bàsicament, un conjunt d'elements que circulen i que, gràcies a la naturalesa rítmica del cinema, poden passar del so a la imatge, d'allò real a allò imaginari, la música esdevé llavors un material privilegiat en aquesta circulació.

[...] Enlloc de plantejar, segons la insuficient i reductora fórmula habitual, que la música «acompanya» al film, direm que el coirriga i el coestructura. El prefixe «co» eludeix, evidentment, al fet que la música no és l'única que desenvolupa aquest paper; i també al fet que el film és un conjunt solidari i no jeràrquic, en el qual és absurd atribuir a un element qualsevol un paper dominant damunt dels demés<sup>84</sup> (CHION, 1997: 218-219).

En aquest sentit, entenem que Chion expressa un concepte original que vol mostrar una visió diferent d'allò que, tradicionalment —o des de, com a mínim, les reflexions de André Bazin entorn de l'ontologia del film—, la bibliografia ha entès que és la relació dels elements en l'articulació del film i, no cal dir-ho, especialment, la relació música-imatge. Des d'aquesta perspectiva, a la pregunta ontològica de «què és el cinema?», Chion hi respon de manera diferent de com ho fa Bazin; Chion expressa que «el cinema és un conjunt d'elements que circulen» en els quals no hi ha jerarquia; per Bazin, el cinema és la «traça» apol·línica de la realitat a través de la «imatge cinematogràfica»: és a dir, Bazin dóna preponderància a la dimensió icònica de la «imatge» i a la relació mimètica de la imatge amb la realitat per a respondre a la qüestió, mentre que Chion emfatitza la idea de conjunt i de flux.

84. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

La perspectiva, doncs, d'entendre el film com un conjunt d'elements —icònics, sonors, musicals, fotogràfics, històrics, sociològics, etcètera— no necessàriament jerarquitats ni subordinats els uns als altres, sembla que ha d'esdevenir, de manera progressiva, un punt central en el devenir de la teoria cinematogràfica. De fet, Fraile, en la seva tesi doctoral, també apunta en aquesta direcció quan s'interroga per qüestions referides a com afrontar, des d'un punt de vista metodològic, l'estudi de la música en l'audiovisual. En aquest punt, comenta que:

[...] les noves perspectives comencen a qüestionar-se si realment és convenient establir jerarquies entre els elements de l'audiovisual. [...] així, en lloc de parlar de jerarquies d'uns elements sobre d'altres, es podria parlar de relacions entre ells, en termes de tensions. En les noves anàlisis ja no es planteja la confrontació música-imatge, sinó el nou significat que sorgeix de la interacció d'ambdós<sup>85</sup> (FRAILE, 2008: 51).

Així doncs, pensem que és adient, per tal de cloure el capítol marc teòric dedicat a la relació establerta, des de la bibliografia, entre la música i la imatge, entendre que aquestes perspectives d'anàlisi poden ser centrals en les investigacions futures de la disciplina: articular l'anàlisi dels elements del film de forma no jeràrquica obre una nova possibilitat en relació a l'anàlisi de films, en la que la «imatge» —la informació icònica— no té perquè ser el centre de l'anàlisi filmic o, si més no, aquesta anàlisi s'ha de fer de manera consensuada amb la resta d'un conjunt d'elements que formen el conjunt; conjunt que, en essència, es pot definir com la conjunció, en una mateixa episteme, d'elements de caire figuratiu i d'elements de naturalesa no figurativa.

El present capítol ha analitzat part de la literatura que recull les aproximacions a la qüestió de la música en l'aparell teòric cinematogràfic; perspectives que s'estableixen des de camps pròxims a l'estètica i la filosofia (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997) i d'altres provinents de la musicologia (FRAILE, 2008). A la vegada, l'obra de Michel Chion (1993 i 1997) ens ha mostrat un seguit de claus per a provar de comprendre l'articulació dels films des de noves perspectives; i el pensament del filòsof Nietzsche (2014), una sèrie de matisos importants que ha eixamplat la teoria de la relació imatge-música més enllà de l'«expressió cinematogràfica», apropant-nos a l'embrió de la problemàtica que sorgeix en l'articulació de fenomenologies de representació iconogràfiques i expressions sonores o musicals.

Arribem a la conclusió que l'«expressió cinematogràfica» és, doncs, un flux audiovisual en el que s'alternen elements fenomenològics diversos —estructurals, narratius o poètics; iconogràfics, sonors o musicals; formes d'expressió mediata per la representació de la realitat o formes no mediatas ni mimètiques amb aquella—; en definitiva: *un conjunt d'elements que circulen* i que es concreten en el film. Des d'aquesta perspectiva, és possible que la teoria que

---

85. *Ídem*.

pensa el paper de la música en el cinema hagi d'establir un procés d'autocrítica per provar d'establir unes noves bases de la disciplina en funció d'aquest seguit de qüestions esmentades.

#### 4.4. EPÍLEG: PROPOSTA PER DEFINIR L'ESTATUS DE LA MÚSICA EN EL CINEMA

A mode d'epíleg d'aquest capítol, volem apuntar una proposta de categorització original dins la teoria de la relació música-imatge, i aportar, així, una perspectiva pròpia al conjunt de la disciplina. Som conscients, però, que una de les crítiques que es fa sovint a la teoria, des de la bibliografia, és que cada autor reformula les categories d'anàlisi de la disciplina: aquesta no és la intenció que ens porta a realitzar aquesta proposta. El nostre propòsit és, en tots cas, a partir de la teoria generada en el si de la disciplina que hem estudiat, de les categories que s'hi descriuen i de les noves tendències analítiques que es plantegen, provar de formular una proposta que defineixi l'estatus de la música en el cinema la qual, en la mesura d'allò possible, ajunti les contradiccions dels dos paradigmes estudiats en un sol sistema analític-teòric.

Per una banda, pensem que aquesta esdevé una de les necessitats urgents que demanda la disciplina: unir l'enfocament tècnic dual en una sola perspectiva d'anàlisi. D'altra banda, aquesta proposta original serveix, a la present investigació, per establir part dels criteris i dels indicadors de l'anàlisi que, en el capítol «7. Metodologia de la investigació», hem utilitzat per a portar a terme la construcció de l'instrument de recerca. Aquest epíleg vol, doncs, deixar apuntada una perspectiva teòrica útil per la present recerca la qual, en el si de la disciplina, es podria desenvolupar, en futures investigacions, de manera més extensa.

També cal apuntar que som conscients de les limitacions que pot plantejar una perspectiva com aquesta. Difícilment, un sistema —ho hem vist en l'anàlisi de la bibliografia— és capaç de donar compte del complex paper de la música en relació a la imatge i la seva relació estètic-formal en el si de l'«expressió cinematogràfica»; resulta poc versemblant, doncs, pensar que descriurem un sistema congruent que solucioni les contradiccions internes i externes de la disciplina i que no s'invalidi, o se'n descobreixin algunes contradiccions, quan es contraposi a la seva fenomenologia —és a dir amb els films.

Fetes aquestes consideracions, exposem que l'estatus de la música en el cinema es vertebrava tenint en compte tres factors: l'estructural-ontològic, el narratiu-funcional i el poètic-autònom; elements que posen l'estudi de la música en el cinema en relació al propi film, a la seva trama i a la seva recepció per part de l'espectador.

##### 4.4.1. ESTATUS ESTRUCTURAL-ONTOLÒGIC

L'«Estatus estructural-ontològic» engloba les qüestions ontològiques de la relació entre la

música i la imatge en l'«expressió cinematogràfica». Aquestes, com hem vist en la bibliografia, es basen en el paper de la música en l'articulació del «tercer element» que és l'audiovisual; és a dir, les contribucions que la música té en la construcció del flux icònic-sonor de representació cinematogràfica. La música apodera la imatge a un nou estatus cinematogràfic. Les qüestions concomitants a l'articulació d'aquest estatuts —la creació d'una tercera dimensió, el fet de donar «vivesa» a una «imatge» fantasmagòrica, etcètera— són l'objecte d'anàlisi d'aquest apartat.

L'estudi de l'«Estatus estructural-ontològic» és, en definitiva, l'anàlisi epistemològic del film; la investigació de l'articulació de l'episteme cinematogràfica en el seu nivell més elemental i l'experimentació sobre els límits d'aquest camp epistemològic. D'altra banda, aquest estatus es relaciona, en cert sentit, amb la construcció de la narrativa i amb la recepció, per part de l'espectador d'aquesta «expressió cinematogràfica»: la presència de la «imatge musicada» en l'audiovisual té un objectiu estructural en el moment d'articular la versemblança del film; és a dir, indueix a l'espectador a entendre una ficció com si fos potencialment «real» i, alhora, tracta de dissimular els mecanismes de construcció d'aquesta ficció teixint-ne la seva trama epistemològica. És la música dionisiaca en estat pur.

#### 4.4.2. ESTATUS NARRATIU-FUNCIONAL

L'«Estatus narratiu-funcional» de la «imatge musicada» en l'«expressió cinematogràfica» estudia la presència de la música en l'articulació de la dramaturgia del film; aquelles qüestions que permeten que el llenguatge cinematogràfic desenvolupi les seves capacitats narratives. Per una banda, la «imatge musicada» permet articular la definició del temps i de l'espai explícit i elidit del film. Per altra, permet modular la unitat narrativa del film i subratllar-ne «significats» que, des de la vessant narrativa, són claus en la construcció del discurs.

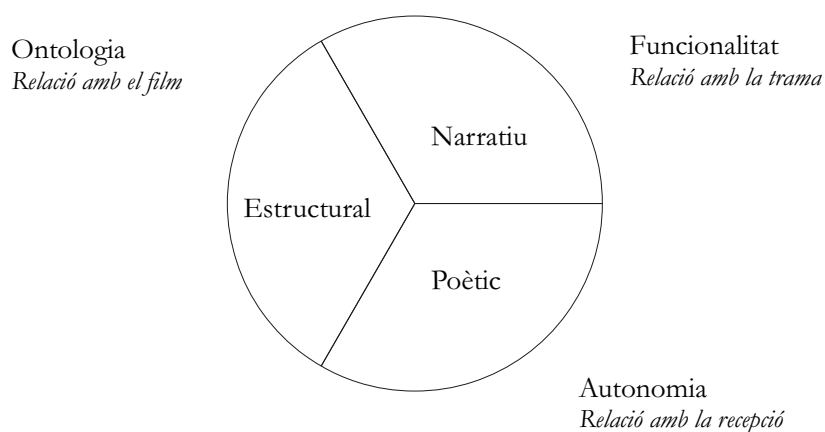
En definitiva, aquest estatus estudia de quina manera la música defineix part de l'espai-temps diegètic i, també, el conjunt de les pròpies característiques dramaturgiques. A partir d'aquesta, la «imatge musicada» és capaç d'articular una definició geogràfica, històrica, cultural, sociològica, sentimental i etcètera del relat exposat. En la distinció formalista entre «història» i «argument» la música ajuda a vertebrar la «història» (FANÈS, 2008: 79). És, utilitzant el símil nietzschenià, un registre de la música apol·línica.

També, tal com hem vist, en el darrer canvi de segle, trobem una tendència d'«audiovisualització» de la música, una inèrcia a convertir-se en «música visual»; és a dir, l'episteme sonor sembla que adquireix una espècie de relat sociològic-cultural latent que va més enllà del significat musical. L'anàlisi d'aquesta qüestió pensem que s'emmarca en aquest punt.

#### 4.4.3. ESTATUS POÈTIC-AUTÒNOM

Finalment, l'«Estatus poètic» de la «imatge musicada» en l'audiovisual analitza el desenvolupament de les pròpies característiques del camp epistemològic «musical» en el film; és a dir, estudia la capacitat de la música present en el film —recordem: l'element més flexible de l'articulació de la «tela audiovisual»—, d'articular la significació de les pròpies capacitats autònomes de l'element «música», en el si del flux cinematogràfic. Pensem que la música es pot manifestar, de manera autònoma, en la relació música-film-espectador, obviant, per moments, que aquesta està vinculada a la imatge. Així, l'anàlisi de la música es pot concretar, temporalment, només en la seva condició d'element subjectiu i immediat en relació a la recepció del film, i no com a element significant en relació a la imatge representada en pantalla com hem fet en punts anteriors.

Aquest punt és estètica musical pura; la capacitat de la música de relacionar-se de manera no significant amb la «imatge», o de fer-ho, en aquest cas, de manera expressiva, independent i genuïna en el conjunt de l'«expressió cinematogràfica». La música, sense necessitat de representar quelcom; entesa com a expressió del propi món. Un altre aspecte dionisiac de la música cinematogràfica que, enlloc de relacionar-se amb la episteme del film, ho fa directament amb l'espectador a través de la seva recepció.



Quadre 13: gràfic que recull de manera visual els tres estatus de la música en els films.

*Resum de les idees clau del capítol 4*

Els fonaments teòrics de la disciplina que estudia la presència de la música en el cinema es troben en una refundació permanent.

A més, en general, hi ha una carència i dispersió d'estudis concrets sobre la música en el cinema.

Podem dividir la teoria que explica la presència de la música en el cinema a partir de dos paradigmes: l'ontològic i el funcional.

El paradigma ontològic és el que entén que la música és part de l'estructura del film; és essencialista. És basa en els conceptes de «consubstancialitat», «alquímia», «reciprocitat» i «demarcació» per explicar la relació imatge-música.

Observem que en les teories ontològiques és recurrent la perspectiva que planteja que la música apodera la imatge a un nou estatus epistemològic.

El paradigma funcional és el que entén que la música és un element funcional en el cinema; és funcionalista. La bibliografia l'entén a partir de la «funció temporal», «funció narrativa», «funció emotiva», «funció significativa» i «funció unificadora».

La frontera entre els dos paradigmes no sempre és clara i s'identifiquen una sèrie de dilogies teòriques: la música, en relació a la imatge, com a factor de realitat-irrealitat, objectiva-subjectiva i mediata-immediata.

L'obra de Nietzsche, *El naixement de la tragèdia* (2014), planteja la dialèctica Apol·lo-Dionís —el somni i l'embriaguesa, la tensió entre figuració i la no figuració, la relació mediata o no mediata amb la realitat— és una reflexió epistemològica que ens útil traspasar a la contemporaneïtat de la relació imatge-música cinematogràfica.

Hem d'entendre el cinema com un flux l'anàlisi del qual no ha de ser jeràrquic; l'audiovisual és un conjunt d'elements que circulen.

Proposem una definició de l'estatus de la música en tres aspectes: estructural-ontològic, funcional-narratiu i poètic-autònom, que tenen relació, respectivament, amb el mateix film, la trama del film, i la seva recepció per part de l'espectador.

*Quadre 14: resum de les idees clau del capítol 4.*



## 5. LA MÚSICA EN LES MANERES DE REPRESENTACIÓ CINEMATogrÀFIQUES

**F**INS ARA, EN EL DECURS DE LA PRESENT INVESTIGACIÓ, hem procurat descriure un context teòric que ens permet estudiar, en el present punt, el paper de la música en l'articulació del llenguatge cinematogràfic. Primerament hem descrit l'episteme cinematogràfica com una «expressió» genuïnament contemporània, basada en la dualitat icònica-sonora. Per tal d'entendre el desenvolupament d'aquesta «expressió», l'hem situat en el context de creació i evolució de les diferents imatges, justificant el neologisme de la «imatge musicada». Finalment, hem repassat part de la teoria entorn del paper de la música en l'aparell teòric cinematogràfic i alguns dels models teòrics que deriven de la bibliografia i hem proposat una sèrie d'indicadors i de categories per definir l'estatus cinematogràfic de la música que, a part de ser una aportació teòrica original de la investigació, ens serveixen per a portar a terme la fase analítica del treball. Arribats en aquest punt, pensem que és primordial repassar, a través d'aquesta construcció icònica sonoritzada que és la «imatge-temps», el paper de la música en l'articulació del llenguatge cinematogràfic.

Pel que fa a l'estudi de la genealogia del llenguatge cinematogràfic, en termes generals, la bibliografia es basa en la hipòtesi que explica el llenguatge cinematogràfic com una construcció desenvolupada entorn de l'anomenada «Manera de Representació» cinematogràfica. És a dir, el llenguatge cinematogràfic s'articula a partir d'uns determinats codis estructurals i expressius que construeixen l'episteme cinematogràfica; aquesta articulació, a la vegada, es transforma i evoluciona, de manera gradual, degut a una sèrie de factors artístics, culturals, sociològics, històrics, etcètera.

L'estudi de Noël Burch, titulat *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (2008), és fonamental per a contextualitzar aquest procés evolutiu del llenguatge. Burch traça una evolució de l'«expressió cinematogràfica» i de la seva represen-

tació a través de la qual entén que, primerament, el llenguatge s'articula entorn de l'anomenada Manera de Representació Primitiva (MRP); Manera que, segons Burch, es transforma i dóna lloc, durant les primeres dècades del segle XX, a la Manera de Representació Institucional (MRI).

A continuació desenvolupem un repàs a l'evolució d'aquestes diferents Maneres de Representació del llenguatge cinematogràfic, incorporant, a la germinal perspectiva de Burch, les aportacions d'altres teòrics posteriors com David Bordwell (1997), Domènec Font (2002) o Jaume Duran (2013). D'aquesta manera procurem traçar una continuïtat que, entorn de l'evolució genealògica de l'«expressió cinematogràfica», arriba fins a dia d'avui; una descripció diacrònica que, en altres punts d'aquest capítol, relacionem amb la presència de la música en l'articulació del llenguatge, per tal d'entendre i explicar quin és l'espai que, les diferents «Maneres de Representació», han deixat a la «imatge musicada» al llarg de la seva construcció i continuada evolució.

## 5.1. MANERA DE REPRESENTACIÓ PRIMITIVA (MRP) I INSTITUCIONAL (MRI)

En termes generals, la Manera de Representació Primitiva (MRP) —vinculada a les produccions cinematogràfiques pròpies del primer cinema— es pot definir per un seguit de característiques formals: l'ús de la càmera estàtica; l'existència de les «vistes», construccions visuals incipients, vinculades amb les (auto)representacions «documentalistes» del món i dels valors d'una classe social determinada que formen una mena d'«ideologia burgesa de la representació» (BURCH, 1987: 21). En oposició a aquestes «vistes», trobem altres formes de representació, com els «quadres», expressions vinculades als espectacles d'origen popular.

En general, aquesta primera manera d'articular la representació a través del cinematògraf es defineix per tenir una concepció escènica i teatral del marc cinematogràfic —taló de fons, abandonament lateral de la imatge, il·luminació vertical, etcètera. S'identifiquen, doncs, entorn de la MRP, un seguit de característiques pròpies de l'«expressió cinematogràfica» primitiva.

Sembla que la ràpida difusió de l'invent del cinematògraf, el seu fulgurant èxit popular, el creixement exponencial de les seves produccions i la demanda permanent de films per part dels espectadors, són alguns dels motius que expliquen l'evolució gradual d'aquesta primera articulació cap a un llenguatge que estandarditza, a diferència d'aquest MRP, la convenció d'una representació moderna —i cinematogràfica— de les dimensions espai-temps (DURAN, 2013: 63): la Manera de Representació Institucional (MRI).

Aquest fet, d'alguna manera, i segons la tesi de Burch, és l'adveniment d'una manera de representació cinematogràfica que aconsegueix una aspiració burgesa de (re)presentació de la

realitat a través d'uns determinats codis i valors que la MRP no permetia articular del tot. Aquesta evolució de la primitiva «expressió cinematogràfica», que es concreta entorn de la MRI, conclou aproximadament, des de l'òptica de Burch, a finals de la dècada dels anys vint, amb l'aparició del cinema sonor sincrònic (BURCH, 2008).

Ara bé, altres autors plantegen certes discrepàncies pel que fa a aquesta periodització de la MRI. El professor Jaume Duran entén que aquest període no finalitza el 1929 amb la sonorització sincrònica de la imatge —tal com sosté Burch—, sinó que ho fa a finals dels anys seixanta.

La manera de representació institucional [MRI], conseqüentment, serà la base del discurs cinematogràfic clàssic que alguns teòrics tanquen amb l'arribada del cinema parlat a finals de la dècada de 1920, però que de fet perdurà amb un domini més convencional del Hollywood clàssic fins ben entrada la dècada de 1960<sup>86</sup> (DURAN, 2013: 63).

Des d'aquest punt de vista, doncs, la sonorització no tanca el període de la MRI, tal com ho ha entès part de la bibliografia, sinó que, el que es coneix com l'inici del cinema sonor, és un esglaió més en la progressiva institucionalització del nou llenguatge i de l'«expressió cinematogràfica», entorn de la qual, David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson, desenvolupen el concepte de l'«estil clàssic de Hollywood» (BORDWELL, STAIGER i THOMPSON, 1997). Així, des d'aquest punt de vista, la MRI s'apropia d'aquesta manera de representació basada en «la imatge sonora sincronitzada mecànicament» per fer-ne una de les característiques que defineix la institució cinematogràfica durant dècades.

Bordwell *et al.* resumeixen l'articulació d'aquesta «institució» com un conjunt de normes, recursos formals i sistemes —un sistema de lògica narrativa, un de representació temporal i un de representació espacial— que es relacionen entre ells per a crear la diegesi fílmica (BORDWELL, STAIGER i THOMPSON, 1997: 7). Les característiques del «cinema institucional» esdevenen, segons aquest punt de vista, una pràctica hegemònica en l'articulació del llenguatge cinematogràfic entre els anys 1917 i 1960.

Així doncs, el matís sobre el plantejament de Burch sembla justificat; la MRI no finalitza als anys vint —sinó als anys seixanta— i la sonorització de la imatge condicionen el camp epistemològic en la definició formal d'aquesta manera de representació institucional o clàssica. Des d'aquest punt de vista, les perspectives que aporta Duran en l'article «El tragaluz de lo finito» (2013) —en clara referència a l'obra de Burch— van més enllà d'aquesta periodització temporal: el seu punt de vista no només justifica l'hegemonia del MRI fins la dècada dels anys seixanta —amb la que coincideix amb Bordwell—, sinó que estructura una nova periodització de la genealogia del llenguatge cinematogràfic que troba un recolzament teòric quan analitzem el pensament d'altres autors contemporanis que debaten sobre modernitat i

---

86. *Ídem.*

cinema —entre d’altres: Domènec Font, Àngel Quintana o Carlos Losilla.

En aquest context, Duran argumenta que la MRI, arribats a la dècada dels anys seixanta, evoluciona, degut a una sèrie de factors, cap a una Manera de Representació Moderna (MRM) —allò que altres autors anomenen el «cinema de la modernitat» (QUINTANA, 1996: 14 i FONT, 2002). Aquesta nova Manera de Representació cinematogràfica posseeix una sèrie de característiques específiques distintes a la MRI: es categoritza, doncs, una nova manera de representació que va més enllà del cinema institucional.

Finalment, cal dir també que la Manera de Representació Moderna es transforma, a partir de mitjans dels anys vuitanta —i malgrat tots els peròs que hi puguem trobar al mot *postmodern*—, en la Manera de Representació Postmoderna (MRPM) (DURAN, 2013: 70), que esdevé el marc teòric en què ens situem avui en dia a l’hora d’analitzar el llenguatge cinematogràfic i audiovisual: l’escenari de digitalització i de «desmaterialització» de la imatge.

## 5.2. MANERA DE REPRESENTACIÓ MODERNA (MRM)

Així doncs, la bibliografia entén que l’evolució del MRI cap a la Manera de Representació Moderna (MRM) és generada per un nou context tecnològic —la generalització de la TV, el CinemaScope, l’estandardització del color—, i per l’assimilació, com a propis, per part de les noves generacions de directors nord-americans dels anys setanta, d’alguns trets formals de les propostes cinematogràfiques de l’avantguarda i del cinema europeu (DURAN, 2013: 67-69) —propostes que havien estat minoritàries i marginals en el si de la institució. D’aquesta manera, l’articulació de la MRM proposa una relació radical portada al límit —fet que no havia succeït en la MRI— entre la versemblança narrativa i els seus recursos formals.

El professor Àngel Quintana, de la Universitat de Girona, explica les característiques del cinema modern de la següent manera:

La utilització del pla seqüència per a privilegiar la posada en escena i el *continuum* real; la ruptura del *raccord* com a destrucció dels elements constitutius de la lògica interna del relat; la desdramatització interpretativa com a fórmula per trencar amb la il·lusió representativa; la substitució del conflicte per la superposició d’elements d’informació; la descentralització de l’enquadrament per destruir les formes de composició clàssiques d’inspiració renaixentista; la destrucció de les reminiscències expressionistes en la fotografia per privilegiar una lògica de la il·luminació propera a la realitat i la recerca de noves estructures del relat, moltes de les quals parteixen d’una tensió davant del propi fet narrat (QUINTANA, 1996: 31).

D’altra banda, la MRM introdueix una nova dimensió ètica a l’estil cinematogràfic que havia estat absent en el «Hollywood clàssic». A la vegada, aquest comença a parlar de si mateix dins el seu discurs, iniciant el fenomen del metallenguatge<sup>87</sup>. Es desenvolupa un cinema intel·lec-

87. Recordem que, durant els anys seixanta, es consolida l’entrada de l’anàlisi cinematogràfica en el món

tual, polític i ideològic; un cinema que, com esmenta Quintana, abandona les estructures narratives convencionals i cerca noves formes d'expressió en la radicalitat estètica.

En aquest punt, convé recordar que el concepte de «modernitat cinematogràfica» o de MRM —en general el concepte de «modernitat» en si mateix<sup>88</sup>— és un artefacte teòric que pot resultar confús:

A diferència del cinema clàssic, on s'ha dut a terme un treball de categorització dels trets definitoris del seu model de representació, en el camp de la modernitat no hi ha cap treball sistemàtic que es situï en aquesta direcció. La diversitat d'estils i singularitats dels cineastes de la modernitat ha dificultat arribar a una generalització i ha impedit establir una taxonomia (QUINTANA, 1996: 13-14).

En tot cas, ens sembla oportú recordar que és en aquest context de transformació del llenguatge cinematogràfic —en el qual s'estableix la mirada contradictòria envers l'avaluació del seu passat històric-estètic— en què l'obra de Portabella s'inicia l'any 1967.

D'altra banda, la MRM es troba amb el fet ja esmentat, a finals dels anys setanta, que el cinema inicia la pèrdua de la centralitat en l'audiovisual —en part, primer, per l'adveniment del vídeo i, després, per la digitalització de la «imatge». Aquesta nova transformació de l'«expressió cinematogràfica» provoca que el cinema es torni gradualment més versàtil i s'estableixi, irremeiablement, en un altre paradigma icònic diferent al que havia estat hegemònic durant les MRP, MRI i MRM.

### 5.3. MANERA DE REPRESENTACIÓ POSTMODERNA (MRPM)

És en aquest context descrit en què la MRM evoluciona cap a la Manera de Representació Postmoderna (MRPM). Aquesta Manera de Representació es caracteritza per desenvolupar una proposta que s'allunya dels academicismes en la qual no és tant important «què» es narra sinó el «com»; tendint així cap a un esteticisme formal sense una vinculació a la ideologia tan clara com la que resultava en la MRM.

Per contra, en una reacció pendular de la concepció dramaturgic, i des d'una ideologia més conservadora, en aquest període s'esdevé una hipernarrativitat del cinema institucional, que adopta una certa tendència —consolidada en l'actualitat— de convertir l'«expressió audiovisual» en un bé de consum —previsible i industrial— més que en una proposta amb pretensions artístiques.

---

acadèmic, fet que no es pot desvincular de la incorporació d'aquesta reflexió meta-cinèfila en el si del propi llenguatge.

88. Àngel Quintana expressa aquesta ambivalència conceptual del mot «modernitat»: «A l'hora de parlar de “modernitat” cinematogràfica, el principal problema deriva que aquesta és bàsicament un concepte teòric, poc precís i contradictori. Aquest concepte té poc a veure amb la idea de modernitat utilitzada en Filosofia o en Història de l'Art» (QUINTANA, 1996: 20).

Domènec Font expressa aquesta situació de la següent manera:

[...] una part important del cinema dominant de Hollywood amb productes inflats d'efectes especials i tecnologia punta que ha conquerit el mercat mundial en proporció directa amb la vulgaritat dels seus propòsits<sup>89</sup> (FONT, 2012: 24).

Una de les característiques que resulten evidents en el cinema postmodern és la dissolució dels gèneres cinematogràfics; els gèneres, formats estètics i narratius que havien estructurat la praxi cinematogràfica durant la MRI, es posen en dubte en el transcurs de la MRM i es dilueixen finalment en la MRPM. La «imatge contemporània» i el(s) Model(s) de Representació cinematogràfics esdevenen un «palimpsest». Els conceptes de «pastitx», d'«hibridació fílmica», els «*exploits*» i el nihilisme general —estètic, existencial i social— són característiques formals de la praxi de la segona modernitat, on «la parodia i la caricatura són signes febaents de la postmodernitat»<sup>90</sup> (FONT, 2012: 225).

Més enllà d'aquestes característiques esmentades —les quals, també cal dir-ho, des d'un punt de vista estètic, no tenen perquè ser totes de caràcter negatiu—, l'actualitat de l'«expressió cinematogràfica» s'articula en un escenari que encara s'està definint, en el qual la digitalització de la «imatge» n'és un dels eixos —i problemàtiques— centrals. És possible que només tinguem aquesta certesa a l'hora d'analitzar la MRPM: la tecnogènesi de la «imatge» digital, a través d'un sistema de numeració binària, ha mutat radicalment l'ontologia de l'«expressió cinematogràfica» coneguda fins al moment.

La digitalització de la «imatge» ha tornat obsolet, doncs, el concepte de «traça» de la realitat —d'«empremta» ontològica del món exterior<sup>91</sup>— vinculat, des dels primers teòrics, a la imatge analògica; creant, així, un nou estatus per la «imatge digital» que és encara incert i que, en certa manera, redefineix el marc d'investigació dels *Films Studies*. Des de la perspectiva d'alguns teòrics, la desmaterialització de la imatge —una imatge sense vinculació ontològica amb la «realitat», un procés en el qual es perd la legitimitat de «traça» que tenia la «imatge analògica» (Quintana, 2011: 45)— fa imprescindible que s'hagi de reformular la pregunta «què és el cinema (en la contemporaneïtat)?».

Aquest conjunt d'esdeveniments descrits són emprats, per una corrent teòrica anome-

---

89. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

90. *Ídem*.

91. «El valor d'«empremta» que posseeix la imatge mecànica no ha fet més que certificar que, en el fons, tota imatge analògica porta implícit un sentiment de dol i proposa una certa resurrecció d'allò absent» (QUINTANA, 2011: 52). De fet, aquesta perspectiva d'una imatge que és «traça de la realitat» també la trobem, com hem dit anteriorment, a part d'en l'obra de Nietzsche, en la del teòric André Bazin quan descriu el «complex de mòmia»: la necessitat de les arts plàstiques d'«embalsamar» la realitat, de lluitar contra la mort; la mort «que no és altra cosa que la victòria del temps» (BAZIN, 2012: 23). En aquest sentit, la reproducció mecànica de la realitat que introdueix la fotografia el porta a «considerar-la com un modelat, una empremta de l'objecte mitjançant la llum» (BAZIN, 2012: 27). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

nada «apocalíptica», per descriure un escenari en què es prova de certificar el que, conceptualment, s'anomena la «mort del cinema»: «l'objecte» últim de la Història del Cinema és el d'establir la relació de la seva pròpia desaparició»<sup>92</sup> (Paolo Cherchi Usari citat per FONT, 2012: 14).

La idea postmoderna de la «mort del cinema» —en tot cas, d'un cinema tal com l'havíem conegut durant el segle xx— es justifica, en part, per aquesta transformació ontològica de la «imatge» en el procés de digitalització. Però només en part, ja que esdevé una «mort», una «extinció» que també troba una fonamentació cultural important, per exemple, en la idea que li serveix a Jean-Luc Godard per elaborar una de les obres audiovisuals més singulars de finals del segle xx, les *Histoire(s) du cinema* (1988 - 1998). Diu Godard:

[...] la meua hipòtesi de treball, en relació a la Història del Cinema, és que el cinema és l'últim capítol de la Història de l'Art d'un cert tipus de civilització indoeuropea<sup>93-94</sup> (Jean-Luc Godard citat per RUÍZ MARTÍNEZ, 2006: 28).

Cal afegir a tots aquests factors, i tal com indicàvem anteriorment, que la MRPM es defineix en el fet que l'«expressió cinematogràfica» contemporània ocupa una nova ubicació dins la iconosfera —un espai que no gosaríem definir com a marginal, sinó més aviat com a perifèric—; un escenari en el qual, a finals del segle xx, el punt concèntric de l'«expressió audiovisual» ha canviat ràpidament de lloc. Com hem vist en el capítol sobre el paradigma visual, la contemporaneïtat no adopta la imatge cinematogràfica com la seva expressió hegemònica.

Font, altra vegada, aporta una mirada molt lúcida a la qüestió quan diu que, en el transcurs de la contemporaneïtat,

[...] el cinema segueix estant aquí però no queda clar que segueixi essent el nostre contemporani si l'encarem a rivals molt més poderosos com la televisió, els videojocs, les *playstations* i la galàxia internauta, entre altres dispositius de visió i meravelles<sup>95</sup> (FONT, 2012: 14).

Finalment, per tal de tancar aquest punt, cal comentar que, en la Manera de Representació Postmoderna, el concepte «espectador» dóna pas al concepte «usuari» —s'estableix amb aquesta idea una certa relació amb la «imatge interfície» proposada en la categorització de Català—: en la MRPM no hauríem de considerar el llenguatge una eina per a la «(re)presentació» sinó que seria més apropiat parlar de la manera d'«experimentar» l'audiovisual (DURAN, 2013:

92. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

93. *Ídem*.

94. És a dir, aquesta crisi del cinema podria no ser altra cosa que el símptoma d'una crisi molt més profunda que remet al conjunt de la societat i la cultura. Aquesta podria ser també una perspectiva clarament postmoderna de posar en «dubte» el *telos* contemporani; de certificar el final d'una determinada perspectiva de la cultura occidental que s'ha desenvolupat a Europa. Només volem apuntar aquest punt, conscients que obriria una tangent important a la investigació i que aprofundir en aquesta qüestió podria ser l'objecte d'un altre treball d'investigació.

95. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

72).

En definitiva, ens situem en un context, per ara indefinit, que Domènec Font —des d'una àmplia perspectiva humanista que va més enllà de les qüestions que afecten intrínsecament el llenguatge cinematogràfic—, caracteritza per ser un període d'una «incertesa epistemològica contemporània» general (FONT, 2012: 254).

#### 5.4. LA MÚSICA EN LES MANERES DE REPRESENTACIÓ

Un cop feta aquesta introducció entorn de l'evolució de les Maneres de Representació cinematogràfica, categoritzades al voltant de les maneres «Primitiva», «Institucional», «Moderna» i «Postmoderna» de representació —que ocupen l'ampli període que va des dels orígens del cinema, a finals del segle XIX, fins a l'actualitat<sup>96</sup>— ens proposem de trobar una correspondència entre cada etapa evolutiva del llenguatge i l'articulació de la «imatge musicada» en relació a aquesta evolució. Per fer-ho, hem dividit el desenvolupament de la reflexió teòrica en quatre grans apartats que procuren desenvolupar una reflexió sobre l'estatus de la música en les diferents Maneres de Representació cinematogràfica esmentades.

##### 5.4.1. LA MÚSICA EN LA MANERA DE REPRESENTACIÓ PRIMITIVA (MRP)

En el moment en què hom es planteja cercar els antecedents de l'«expressió cinematogràfica» en expressions artístiques anteriors a la invenció del cinematògraf, no s'ha de fixar, únicament, en la imatge fotogràfica —o, de manera més general, en la «imatge-tècnica»—, ni en l'evolució del seu camp epistemològic cap a la representació del moviment; sinó que també cal tenir present la influència dels espectacles dramàtics previs a la invenció cinematogràfica i considerar que, en certa manera, el cinema és un punt de trobada entre ambdues tradicions: la de la representació de la «imatge» i la de la representació del «drama». Les reflexions que venen a continuació tenen relació, en general, més amb aquest segon punt.

La presència de la música —i la seva articulació formal— en els espectacles populars i cultes anteriors al cinematògraf és evident i irrefutable. La música ha estat un element utilitzat des de, com a mínim, l'antiguitat grega —i probablement abans—, tant en les cerimònies de ritualització com en els espectacles de representació i dramàtica (RADIGALES, 2007: 7). Els reconeguts historiadors anglesos Asa Briggs i Peter Burke parlen de les «comunicacions multimèdiàtiques» —aquelles que combinen diferents elements expressius— quan defineixen les

---

96. El període que ens proposem explicar, certament, va més enllà del context cultural o històric dels anys 1967 - 1976, etapa en què, com hem explicat repetidament, situem l'anàlisi del treball. En tot cas, si ens interessa tenir una visió panoràmica de l'evolució de la música en les Maneres de Representació és, precisament, per acabar amb garanties l'anàlisi del període 1967 - 1976.



característiques d'algunes cerimònies rituals del segle XVII en les quals la presència de la música és un dels elements de diversa índole fenomenològica que s'hi articula (BRIGGS i BURKE, 2002: 53).

Es parteix, doncs, d'un punt de vista antropològic en què la «presència» de la música en el ritual de culte religiós o en l'espectacle de representació és perfectament documentada i estudiada<sup>97</sup>. En aquest sentit, el melodrama<sup>98</sup> teatral o operístic és la proposta moderna —en un sentit històric del terme—, i per tant burgesa, d'espectacle dramaturgic: l'òpera és considerada l'antecedent més pròxima en què es basarà la futura «expressió cinematogràfica» (BORDWELL, STAIGER i THOMPSON, 1997: 4).

#### 5.4.1.1. El «cinema mut»: la música com a analogia

El cinema presenta una gènesi controvertida<sup>99</sup> i el paper de la música en aquest primer període també resta obert al debat. Els textos dels primers teòrics que es refereixen a la música en el cinema articulen la següent idea: quan es prova d'entendre o d'explicar la relació estètica primera entre el cinema i la música, s'estableix, de manera majoritària, un vincle en forma d'analogia entre el «nou» llenguatge cinematogràfic i la música; aquesta esdevé un referent constant i un model a seguir per la nova expressió artística (FRAILE, 2008: 91).

Així, tal com manifesta Ricciotto Canudo, l'any 1917, en un dels primers textos teòrics sobre el cinema, la nounada imatge en moviment s'emmiralla, en inici, en les altres arts i en les ciències (Ricciotto Canudo citat per ALSINA i ROMAGUERA, 1993: 18); també, doncs, en la música.

La música, entre el segle XVIII i el segle XIX, aconsegueix deslligar-se de la paraula i del verb —deslligar-se de la poesia, la seva mil·lenària companya— i esdevenir una expressió artística autònoma després de segles de convivència amb els mots i els seus potents «significants». L'evolució de l'anomenada «música pura» és la pretensió d'aquesta d'esdevenir narrativa: la música pretén «significar» sense que s'estableixi cap relació estètica amb el text, ni amb cap altre element extra-musical<sup>100</sup>: la música evoluciona seguint una voluntat autonarrativa. Una altra qüestió, tal com hem vist, és si resulta un exercici exegètic impossible definir

---

97. És interessant remarcar la idea del dualisme ritual-representació i de la presència antiga de la música en ambdós casos com a fenomen que indueix al «trànsit», esdevingui aquest en el ritual o en la ficció —si és que, finalment, en un estadi primitiu de la cultura, es poden diferenciar la *forma ritual* i la *forma ficcional*.

98. En el melodrama hi trobem un context de representació d'una acció —el «drama»— que es troba en relació a una música —la melodia, «melo»— i en la seva articulació estètica s'hi expressa una relació narrativa i emocional entre la musicalitat i l'escena.

99. En aquesta controvèrsia hi afegim la crítica postmoderna que, d'alguna forma, tota perspectiva d'anàlisi del passat pot pretendre explicar —o justificar— un punt de vista expressat en el present.

100. D'alguna manera, un anhel semblant mou a la pintura moderna a allunyar-se de la representació de la realitat objectiva —sigui per la raó que sigui— i a ser «significant» per ella mateixa.

amb exactitud «què es narra»<sup>101</sup> a partir de l'anàlisi dels estilemes musicals i dels seus «significats» —allò que José Luis Téllez anomena la «qüestió del signe» de la «música dramàtica» (TÉLLEZ, 2013: 24).

En tot cas, a principis del segle xx la música és un llenguatge que procura expressar-se de manera autònoma; és un «llenguatge pur», que no té la necessitat de recolzar-se en la significació de les paraules o d'altres elements expressius per tal de desenvolupar-se. Aquesta perspectiva de l'«expressió musical» és una inspiració pels primers teòrics de l'«expressió cinematogràfica» que veuen com l'estètica musical ha construït un espai artístic autònom, un espai que li és propi, i esperen que aquest nou llenguatge de les imatges en moviment, que tot just comença, aconsegueixi un estatus d'«independència» semblant.

L'analogia formal es planteja en els termes d'aconseguir un desenvolupament autònom de l'articulació del llenguatge cinematogràfic semblant al de la música: per aconseguir que el llenguatge cinematogràfic explori totes les seves potencialitats artístiques, els teòrics del moment entenen que ha d'emancipar-se de la influència de les altres arts —en aquell primer període, especialment de la fotografia— i, de la mateixa manera que la música ho havia aconseguit fer en la relació a la poesia, esdevenir una art autònoma.

A més, Michel Chion esmenta que, en aquests inicis cinematogràfics, hi ha una altra relació basada en l'analogia formal entre de la música i la imatge en moviment que es vincularà a través de la dansa; la dansa com a «expressió musical del moviment» la qual, amb la música com a nexa, es relaciona amb el moviment de les imatges (CHION, 1997: 38).

I més enllà d'aquestes analogies formals, també hi ha una altra qüestió —que pot semblar menor però que no ho és— que fa referència a la comparació cinema-música: relacionar el cinema amb el bon estatus social que la música té en aquell període històric. L'adveniment de la música pura, autònoma de la paraula, adquireix un estatus d'excel·lència dins el conjunt de les expressions artístiques. Així doncs, els teòrics que reflexionen sobre el primer cinema proven de transferir<sup>102</sup>, a la nova «expressió cinematogràfica», part d'aquest estatus social i artístic.

La relació dels primers escrits amb la música és aparentment estreta, donat que la comparació d'aquest recent mitjà descobert [el cinema] amb la música va servir per a legitimar la proclamació del cinema com a nou art<sup>103</sup> (FRAILE, 2008: 85).

La bibliografia certifica que el context del primer cinema és el d'una expressió popular que es

101.«[...] la música no és, que se sàpiga, una de les arts de la representació (fet que fa que encara sigui possible seguir escoltant-la); els compositors de l'etapa programàtica, que es veuen obligats a intentar descriure passions sublimes, amors sobrehumans i adversitats, sense utilitzar la narració, havien de recolzar-se en la reiteració més impecable per fer-se comprendre» (TÉLLEZ, 2013: 16). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

102.I sobretot, desitgen que així sigui.

103.Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

realitza en fires o petits escenaris teatrals de barri. Hem de pensar que, quan la teoria de l'època expressa que l'«expressió cinematogràfica» és com una «simfonia visual», com una simfonia de les imatges o una polifonia visual (FRAILLE, 2008: 90), estem davant d'un intent que procura apoderar l'«expressió cinematogràfica» a un estatus artístic més noble, i no tant davant d'una pràctica artística real. Chion defineix aquesta circumstància com l'adquisició de «la carta de noblesa» per part del cinema primitiu, moment en què aquest és un gènere absolutament popular (CHION, 1997: 41).

Així doncs, inicialment, la relació entre la música i el cinema sembla que s'estableix en els termes descrits: una relació metafòrica intensa entorn de l'estatus i l'autonomia expressiva. Una altra qüestió important és la presència física de la música en aquest cinema primitiu, i com la «imatge musicada» s'articula, de manera no sincronitzada, en l'«expressió cinematogràfica» del moment.

#### 5.4.1.2. La presència primitiva de la música

L'art cinematogràfic, el nou llenguatge que s'esdevé a finals del segle XIX —una nova expressió artística que tardarà a ser reconeguda com a tal— s'emmiralla, doncs, des del seu inici, i per diverses raons, en les altres arts que li són pròximes. Però a la vegada, tal com hem vist, el cinema pren ràpidament consciència de la seva singularitat expressiva i prova de fer-la patent, procurant establir un cert distanciament estètic amb les altres arts.

En aquesta contradicció, la presència de la música en el cinema primitiu —de manera evident, encara de manera no sincrònica amb la episteme de la «imatge»—, s'ha explicat sovint de manera que la música hauria manllevat un conjunt de formes que eren genuïnes de l'expressió musical en les representacions escèniques —la «música dramàtica»—, i que aquestes van ser traslladades —gairebé sense modificacions formals— al marc de la representació cinematogràfica i a l'articulació de l'«expressió cinematogràfica».

Des del nostre punt de vista, durant els anys de la MRP —el període de les «vistes» i els «quadres»—, no hi ha una tendència clara de transposició de l'expressió musical i narrativa pròpia del melodrama cap a l'«expressió cinematogràfica». Hi ha música en les representacions cinematogràfiques, és evident, però aquesta no és, encara, «música dramàtica»: la seva articulació en la narració és incipient.

Així, és raonat considerar, seguint la proposta argumental de Burch, que la idea de manllevar els mecanismes escènics i dramaturgics del teatre o de l'òpera i traspasar-los al llenguatge cinematogràfic —música inclosa— és la perspectiva pròpia d'un cinema més evolucionat que es planteja a si mateix com a un espectacle de representació dramàtica; és pròpia d'un cinema en el qual s'ha establert una «expressió cinematogràfica» institucionalit-

zada, fet que no és el cas, encara, en el període en què ens trobem en aquest moment.

De fet podria ser factible que la presència primitiva de la música en el cinema —la primera juxtaposició entre música i imatge en moviment— es produís de manera més aviat atzarosa i no pas per una determinació estètica clara en l'articulació del llenguatge cinematogràfic. Cal tenir present que durant els primers quinze o vint anys —en el període 1895 - 1915—, les projeccions cinematogràfiques formen part, com ja hem dit, dels espectacles populars i les seves projeccions es realitzen de manera conjunta amb els espectacles de varietats, entre cabarets i trucs de màgia, entre números musicals o fires diverses.

El cinema mut no va existir mai. Fins a la projecció del *Don Juan* (1926) i de *The Jazz Singer* (1927) —ambdós films de la Fox, dirigits per Crosland— les sales de projecció quasi no coneixien el silenci. No només hi havia el remor del públic. No només se sentia la veu del «explicador de pel·lícules» que llegia les didascàlies per tal que les entenguessin molts dels espectadors analfabets. Hi havia la música. Associada amb la imatge inclús des d'abans de la històrica sessió Lumière el desembre de 1895 en la que oficialment va néixer el cinematògraf<sup>104</sup> (COLÓN *et al.*, 1997: 31).

Per tant, és plausible que d'una manera no sistemàtica la reproducció dels films en aquest context generés la primera superposició formal —el primer contacte estètic— de la música, no específicament fílmica, no específicament «música dramàtica» o escènica, amb la «imatge cinematogràfica»: la música i la imatge en moviment es troben en un ambient popular d'un públic sorollós, una unió conjuntural i casual, ni estètica ni funcionalment premeditada<sup>105</sup>.

#### 5.4.1.3. Del MRP cap a la narrativitat del MRI

Des del nostre punt de vista, doncs, l'adveniment de la música en el cinema primitiu es podria explicar per dos motius que es relacionen.

1) Hi ha una trobada conjuntural de la música present en les expressions populars de les fires i els petits teatres de cabaret, que fan que música i imatge acabin compartint el mateix espai de representació —el mateix prosceni.

2) En el marc d'aquesta trobada casual —en la qual s'estandarditza de manera gradual, l'espai de difusió i representació de l'«expressió cinematogràfica»— es desenvolupa, de

---

104. *Ídem.*

105. En oposició a aquest punt de vista, es planteja la coneguda perspectiva proposada per Jack London, a finals de la dècada dels anys trenta, en el treball *Film Music* (1936). És cèlebre, en el conjunt de la bibliografia, la proposta funcionalista de London que justifica l'aparició de la música en el cinema amb la idea prosaica de què aquesta amagava el soroll tremebund que, en aquella època, produïa la reproducció del cinematògraf. Aquesta hipòtesi de l'adveniment de la música en l'«expressió cinematogràfica» ha estat àmpliament rebatuda per la bibliografia recent (FRAILE, 2008: 128). Tal com la cita anterior de Colón deixa entreveure, es dona la circumstància paradoxal de què és la sonorització de l'«expressió cinematogràfica» la que porta el silenci a la sala de projecció del cinema.

manera progressiva, la idea que la música aporta alguna cosa intangible a unes imatges que podien resultar estranyes —«fantasmagòriques»—, sense «vivesa», si l'espectador les visualitzava sense un context sonor que les complementi<sup>106</sup>.

Aquesta circumstància descrita es resumeix en la coneguda descripció del «Regne de les Ombres» que l'escriptor rus Maksim Gorki transcriu quan experimenta el seu primer contacte amb la representació cinematogràfica «muda» l'any 1896 (Maksim Gorki citat per BURCH, 2008: 41). L'estranyesa descrita per Gorki davant de la imatge en moviment muda, més enllà de la seva experiència personal, sembla que és una reacció comú en aquella tipologia d'espectador que arriba al cinema a través de la tradició estètica burgesa de representació. Aquest espectador sent, en un primer moment, un gran menyspreu pels films de l'època — que, d'altra banda, interessaven enormement als sectors popular (BURCH, 2008: 77). D'altra banda, aquest espectador, que té com a referent estètic l'espectacle melodramàtic, tendeix a ser més receptiu davant d'una imatge sonoritzada o musicada que davant d'una imatge muda; o el que podria ser el mateix, davant d'una imatge narrativa, que d'una imatge explícita.

En part per aquesta circumstància, la «institució cinema» evoluciona cap a un llenguatge que va més enllà de les «vistes» populars o els «quadres» descriptius propis de la MRP. Aquesta evolució és una aproximació del llenguatge cinematogràfic a la sensibilitat estètica d'un públic majoritari, que disposa de recursos econòmics i que demanda una certa narrativitat. S'esdevé, així, una nova forma d'«espectacle de representació i de dramaturgia» que s'emmiralla, cada vegada més, en la dramaturgia teatral o operística. És en aquest període en què es comencen a adaptar, cinematogràficament, obres literàries o operístiques, a la vegada que es va articulant, entorn de l'«expressió cinematogràfica», una narrativitat més o menys pròpia. L'èxit del cinematògraf és enorme, tal com bé descriu la bibliografia, i creix, de manera exponencial i arreu, el nombre de cinemes i d'espectadors.

En aquest context, i de manera progressiva, la música esdevé un element ontològic en la construcció d'una nova escena cinematogràfica: l'articulació de la diègesi fílmica es basa en la (re)presentació d'una nova concepció dramàtica de l'espai-temps. La música, que ajuda a donar vivesa a aquesta articulació, es fa present, de múltiples formes, en l'«expressió cinematogràfica», ja sigui en petit format —un piano sol— o en una gran orquestra, aquest fet poc importa<sup>107</sup>. La qüestió és que la música, sense estar encara sincronitzada mecànicament a la imatge, defineix el camp epistemològic del cinema.

---

106. Qüestió que és subratllada, des de la teoria, i que hem treballat en altres punts de la investigació.

107. Aquesta consideració és poc rellevant, en aquesta qüestió són escaients les paraules de Michel Chion que hem triat com un dels epígrafs del present treball: «tres notes d'una caixa de música són els films un món tan gran com tota la *Tetralogia*» (CHION, 1997: 21). La cita seleccionada vol posar l'accent en el fet que, més que la pròpia música en la seva construcció autònoma, ens interessa, en la present recerca, com aquesta s'articula en relació a la imatge. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

Des de l'inici, i inclús des d'abans, de la constitució del model narratiu fonamental (1906/1915), la música —tal com documenten nombrosos testimonis— contribuiria a la creació de la versemblança fílmica a través del seu impacte emocional en l'espectador i a través de la seva acció de continuïtat enfront la brusca discontinuïtat de les fragmentàries imatges projectades: realitzava, abans que les posicions de la càmera i la tècnica del muntatge ho permetés, la labor de sutura imprescindible per la suggestió de la versemblança. El precoç teòric, Bela Bálazs, va escriure: «Una pel·lícula muda, vista sense acompanyament musical, fa que l'espectador senti malestar. Aquest fenomen té una explicació psicològica: per la pel·lícula muda, la música no és únicament un instrument tradicional per expressar el to afectiu, sinó que és una tercera dimensió de la pantalla. La música fa acceptar la imatge de la pantalla com una verdadera imatge de la realitat vivent. La música acaba..., tot sembla llis... Ombres privades de carn»<sup>108</sup> (COLÓN *et al.*, 1997: 31).

La consolidació de la «imatge musicada» en aquesta expressió s'inicia, doncs, quan l'«expressió cinematogràfica» és una episteme no sincrònica ni rutinària entre la imatge i la música, i es concreta, posteriorment, en la sincronització mecànica de la banda sonora amb la imatge a finals de la dècada dels anys vint. Així, doncs, cal observar que la presència de la música en l'episteme cinematogràfica s'inicia, paradoxalment, en l'època històrica que s'ha anomenat de «cinema mut».

En aquest sentit, entenem que el concepte de la «imatge musicada» es pot aplicar, amb certs matisos, tant als films de l'anomenat període sonor, com també als films anteriors a aquest període; hem de tenir en compte, això sí, aquesta idea repetida: la relació imatge-música no estava vinculada de manera física en la primera episteme i sí ho estava en el segona<sup>109</sup>.

Des d'aquest punt de vista, és interessant subratllar que la naturalesa de la «imatge musicada» té les seves particularitats. Hem estudiat, en altres punts del treball, que la gènesi del cinema està estretament lligada a la necessitat de crear una imatge mimètica de la realitat, una «imatge tècnica». El fet és que l'articulació de la «imatge musicada» no forma part d'aquesta tradició de «còpia». Malgrat tot, com hem vist repetidament —i de manera paradoxal—, tot i no formar-ne part, la seva presència en l'«expressió cinematogràfica» ajuda, en part, a què aquesta reforci la seva vessant mimètica o, en tot cas, la faci més versemblant. La «imatge musicada» és, d'alguna manera, un cos estrany a l'«expressió cinematogràfica» que ve d'una tradició dionisiaca i que ajuda, paradoxalment, a reforçar els aspectes realistes de la seva articulació i a explotar-ne la seva narrativitat.

Així doncs, per diferents motius que s'entrellacen, entenem que la presència de la música es consolida de manera definitiva en aquests primers anys de la Manera de Representació Primitiva: la música dota a la imatge silent d'«ànima» —que és, en certa manera, dotar-la

---

108. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

109. Inclús, tal com ja hem insinuat a l'inici de la recerca, la «imatge musicada» seria un concepte que tindria un recorregut més enllà de la pràctica cinematogràfica.

de narració. La relació primerenca de la música i la «imatge» es vincula a la configuració del cinema primitiu com a expressió popular i «dionisiaca», més que a l'articulació d'aquest com a «imatge tècnica». La consolidació de la música en l'«expressió cinematogràfica» succeeix quan aquesta articula una proposta narrativa; quan el creixement de la seva indústria necessita captar el gruix d'espectadors de la classe burgesa econòmicament dominant. En aquest sentit, l'«expressió cinematogràfica» és l'hereva de les pautes expressives d'altres espectacles melodramàtics de representació —la «música dramàtica» teatral o operística— amb les que procura construir el seu discurs; així, la música es converteix en un element nuclear del cinema, encara de manera físicament no sincronitzada, quan el llenguatge cinematogràfic articula, de manera progressiva, la Manera de Representació Institucional (MRI).

#### 5.4.2. LA MÚSICA EN LA MANERA DE REPRESENTACIÓ INSTITUCIONAL (MRI)

Hem explicat, a l'inici d'aquest capítol, com el teòric Noël Burch dona per tancat el període de la Manera de Representació Institucional aproximadament a finals de la dècada dels anys vint —l'any 1929 per ser exactes—, i com, lícitament, la bibliografia posterior posa en dubte aquesta consideració. Dos anys abans de la data esmentada, l'any 1927, la literatura estableix el consens que —després de nombrosos intents infructuosos que es remunten a l'època de la invenció mateixa del cinematògraf— s'inicia l'etapa del cinema sonor o, expressat d'una forma més concisa, s'aconsegueix la sonorització sincronitzada i mecànica de la «imatge» en la pel·lícula cinematogràfica.

El film *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) està considerat el primer film sonor de la història del cinema, malgrat que —paradoxalment— no és el primer film enregistrat amb la tecnologia Vitaphone<sup>110</sup> —la tecnologia que fa possible l'inici del cinema sonor. Sembla que el film del mateix autor, *Don Juan* (Alan Crosland, 1925), és el primer film que utilitza la tecnologia d'enregistrament de Vitaphone i, per tant, és el primer film en el qual podem escoltar una música reproduïda i projectada, de manera sincrònica, amb una imatge i que aquesta s'escolti sempre, invariablement, de la mateixa manera en cada nova reproducció.

##### 5.4.2.1. La sonorització sincrònica de la «imatge»

Encara que *Don Juan* sigui el primer film que reproduïx sincrònicament la banda d'imatge i la banda de música, la bibliografia no considera aquest film com el primer film sonor. Aquest fet

---

110. «El sistema Vitaphone es basava en l'amplificació elèctrica, un so gravat en discs, llegits per uns aparells electrònicament sincronitzats amb la càmera de rodatge o el projector. Fins a l'any 1931, la Warner realitza films amb aquest sistema, fins que es generalitza el so òptic, més pràctic, sobretot pel que fa al muntatge» (CHION, 1997: 69). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

pot resultar sorprenent, però en certa manera ens pot fer entendre fins a quin punt la música era un element que, en aquest moment estudiat, estava ja ben institucionalitzat en l'«expressió cinematogràfica» articulada de l'anomenat «cinema mut».

Sembla clar que la presència de la música en l'«expressió cinematogràfica» era, doncs, quotidiana —encara que no sincrònica— abans de l'any 1925: la música era un element central del cinema abans de la sincronització del so i la imatge. Amb tot, la invenció del Vitaphone, i la seva posterior evolució tècnica, fa que la presència de la música en el film sigui:

[...] [la d']una música que ja no era contingent o eventual, canviant segons les sales, el mitjans del local o el moment, sinó solidària amb el film, sincronitzada i gravada<sup>111</sup> (CHION, 1997: 67).

Cal dir, però, que el fet que la bibliografia consideri el film *The Jazz Singer* com el primer film sonor, no es deu al fet que l'espectador pogués escoltar una música reproduïda i sincronitzada amb la imatge —aquest fet ja havia succeït des de l'any 1925 com hem vist—, sinó a la qüestió que explica Michel Chion:

Allò singular d'aquest film [...], resideix, per l'espectador contemporani, en el fet d'alternar la fórmula del cinema mut (diàlegs resumits pels rètols i música d'acompanyament, en aquest cas simfònica i gravada) amb un cert número de cançons o cants religiosos sincronitzats, audibles i integrats en l'acció. L'única seqüència parlada està formada per un monòleg de Jackie Rabinowitz (Al Jolson) dirigit a la seva mare [...]. Sembla ser que el públic es va impactar especialment en un moment d'elevada càrrega simbòlica, situat poc després, en el que el pare del protagonista interromp, amb un *stop* proferit amb fermesa, una cançó de Irving Berlin, *Blue Skies* [...]. Notem, com [...] en aquest monòleg parlat de minut i mig [...] es recolza d'alguna manera en el cant, ja que al parlar el protagonista, assegut al piano, tecleja uns acords que són com l'acompanyament del seu discurs, d'un «melodrama».

No era aquest el primer moment parlat de la història del cinema: altres curts o migmetratges incloïen alguns fragments, però aquests cas va ser determinant<sup>112</sup> (CHION, 1997: 76-77).

La revolució experimentada pels espectadors contemporanis a *The Jazz Singer* l'any 1927 no va ser conseqüència de veure i escoltar a la pantalla una sincronització exacta de la música interpretada amb la imatge —la sincronització no era un valor en si mateixa—, sinó que era el resultat d'escoltar el protagonista del film interpellant verbalment, i de manera directa, al públic a través de la pròpia veu, des de l'altra banda de la pantalla, i a la possibilitat, que donava la sincronització, de l'ús melodramàtic de la música en algunes escenes del film —vinculada i juxtaposada amb la paraula.

Tal com explica Chion, la innovació que aporta *The Jazz Singer* és el fet que el públic experimenta una «expressió cinematogràfica» que combina estètica i dramaturgia a través del

---

111. *Ídem*.

112. *Ídem*.



monòleg, la música i el silenci. D'alguna manera, el valor principal de la sonorització és que enriqueix la narrativa cinematogràfica, i *The Jazz Singer* és el primer film en què aquest potencial valor afegit és posat en pràctica.

A partir d'aquest moment, en molts pocs anys, la tecnologia de sonorització de la «imatge» estandarditza el format de vint-i-quatre fotogrames per segon de la reproducció cinematogràfica<sup>113</sup>. Així, la presència de la música en el si de l'episteme de l'«expressió cinematogràfica» esdevé sincronitzada físicament a la «imatge», «solidària amb el film». A la vegada, es generalitza la difusió i l'ús d'aquesta tecnologia i, d'aquesta manera, s'inaugura el període que, des de la bibliografia canònica, s'anomena com el període del «cinema sonor»: el cinema convertit en art «cronogràfica», el temps fixat en un grafia; la dimensió temporal expressada en el so, la música i la paraula i vinculada formalment a la «imatge cinematogràfica».

Aquestes consideracions desenvolupades per Chion reforcen la proposta de Duran i d'altres autors: considerar que la MRI, definida finalment entre els anys vint i trenta, és la base del discurs cinematogràfic clàssic que es prolonga fins a la dècada de 1960. Des d'aquesta perspectiva, l'adveniment de la sonorització no només no significa la finalització del període de la MRI, sinó que la sincronització de la banda sonora a la banda d'imatge serveix per acabar de definir formalment la Manera de Representació Institucional (MRI); articulació que tindrà, en allò que Bordwell anomena el cinema del «Hollywood clàssic», el seu màxim exponent, el qual permet explotar moltes de les seves possibilitats tècniques, estètiques, comercials i polítiques inaudites fins a aquell moment.

#### 5.4.2.2. La redefinició de l'estatus de la música

Però, tal com hem vist, la sonorització sincrònica de la «imatge» comporta que es reformuli la nova relació de *veïmatge* entre els diversos elements formals que conformen la seva «expressió». En el nou context de la sonorització sorgeix un nou equilibri de forces: la música i els altres elements del llenguatge —elements antics com els intertítols o nous com la presència de la veu o el context sonor— han de renegociar el seu espai dins l'aparell teòric i expressiu, dins la diegesi:

[...] la música ha vist com el seu paper en els films s'anava redefinint, no només perquè ara la música estava present en el film sota una forma concreta i gravada [...], sinó també perquè la música va haver de renegociar el seu lloc entre els diàlegs i els sorolls, que des d'aquell

---

113. Chion, sobre aquest aspecte, argumenta el següent: «Fins al moment, tal com sabem, la velocitat no havia estat normalitzada i podia fluctuar sensiblement entre la filmació i la projecció, en un marge relatiu que el so ja no permetia conservar, ja que en relació al so, qualsevol variació de la velocitat es traduïa, no simplement en un canvi de ritme (com en la imatge), sinó també en una variació de la afinació. L'adveniment del so va obligar a fabricar les primeres taules de muntatge motoritzades» (CHION, 1997: 66). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

moment es podien escoltar realment. Aquest fet va crear nous problemes i noves respostes (CHION, 1997: 67).

La sonorització definitiva de la «imatge» comporta, no tant una reformulació del discurs —la dramaturgia cinematogràfica i l'expressivitat de la seva «imatge» estaven ben consolidades—, sinó una reordenació dels elements per tal de reforçar l'elaboració d'aquest discurs; és a dir, la sonorització transforma el paper d'aquests elements en la definició de l'espai-temps diegètic i fa que canviï el lloc que ocupen cada un d'ells en l'«expressió cinematogràfica». En definitiva, la sonorització de la «imatge cinematogràfica» produeix un nou escenari expressiu que conforma unes noves regles compositives del llenguatge cinematogràfic. Els intertítols, en general, són substituïts pels diàlegs, fet que fa que l'«expressió cinematogràfica» esdevingui «vococentrista» i «verbocentrista»<sup>114</sup>. Aquesta qüestió és important perquè demana que el film s'organitzi en funció de la necessitat d'intel·ligibilitat de la paraula —«verbocentrista»—, entorn de la qual es definirà la resta de l'espai sonor de la diegesi.

El desenvolupament del discurs cinematogràfic es basa, a partir d'ara, en el «verb» i la «paraula» i desplaça la música, la majoria de les vegades, a un segon pla. La música perd, a favor de la paraula, part del caràcter ontològic que havia caracteritzat la seva presència en la primera etapa de l'«expressió cinematogràfica»: la «depuració» de la música que hem teoritzat en el capítol anterior a partir de les reflexions de Infante del Rosal i Lombardo (1997).

A la vegada, cal remarcar que la sonorització de la «imatge» permet que l'expressió artística cinematogràfica explori una dimensió completament nova. En aquest sentit, la MRI evoluciona cap a propostes que cerquen un naturalisme —potenciat pel descobriment de la capacitat expressiva dels «nous diàlegs»— que era literalment impossible d'acomplir abans de la «sonorització de la imatge». El nou context permet que, sovint, l'estatus de la música en el film es limiti a allò que acostumem a anomenar «música diegètica».

D'aquesta manera, la presència de la «imatge musicada» en els primers anys del «sonor» és —altre vegada paradoxalment— escassa en relació a l'etapa anterior, i aquesta es limita al seu aspecte naturalista —com a element diegètic—; és a dir, la música s'estableix, en els films d'aquest període, com un element escènic en detriment del seu paper dramàtic o ontològic.

La presència de la música en el aquest període de la Manera de Representació Institucional viu, doncs, una transformació de la seva naturalesa en l'ordre físic —esdevé la seva fixació material en la pel·lícula— de la qual se'n deriva, també, una evolució expressiva.

El paper de la música en l'articulació de la MRI del moment passa per diferents estadis:

---

114. Segons Chion «són les veus [voco] les que capten i centren, en primer lloc, l'atenció. No es tracta de crits ni gemecs, sinó de la veu com a suport de l'expressió verbal, garantia d'una intel·ligibilitat, sense esforç, de les paraules pronunciades [verbo]» (CHION, 1993: 17). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

primer, encara situats en el període del «cinema mut», la «imatge musicada» té un estatus ontològic —en part supleix una incapacitat tècnica, que cal dir que dóna al cinema d'aquells anys part del seu caràcter i personalitat<sup>115</sup>—; posteriorment, en el primer «sonor», ens trobem una tendència estètica naturalista en la qual la música té una presència testimonial en el film, gairebé secundària, ja que són les paraules i els diàlegs els que gairebé ocupen tot l'espai d'articulació diegètica. Després d'aquest primer moment de sonorització realista, la presència de l'«expressió musical» redefineix el seu paper en l'articulació del camp epistemològic cinematogràfic.

En aquest punt, la música assumeix, entre d'altres, un paper d'emfatització melodramàtica de l'acció narrada que portarà als films a sofisticar la seva capacitat narrativa i a explorar, definitivament, la concepció dels gèneres cinematogràfics. Aquest és el període en què el «Hollywood clàssic» viu el seu moment de màxim esplendor productiu i artístic; moment en què la «imatge musicada» recupera part de l'espai *perdut* amb la sonorització sincrònica en el si de l'«expressió cinematogràfica».

#### 5.4.2.3. Estandardització del «Hollywood clàssic»

Així doncs, pocs anys després d'aquesta sonorització sincronitzada de la «imatge», la formulació de la proposta cinematogràfica institucional «reordena» el paper de la música en l'«expressió cinematogràfica». La bibliografia entén que aquesta redefinició comença a mitjans dels anys trenta i, tal com hem descrit, es vincula a l'exploració de les propostes filmiques que s'apropen al melodrama i s'allunyen, si més no en certs aspectes tècnics, del verisme naturalista (CHION, 1997: 113).

Aquesta nova articulació formal té la seva concreció en el «Hollywood Clàssic». Aquest concepte, tal com hem dit, descriu una estètica i una manera de produir els films, l'estructura dels quals es manté més o menys intacta fins a finals dels anys seixanta i que, en certa mesura, és paral·lela al concepte de la MRI.

David Bordwell entén:

[...] la cinematografia de Hollywood, entre 1917 i 1960, com un sistema unificat de pràctica cinematogràfica [...], un sistema coherent per mitjà del qual les normes estètiques i el sistema de producció cinematogràfica es reforcen mútuament<sup>116</sup> (BORDWELL, 1997: XIV).

115.«L'època del mut no va ser una estació menor, imperfecte o preparatòria; va tenir el seu sentit en sí mateixa: la puresa absoluta de la imatge com a única portadora de significats, el ritme del muntatge com “música dels ulls”, la dimensió emotiva-musical multiplicada per la bellesa i la immediatesa de l'execució en directe de la música, només ara, des de noves perspectives historiogràfiques i des de l'experiència de visionat de la projecció de pel·lícules mudes amb acompanyament musical en directe, posat de moda des de finals dels anys setanta, s'han descobert en la seva dimensió real» (COLÓN *et al.*, 1997: 34). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

116.Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

En aquest «Hollywood clàssic», s'articula una proposta estètica de la «imatge musicada» acotada i funcional, que podem identificar, gairebé sense variacions, en la majoria de les propostes filmiques actuals.

Bordwell entén el paradigma estètic de la indústria americana —la qual, tal com ell mateix cita, «al voltant del 1939, segons Bazin, [...] havia adquirit “totes les característiques de l'art clàssic”» (BORDWELL, 1997: 3)— com una sèrie de normes que, en termes generals, es poden explicar en tres nivells diferenciats: 1) un seguit de recursos formals; 2) la vertebració d'aquests recursos en tres sistemes de (re)presentació diegètica —el sistema narratiu, que articula la lògica narrativa de la història (la «causalitat» com a principi motor del film), el de l'articulació del temps filmic i el de l'articulació de l'espai de representació en el film—; i, 3) la construcció del film a partir d'aquests elements i sistemes, és a dir, la relació i l'articulació entre els sistemes —narració, temps i espai— en el si del film (1997: 6-7).

Pensem que val la pena transcriure el següent paràgraf, en què Bordwell fa un inventari del primer punt esmentat; l'enumeració dels recursos que l'autor entén que formen l'estètica del «Hollywood clàssic»:

Molts elements tècnics aïllats són característics del cinema clàssic de Hollywood: il·luminació de tres punts, muntatge en continuïtat, «música cinematogràfica», enquadrament centrat, fosses, etcètera. Aquest tipus de recursos són els que, sovint, tenim en compte quan pensem en el «estil de Hollywood» en si<sup>117</sup> (BORDWELL, 1997: 6).

El terme «música cinematogràfica» —entre cometes ja en la citació original— no deixa de ser particular, pel fet de tenir una forta càrrega denotativa. En certs aspectes, aquest terme —«música cinematogràfica»— no deixa de ser un pleonasma, una clara reiteració; estem parlant de la música present en un film que és, evidentment —i sempre—, «cinematogràfica» en tant que és present en l'articulació del film.

Però Bordwell no es refereix a aquest aspecte esmentat —la presència física de la música—, sinó que quan empra el terme «música cinematogràfica» es refereix al fet que, pel classicisme de Hollywood, la música és un recurs formal que ha d'estar en relació al sistema d'articulació de la narració i de l'espai-temps; és a dir, la «música cinematogràfica» és aquella que és «utilitària» en el conjunt del film en alguns d'aquests aspectes, o en varis a la vegada. La «música cinematogràfica» és aquella que té unes característiques que permeten la construcció del film a partir de la relació d'aquests sistemes. Pensem que aquest concepte al qual es refereix Bordwell és el mateix que, d'una manera menys estricte<sup>118</sup> —i tal com ja hem comentat—, Téllez anomena «música dramàtica» (TÉLLEZ, 2013: 24); la música en funció a la dramaturgia.

---

117. *Ídem*.

118. Cal subratllar que l'expressió de Téllez no es circumscriu, únicament, al llenguatge cinematogràfic.

D'altra banda, des d'aquest punt de vista, és sorprenent la ràpida sofisticació que la presència de la «imatge musicada» adquireix en l'estètica del «Hollywood clàssic» en el moment d'articular els mecanismes de l'aparell teòric cinematogràfic descrits per Bordwell. La música desenvolupa, en pocs anys, una gran capacitat expressiva i narrativa. L'evolució de la MRI sonoritzada és extremadament veloç i construeix un arquetip de l'estatus de la música en l'audiovisual que serà productiu i durador en el temps. És també en aquest període quan la teoria cinematogràfica estableix els eixos principals de la disciplina entorn dels treballs dels teòrics com Adorno, Kracauer, Colpi, etcètera.

Chion expressa que, en l'estandardització de la música en els films de Hollywood:

[...] la orquestra simfònica assumeix part de la seva funció, amb un llenguatge estilitzat. El cinema es linealitzava, s'unifica, es tempera sota la forma clàssica del film centrat en la paraula, que donarà lloc a les grans obres mestres. Malgrat que, aquesta evolució, conduirà a sacrificar certa dimensió dionisíaca aportada per la música: la pulsació, el *beat*<sup>119</sup> (CHION, 1997: 110).

És clar que per tal d'adequar-se a les necessitats que planteja aquesta «música cinematogràfica», el «Hollywood clàssic» tendirà a adoptar, en el si de la seva «expressió cinematogràfica», una tipologia de música l'estètica de la qual tindrà un caràcter «neoclàssic». Aquest fet resulta un anacronisme estètic-històric, malgrat s'acabi institucionalitzant en el si de la MRI; aquesta tendència formal, de fet, encara avui perdura. Fraile anomena aquest fenomen —el fet d'utilitzar una música estèticament anacrònica— el «simfonisme clàssic» (FRAILE, 2005b: 297); per tal d'adequar-se a les exigències que els sistemes estètics i productius estableixen en el marc de la MRI, el «Hollywood clàssic» utilitza una tipologia de música que reproduïx característiques clàssiques.

#### 5.4.2.4. Criteris musicals del classicisme i l'estètica neoclàssica

De la mateixa manera que, des d'una òptica general, Bordwell prova de definir una sèrie de característiques que formarien el paradigma estètic i productiu del «Hollywood clàssic»<sup>120</sup>, Michel Chion considera que, referit a la presència de la música, en aquest període d'institucionalització del cinema sonoritzat es crea «un model unificat, harmoniós i clàssic de cinema sonor» (CHION, 1997: 112). Aquest és un model cinematogràfic, com ja hem dit, en què la paraula —i la necessitat d'intel·ligibilitat d'aquesta— és el vertebrador de l'escena; així, es desenvoluparà:

[...] una música pensada per a coexistir amb els diàlegs [que] ha d'adoptar un estil més de fons, més lleuger i, per tant, evidentment, el recitatiu wagnerià és el model privilegiat.

119. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

120. Que Domènec Font, en certa manera, en crítica alguns aspectes (FONT, 2002).

[...] [Es] configurarà una fórmula unificada, educada, suau i lírica. És la fórmula del cinema clàssic, model en què les entrades i les sortides de la música estan admirablement organitzades per no trencar mai la impressió de continuïtat<sup>121</sup> (CHION, 1997: 112).

Des d'aquesta perspectiva, Michel Chion —a partir del treball de Claudia Gorbman (1987) i recollint, també, el sentir, encara que desestructurat, de moltes altres aportacions teòriques que van en aquesta direcció— considera que la institucionalització de la música en el cinema sonoritzat de manera sincrònica segueix una sèrie de criteris que enumerem a continuació:

1) El primer criteri és el de la «invisibilitat de l'equip de producció de la música».

El gran públic admet ser perfectament conscient de la càmera i de les seves evolucions lliures, a condició de no veure-la mai. En oposició, no admet en cap cas ser «conscient» de l'equip i del procés sonor. [...] Pel que fa a la música, el públic admet i accepta la representació del violins tocant sobre una escena d'amor, però no la sala on toquen aquests mateixos violins, la cara dels violinistes, el so de la seva respiració, etcètera<sup>122</sup> (CHION, 1997: 123-124).

La música, així doncs, s'estructura sempre a partir d'una presència «escotomitxada»<sup>123</sup> (CHION, 1993: 74) en l'espai de la narració del film.

2) Un criteri llargament debatut per la bibliografia és el que fa referència a la «inaudibilitat de la música» en l'articulació cinematogràfica. És clar que, en aparença, aquesta proposició és un oxímoron —*una música que no se sent*— però, de fet, resulta un concepte força transitat pels teòrics de la disciplina. Aquesta perspectiva considera que, a diferència del cinema del primer sonor, que hem definit com «realista» —o inclús el del període anterior, el «cinema mut», d'un caràcter més dionisiac— la MRI, en general, articula la «imatge musicada» de manera que aquesta estigui pensada per acompanyar les accions i els diàlegs, i no «perquè s'escolti conscientment» (CHION, 1997: 124).

En aquest sentit, la «inaudibilitat de la música», idea que comparteixen Chion i Gorbman, i que té una correspondència amb el concepte més genèric de «música cinematogràfica» de Bordwell, considera que la música és un element subordinat a la narració (CHION, 1997: 124-125). També Fraile subratlla que aquest principi de la «inaudibilitat» «manté la preponderància de la narració i d'allò visual» enfront de la música, i que «la inaudibilitat de la música és el resultat de la seva funció narrativa» (2005b: 297-298). Trobem, doncs, cert quòrum en aquest punt per part de la bibliografia consultada.

---

121. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

122. *Ídem*.

123. El concepte de la presència escotomitxada del so i la música fa referència a un terme psicoanalític que defineix un mecanisme de ceguera inconscient. En l'articulació del llenguatge cinematogràfica aquesta «ceguera inconscient» es refereix al paper visualment inactiu del micròfon o de la música en l'escena. Aquests darrers contrasten amb el paper de la càmera que, tot i que queda exclosa —sempre en la MRI, no en la MRM— del marc visual, juga un paper actiu en el film que l'espectador accepta (CHION, 1993: 78).

3) El següent punt que, segons Chion, defineix la música en el classicisme cinematogràfic és el fet —certament ambigu— que «la música tradueix emocions» (CHION, 1997: 125). La música és entesa com a *traductora* d'altres elements no musicals. Aquest criteri proposa que la música és un element que articula el «*Narrative cueing*» —encoratge narratiu—: la música té el paper de subratllar els inicis, finals de seqüències i les parts del film —i remetre, així, informació addicional a l'espectador sobre l'estructura del film. Per altra banda, la música il·lustra, subratlla, accentua i senyala «puntuacions» carregades de «connotació» del film —els «*connotative cueing*» —encoratge connotatiu— (GORBMAN, 1987: 84).

Des d'aquest punt de vista, la música contribueix a la «caracterització del temps, el lloc, la cultura, etcètera» del film: imposa, d'alguna manera, el punt de vista del personatge i exposa «les seves emocions [...], la seva aparició permet subratllar l'aparició d'un punt de vista subjectiu»<sup>124</sup> (CHION, 1997: 125).

4) Finalment trobem la idea de «la música com a factor de continuïtat». Aquesta funcionalitat de la música —estudiada també en altres punts del treball— «ajuda a assimilar les el·lipsis temporals», dissimula les discontinuïtats del muntatge i la «discontinuitats de la imatge, de l'espai representat o del temps figurat»<sup>125</sup> (CHION, 1997: 130). És a dir, «la música [esdevé un] factor d'unitat», un element que contribueix a la unitat del film —si entenem aquest com un «tot»—, «mitjançant un conjunt de temes repetits sota diferents formes que constitueixen, d'alguna manera, la “firma” del film»<sup>126</sup> (CHION, 1997: 130).

<i> criteris musicals del classicisme cinematogràfic</i>
1. Invisibilitat de l'equip de producció de la música —escotomitxació.
2. Inaudibilitat de la música cinematogràfica.
3. Tradueix emocions, <i>Narrative cueing</i> i <i>Connotative cueing</i> .
4. Factor de continuïtat en el muntatge i en la discontinuïtat de la imatge.

*Quadre 15: criteris musicals del classicisme cinematogràfic.*

En aquest context de pràctiques estandarditzades, no solament es proposa, tal com hem vist, una manera funcionalista d'articular la música dels films, sinó que també es defineix una estètica musical molt determinada que hi està subordinada i que és coincident amb els termes exposats en el punt «4.1.2. Les propostes funcionals». Les grans produccions de Hollywood dels anys quaranta, cinquanta i principis dels anys seixanta, tal com hem explicat, tendeixen a articular una estètica musical neoclàssica que s'estandarditza entre les produccions de l'època. Aquesta qüestió plantejada no deixa de ser curiosa i, des del nostre punt de vista, amaga,

124. *Ídem.*

125. *Ídem.*

126. *Ídem.*

també, una paradoxa: ¿com una expressió radicalment contemporània, tal com és el cinema, fa seva, com a mitjà d'expressió institucional, una música que es pot considerar un anacronisme estètic?

En aquest sentit, i per acabar aquest punt dedicat a la MRI, s'ha de remarcar que, des de la perspectiva de la composició musical, els anys quaranta i cinquanta són els anys del «dodecatonisme» i la «música concreta». Cal recordar que, malgrat alguns teòrics de l'època, com Theodor W. Adorno, plantegen el paper de la música com un «contrapunt» a les característiques de la imatge (ADORNO, 2007), l'articulació de l'«expressió cinematogràfica» en la majoria de produccions del moment passa de puntetes per aquesta perspectiva contemporània de vertebrar la relació música-imatge. Aquesta contradicció entre els teòrics de la disciplina i la praxi cinematogràfica que adopta el «simfonisme clàssic» és senyalada, amb encert, per Fraile quan expressa que:

[...] la majoria d'aquests teòrics plantegen postures pròximes a l'estètica del contrapunt, i es decanten per una música discreta, en contra del simfonisme pleonàstic, preferint músiques experimentals, com la música concreta, les aparicions de la qual aporten un benefici significatiu al desenvolupament dramàtic del film. Altre cop, aquest fet suposa una constatació de la continua separació de la teoria i la pràctica, ja que les demandes d'aquest tipus de música en els escrits teòrics es confronten amb el desenvolupament compositiu real del cinema<sup>127</sup> (FRAILE, 2008: 144).

#### 5.4.3. LA MÚSICA EN LA MANERA DE REPRESENTACIÓ MODERNA (MRM)

Hem comentat a l'inici d'aquest capítol que l'anomenat «cinema de la modernitat» —la praxi cinematogràfica articulada al voltant de la Manera de Representació Moderna (MRM)— és un conjunt de pràctiques difícils de definir o, en tot cas, un compendi estètic que no representa un sistema estructurat, tal com sí que es vertebrava el classicisme cinematogràfic que acabem d'analitzar. Així, ens trobem que quan es planteja l'estudi de la música en la MRM, aquesta no s'escapa de la falta de patró formal esmentada. Malgrat aquest fet, i tot i la dificultat que es presenta, considerem que és necessari intentar analitzar i estructurar aquesta època, tal com hem fet amb els anteriors.

La concepció diàfana del llenguatge cinematogràfic és un tret que, tot i tenir la seva apoteosi en el cinema de la postmodernitat, s'inicia en aquest període de la MRM. Aquesta heterogeneïtat és rellevant, fins al punt que:

La diversitat d'estils i singularitats dels cineastes de la modernitat ha dificultat arribar a una generalització i ha impedit establir una taxonomia (QUINTANA, 1996: 14).

---

127. *Ídem*.



En aquest mateix sentit, Domènec Font, en el ja comentat assaig *Paisajes de la modernidad (Cine Europeo, 1960 - 1980)* (2002), es proposa estudiar el «cinema de la modernitat» tenint en compte, d'entrada, aquesta problemàtica senyalada:

Per suposat que no pretenc establir un quadre tan coherent com el de l'estil clàssic de Hollywood, que ha permès a l'equip de David Bordwell parlar d'un sistema estètic funcionant històricament entre normes, paradigmes estilístics i estàndards de producció. Intento tan sols, cercar ressonàncies, pistes de reconeixement que permetin derivar cap a un pensament en procés de formulació, fet que és, a la vegada, molt propi de la sensibilitat contemporània i, sense cap mena de dubte, del millor cinema modern europeu<sup>128</sup> (FONT, 2002: 19).

Amb aquesta base com a punt de partença, i malgrat aquest posicionament d'incertesa estilística —al marge de la incertesa epistemològica general abans explicitada (FONT, 2012: 254)—, Font procura definir *grosso modo* el que entén que és la MRM. Per fer-ho, en primer lloc, procura localitzar-ne l'origen geogràfic:

[...] mirat en conjunt [el cinema de la modernitat] va ser un veritable esdeveniment en l'evolució de la cultura europea [...] <sup>129</sup> (FONT, 2002: 14).

I, en un segon terme, en cerca alguns dels seus trets estètics característics:

[...] una de les possibles línies divisòries de la modernitat és aquella que incita a passar d'una representació estable i «objectiva» [MRI] a una representació incerta, sent conscients que, en el trajecte, s'hi institueix l'arbitrarietat de la mirada, tant per part de qui està darrera de la càmera, el cineasta, com de qui està davant de la pantalla, l'espectador. Un i altre en un «diàleg inconclús», la pregunta més determinant del qual seria aquella que, André Bazin, es formulava repetidament fins a la seva mort, l'any 1958: «*Qu'est-ce que le cinéma?*»<sup>130</sup> (FONT, 2002: 31).

Així doncs, l'«inici d'una representació incerta» —arbitrària—, enfrontada a una *antiga* representació estable, és una de les característiques del «cinema de la modernitat»<sup>131</sup> en la qual trobem ecos de la concepció sociològica de Bauman; manera cinematogràfica que Font considera que és una formulació expressiva pròpia de la cultura europea —es remarca així l'anterior cita de Godard sobre la tradició de la cultura continental.

En tot cas, més enllà d'aquestes qüestions, i per provar d'entendre l'adveniment de la MRM i la relació que estableix amb la música aquesta nova Manera de Representació, la bibliografia general destaca que, des de mitjans dels anys cinquanta, s'inicia la successió d'una sèrie de «factors de renovació» (DURAN, 2013: 64-69) que marquen una evolució de l'«expressió

---

128. *Ídem.*

129. *Ídem.*

130. *Ídem.*

131. Tots aquests fets succeeixen abans de la definitiva desmaterialització de la «imatge» en el context digital que, com hem vist, eleva els graus d'incertesa epistemològica de la imatge a nivells màxims.

cinematogràfica»; elements que és fan evidents i notoris a partir de la dècada dels anys seixanta.

En aquest sentit, una de les qüestions importants que coincideixen a senyalar la majoria d'autors —també Chion—, i que condiciona l'evolució del cinema, tant en l'aspecte tècnic com en l'aspecte temàtic, és la generalització de la televisió com a element del *mass media* i, en conseqüència, el fet que el cinema es vegi obligat a establir una competència amb aquest nouvingut i potent nou mitjà de comunicació de masses.

#### 5.4.3.1. La competència de la televisió

En aquest sentit, la producció cinematogràfica, a l'inici de la dècada dels anys seixanta, adopta el format Cinemascope i generalitza l'ús del color en els films<sup>132</sup>; unes noves característiques de la imatge que tenen com a objectiu renovar l'«expressió cinematogràfica». Aquestes innovacions s'emmarquen en una voluntat «d'emfatitzar el cinema com a espectacle» —cal recordar la cita de Canudo en la MRP— enfront de les retransmissions televisives.

Ara bé, és interessant l'observació que fa Chion en aquest sentit: és important ser conscients que aquestes modificacions serveixen per «eixamplar la concepció clàssica [de l'«expressió cinematogràfica»], sense transformar-la»<sup>133</sup> (CHION, 1997: 137); és a dir, són transformacions tècniques de l'episteme, però aquestes no produeixen noves articulacions del llenguatge cinematogràfic; s'innova en la forma, però no en la manera d'articular el discurs del film, o, en tot cas, si hi ha una innovació, no es deguda a aquesta qüestió.

Amb tot, la competència que s'estableix entre el cinema i la televisió no es limita als aspectes tècnics de la «imatge»<sup>134</sup>, sinó que aquesta pugna també influeix la renovació de certs aspectes temàtics de les propostes cinematogràfiques del moment: el cinema tracta un seguit de temes culturals, sociològics o psicològics, els quals la televisió és incapaç d'abordar.

Aquesta renovació de les propostes temàtiques és un element que el cinema utilitza per atraure, mitjançant aquest factor d'innovació, nous espectadors a les sales de cinema. En aquest sentit, l'articulació de la MRP sí que evoluciona vers la MRI:

Observem una renovació de temes, per la parcial i implícitament eliminació de certes prohibicions: a partir dels anys cinquanta, el cinema per el gran públic comença a parlar més lliurement de sexe, de drogues i de violència, retrobant una llibertat que havia gaudit a finals dels anys vint i principis dels trenta [...]. Aquest fet no es deu únicament a l'esforç de cineastes i productors progressistes, sinó també a una necessitat, àmpliament entesa,

---

132. Tècniques que, com sabem, ja eren possible des de mitjans dels anys trenta, però que no van acabar de fructificar en el si de la indústria fins a la generalització de la tv.

133. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

134. Cal senyalar el fet que sembla que les modificacions tècniques per atraure espectadors i «renovar» el cinema es van reproduint cíclicament al llarg de la Història del Cinema.

d'atreure públic al cinema mitjançant temes que la televisió de l'època no podria tractar de cap de les maneres, i a través d'imatges que aquesta era incapaç de mostrar.

[...] Apareixen films dedicats a tractar el neguit de la joventut, o temes psicoanalítics o sexuals, pels que s'intenta recórrer a una nova música, tant per evocar el seu univers cultural, com per traduir, altra vegada, una sèrie de sentiments més confosos<sup>135</sup> (CHION, 1997: 137).

En aquest període, des del punt de vista de la «música cinematogràfica», s'estableix una clara controvèrsia amb els criteris musicals del classicisme exposats anteriorment: sorgeix una nova predisposició, que és fruit d'aquesta revolució temàtica, i s'incorpora, en els films, la música popular de finals dels anys cinquanta que, en general, s'expressa en el registre de la música jazz i en el recent fenomen del rock'n'roll.

En aquest sentit, Chion posa el focus en un element que considera cabdal per l'evolució de la «imatge musicada» i que és concomitant a la qüestió exposada anteriorment: la cançó i la melodia es converteixen en protagonistes del film. En el moment en què la temàtica dels films s'aproxima a aspectes populars i contemporanis —i la música que l'acompanya, des d'un punt de vista narratiu, procura reafirmar aquest posicionament temàtic—, es produeix un apropament a la cançó i la melodia inaudit fins al moment en la MRI —basada en la orquestració i el simfonisme de caire clàssic. Aquest fet marca el caràcter estètic de les noves propostes cinematogràfiques (CHION, 1997: 143).

En certa manera, la música en el conjunt cinematogràfic recupera la seva autonomia com a element expressiu que conforma el film. Aquesta nova concepció de la música en el film es contraposa amb la idea de la «inaudibilitat» que hem expressat anteriorment. Però més enllà de les qüestions estètiques, podem argumentar que aquesta conjunció entre el cinema i la música popular comporta que la cançó i la melodia del film, adquireixin certa rellevància com a «objecte cultural», més enllà de la seva vinculació amb el film o amb la imatge.

La venda de discos és una activitat comercial que es generalitza en aquest període — en un escenari previ a l'explosió de la música pop dels anys seixanta— i, en aquest context, la comercialització de la banda sonora, en un format de reproducció exclusivament sonor, esdevindrà una característica de la indústria cinematogràfica i musical del moment. D'aquesta manera, s'esdevé una pràctica cada vegada més estesa en les produccions cinematogràfiques, demanar als compositors que integrin, en l'«expressió cinematogràfica», una melodia que es pugui comercialitzar de manera independent més enllà de la seva relació estètica amb el film<sup>136</sup>.

---

135. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

136. «[...] Una moda, que sota el meu parer es molt perjudicial, [ja] que anima al productor a encarregar músiques amb la finalitat que tinguin èxit de manera autònoma, fet que ha acabat afectant a la música cinematogràfica» (el compositor Elmer Bernstein citat per CHION, 1997: 138).

És en aquest període —un escenari en què s’acaba de desplegar la cultura de masses característica de la segona meitat del segle xx—, on convergeixen els interessos de la indústria musical i els de la indústria cinematogràfica —en algun sentit, un factor important per la consolidació del concepte d’«indústries culturals» proposat per Adorno (2013: 133). Aquesta relació de «simbiosi comercial i tècnica» fa evolucionar a ambdues expressions —i a la vegada en condiciona la seva estètica— i podem dir que es prolonga, corregida i augmentada, fins als temps actuals.

#### 5.4.3.2. L’avantguarda del cinema d’autor

L’anomenada «cultura popular» es troba, doncs, durant la dècada dels anys seixanta, en un període històric de gran transcendència i en un temps de canvi substancial. La producció cultural es troba en un marc general de creixement econòmic en el món occidental, després de la Segona Guerra Mundial, en el qual la bibliografia considera que es porta a terme la segona gran avantguarda artística del segle xx. Aquests són anys de gran llibertat del subjecte —si és que aquesta es pot mesurar de manera sociològica—: llibertat que sembla que va minvant, de manera progressiva, en les següents dècades, fins arribar als temps actuals que són els anys d’un neoliberalisme econòmic especulatiu, en els que sembla que no hi ha una oposició política i cultural creïble i fonamentalment diferenciada que n’esdevingui l’alternativa.

En aquest sentit, Font fa una descripció pròpia d’aquest context en el que sorgeix el «cinema de la modernitat»:

Un temps d’emergències crítiques en el camp del saber —fenomenologia i existencialisme, realisme social i psicoanàlisi— que plantegen la fallida del subjecte i una cadena d’interrogants entorn del seu lloc en el món. Un temps d’aigües agitades en el terreny dels valors socioculturals i dels hàbits de vida. I, finalment, un relleu generacional en el món del cinema<sup>137</sup> (FONT, 2002: 43).

Així doncs, el «cinema de la modernitat», especialment en el context europeu, adquireix una sèrie de trets formals que l’aproximen a l’avantguarda artística; característiques estètiques generals que s’oposen, de manera frontal, a l’articulació de la MRI, i que s’inscriuen en un context de canvi social en què la cultura hi té un paper preponderant. Part de l’estètica de la modernitat cinematogràfica es basa, doncs, en qüestionar la seva pròpia tradició cultural.

Pel que fa a l’articulació de la música en el film, la praxi de la modernitat cinematogràfica —la qual a nivell continental es defineix sota l’epígraf dels *Nous Cinemes europeus* (A. V., 1995 vol. xi)—, comporta consideracions importants: l’estatus de la música no esdevé

---

137. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

«moderna» tant pel gènere musical al qual pertany la música present en el film —és a dir, no tant per la pròpia característica formal i epistemològica de la música— sinó per l'articulació que, en el si de l'«expressió cinematogràfica», es faci d'aquesta:

[...] la modernitat afectarà menys a l'estil de la pròpia música que a la manera en què aquesta s'integra. [...] la música de Georges Delerue per [...] Jean-Luc Godard, està composta en un estil perfectament similar al que el compositor utilitzava en l'època per a altres directors. Godard la «modernitza» per la manera com la utilitza<sup>138</sup> (CHION, 1997: 153).

Aquest és punt clau en la categorització de la MRM —i potser també clau en el plantejament del conjunt del treball—: no són les característiques estètiques de la música les que condicionen la modernitat de la relació imatge-música en un film; sinó la capacitat del director d'articular els diferents elements de manera *moderna* en la construcció de l'«expressió cinematogràfica». Des d'aquesta perspectiva, la música en el film —tal com també succeeix amb altres elements de la construcció diegètica— es pot articular d'una manera «institucional» o es pot provar de fer d'una manera rupturista.

D'altra banda, la modernitat cinematogràfica és també aquell punt diacrònic en què s'estableix una incisió entre el «cinema de la modernitat» i el cinema institucional —que evolucionarà cap al cinema comercial—; és a dir, es fa present la confrontació entre la ruptura estètica proposada pel cinema d'autor envers la tradició cinematogràfica històrica i l'intent de perpetuar aquesta (CHION, 1997: 153). La MRM és, tal com hem de veure exemplificat el cinema de Portabella, un espai de ruptura artística, política, social, etcètera.

En aquest sentit, Font coincideix amb Chion al considerar que la pràctica artística cinematogràfica de l'època acaba comportant aquest «sisme modern» del cinema (FONT, 2002: 18). L'adveniment de la MRM provoca, doncs, un desdoblament en el desenvolupament diacrònic de la Història del Cinema. Per una banda, el classicisme cinematogràfic sobreviu a través del que Font anomena el «film-espectacle» —que s'aproxima cada vegada més a la lògica dels productes de consum industrial— i, per altra, l'evolució del llenguatge audiovisual i cinematogràfic provoca una ruptura formal amb la tradició de la MRI que és explorada per les propostes cinematogràfiques modernes.

#### 5.4.3.3. Tecnogènesi del so i estereofonia

Aquest és un període de renovació i de canvi, també des d'un punt de vista tecnològic, en la captació i la reproducció del so i la música. La transformació, a principis dels anys seixanta, de la manera d'enregistrar i reproduir el so —la seva tecnogènesi—, influencia, de manera transcendent, el món de la «música cinematogràfica».

---

138. *Ídem*.

[...] la renovació de la música cinematogràfica en les dècades dels anys cinquanta i seixanta no s'ha de descriure, sota el nostre punt de vista, únicament com una renovació de gèneres i estils, marcats globalment per la invasió successiva del *jazz*, la cançó i finalment el *pop*. Es tracta també, i sobretot, d'un camp en el que la música es presenta com a so, una renovació de la pròpia sonoritat, dels instruments, de l'espai musical<sup>139</sup> (CHION, 1997: 144).

La renovació tecnològica és, doncs, un factor a tenir molt en compte en el moment de procurar explicar l'evolució musical de la MRI cap a la MRM. També cal dir que, en conjunt, el cinema modern és un període de renovació tècnica pel que fa la pel·lícula, les càmeres o l'enregistrament del so directe (FONT, 2002: 48-49).

Tancant el focus en les qüestions estrictament musicals i sonores, una de les innovacions que planteja la tecnogènesi moderna del so és la generalització de l'estereofonia en l'articulació del film. L'estereofonia no afecta únicament a la música present en el film —tot i que també— sinó que afecta al conjunt de la banda de so; es transforma la música i, a la vegada, la part estrictament sonora i verbal. En aquest sentit, els consensos que l'articulació del llenguatge cinematogràfic havia desenvolupat durant la «depuració de la música» —per tal de fer prevaldre el valor «verbocentrista» en la banda de so monofònica— es poden reformular, de manera creativa, amb la implantació de l'estereofonia.

L'estereofonia fa evolucionar, des de l'òptica de l'estètica i narrativa, la banda de so moderna ja que dóna la possibilitat al so d'expressar-se, en relació a la representació de l'espai en l'«expressió cinematogràfica», d'una manera molt més rigorosa. D'aquesta manera, s'eixampla el ventall expressiu en el conjunt del film d'allò que Chion anomena l'«escena sonora» de l'audiovisual (CHION, 1993: 69-94).

La innovació formal, però, no es limita a aquest aspecte; les noves tècniques de gravació, juntament, amb l'estereofonia, fan que la «textura» de la música —la captura tècnica del so—, canviï en relació a la música realitzada en l'etapa del cinema clàssic.

#### 5.4.3.4. Epistemologia musical contemporània

Finalment, cal esmentar algunes qüestions sobre l'epistemologia musical la qual, en aquest període i degut a l'evolució tecnològica, es transforma considerablement. Podem plantejar que el simple fet d'enregistrar la música de manera analògica —més tard en format digital—, converteix l'expressió musical gravada en un sucedani de l'original: «el contingut del disc no és música verdadera, sinó la fotografia d'una música que en algun moment passat va ser verdadera»<sup>140</sup> (AZÚA, 2011: 220). És interessant la idea d'«empremta» de l'enregistrament musical davant d'una «música real» definida i reproduïda, solament, en un temps present —

---

139. *Ídem.*

140. *Ídem.*

que és irreplicable i de la qual la gravació n'esdevé una (re)presentació imperfecta.

En tot cas, més enllà d'aquest debat epistemològic, en aquest període de la MRM la producció musical evoluciona de manera considerable degut, com hem dit, a la progressió tecnològica. Per una banda tenim la incipient música electrònica, una música que no manté, des d'un punt de vista epistemològic, cap vincle amb la realitat física, sinó que és una creació *artificial* sense «empremta» en aquesta ni en cap sonoritat *natural*. D'altra banda, la tècnica d'enregistrament basada en el *overdubbing* —la gravació per pistes—, permet que, de manera progressiva, la indústria musical adopti una nova capacitat d'expressió musical més basada en el so i la seva producció que no en la composició.

En aquest últim cas s'inverteix el concepte de «música verdadera» que explica Azúa. L'enregistrament, la música produïda en un estudi, esdevé la «realitat» epistemològica de la música —recordem la carrera del pianista Glenn Gould o del grup de pop The Beatles<sup>141</sup>—; així l'execució de la música en un sentit abstracte i en un temps present perd el seu caràcter de «veritat» en l'episteme musical contemporània o, en tot cas, l'ha de compartir amb la música gravada.

Així, a mode de resum del paper de la música en la MRM, podem destacar que, en aquest període, des d'un punt de vista tècnic, l'estereofonia dota la banda sonora cinematogràfica de nous recursos expressius i que l'adveniment de la «melodia» i la «cançó» és un factor de renovació en l'articulació de la MRM que porta la música cinematogràfica més enllà del «simfonisme clàssic». Però en tot cas, a part de la substitució d'aquest anacronisme musical per la melodia pop, l'articulació dramaturgic de la música en aquest període transita per dues vessants oposades: per una banda es planteja una continuïtat en l'articulació de la música en l'«expressió cinematogràfica» del model institucional; per altra, es planteja una ruptura d'aquesta tradició i es cerquen noves maneres d'articular la música en el cinema, propostes, moltes d'elles, que s'aproximen a l'avantguarda artística i a la voluntat de ruptura política i de transformació social a través del cinema.

Cal remarcar la important idea de Chion: l'articulació, en els films, d'una «música contemporània»<sup>142</sup>, —que descriu amb unes característiques estilístiques com l'«escriptura atonal i rítmicament esmicolada, amb sonoritats estranyes, rellevància dels instruments solistes» (CHION, 1997: 152)—, no té perquè donar lloc a un «cinema contemporani» si

141. Ambdós artistes deixen, en un moment determinat de les seves carreres, de fer actuacions, de tocar en directe; així posen tota la seva creativitat i talent musical en l'enregistrament i, en el cas del grup de Liverpool, s'adonen que allò que produeixen a l'estudi de gravació és impossible de reproduir tocant en directe.

142. En aquest sentit, Chion fa una reflexió interessant ja esmentada: entén que la distinció —i posa l'exemple de la seqüència d'obertura de *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)—, en el si de l'expressió musical contemporània —especialment si és en un context filmic i no musical—, que pugui fer l'oient entre «so» o «soroll» i «música d'avantguarda» —la «música» sovint s'ha definit com a «so» organitzat— serà arbitrària, serà una distinció en funció del coneixement cultural de l'espectador (CHION, 1993: 190).

l'articulació d'aquesta música en la dramaturgia del film, per molt moderna que es consideri des d'un punt de vista de la epistemologia musical, segueix les pautes formals establertes en la MRI.

#### 5.4.4. APUNTS PER L'ESTUDI DE LA MÚSICA EN LA MANERA DE REPRESENTACIÓ POSTMODERNA (MRPM)

Hom vol tancar aquest llarg capítol del marc teòric fent referència a l'estatus de la música en la Manera de Representació Postmoderna (MRPM). Cal ser conscients, però, que si ja ha resultat una tasca complexa, i parcialment inacabada, definir la presència de la música en la MRM, fet-ho en aquesta última evolució del llenguatge cinematogràfic, resulta una empresa encara més controvertida. És per aquest motiu que deixem apuntats, sense categoritzar-los, una sèrie de trets característics que pensem que poden ser les bases per a futurs estudis. Realitzem aquest exercici conscients que aquest és un període que es caracteritza per la indefinició filosòfica i sociològica. Un període que com hem vist és, des d'un punt de vista epistemològic, incert també més enllà de la qüestió intrínsecament cinematogràfica.

Pel que fa a l'articulació general del llenguatge cinematogràfic és clar que aquest període es caracteritza pel procés de digitalització de la seva «imatge» —i també de la dimensió sonora. La desvinculació de la «imatge» amb la realitat física indueix, d'alguna manera, a una certa desorientació del discurs cinematogràfic. L'estatus d'incertesa de l'episteme cinematogràfica, en relació a una realitat física pretesament objectivable a través de l'articulació de la «imatge-tècnica», arriba, en la MRPM, després d'iniciar-se en el «cinema de la modernitat», en el seu punt àlgid.

La desconfiança del pensament filosòfic general del període postmodern vers els termes de «certesa» o de «veritat», fa que la qüestió *baziniana* de si es pot o no es pot filmar allò visible (LOSILLA, 2014b, 27), es resolgui, des d'un punt de vista epistemològic, retornant els films postmoderns i les seves «imatges» a la caverna platònica o a la imatge apol·línia: la «imatge cinematogràfica» és una ombra de la realitat; una ombra d'un passat que probablement va ser «real», però que ara resulta aparença, i aquest fet genera un present que és dubte, el dubte epistemològic sobre la realitat i les seves possibilitats quan aquesta es projecta a la paret de la gran cova contemporània. La MRPM ja no pot filmar allò visible, filma més aviat alguna cosa pròxima al somni apol·lini nietzschenià, filmem sempre una aparença; el «cinema d'allò real» proposat per Bazin no té raó de ser en la postmodernitat.

Sembla que aquesta qüestió condiciona la perspectiva dels cineastes. Aquests comencen a observar el seu propi passat, giren la mirada cap a la Història del Cinema. Si durant la MRM miraven al passat per enfrontar-s'hi, ara ho fan amb certa melangia i prenen els



films que formen aquesta història «com a referents per construir un discurs paral·lel, que no parla tant de la realitat, com del [propri] cinema»<sup>143</sup> (LOSILLA, 2014a, 20). Certament, algunes de les propostes cinematogràfiques contemporànies de més pes procuren «ordir un tapís hipertextual i preguntar-se per la vigència d'aquell art perdut»<sup>144</sup> (LOSILLA, 2014a, 20), actitud que part de la bibliografia —tal com hem apuntat en l'inici d'aquest capítol— la descriu sota l'epítet de la «mort del cinema»; una vetlla artística i permanent vers el passat cinematogràfic.

Si la MRM subvertia i posava en dubte la MRI; la contemporaneïtat, davant la trencadissa produïda en el transcurs de la modernitat, intenta reconstruir aquella antiga tradició, però es troba que ho ha de fer a partir d'altres materials (LOSILLA, 2014c, 24) perquè les regles han canviat; el cinema, des d'un punt de vista ontològic, no és el mateix, hi ha altres epistemologies que ja no són les del passat, ni les que formen la Història del Cinema que coneixem i davant les quals s'hi reflecteix però s'hi sent un cos estrany. El cinema no pot reproduir la tradició de la qual prové. ¿El terreny cinematogràfic de la postmodernitat és una «tradició traspasada per un gest modern que ja no pot donar-nos un simple film de gènere, però tampoc una mirada plenament d'autor?»<sup>145</sup> (LOSILLA, 2014c, 25). Sembla que per molt que ho intenti, el cinema de la postmodernitat ja no pot reconstruir el seu passat, la seva pròpia història cinematogràfica.

En aquest sentit, l'autor contemporani és el «[...] demiürg que contempla com contempla impotent la seva pròpia dissolució [...] [essent] testimoni d'aquest procés»<sup>146</sup> (LOSILLA, 2014c, 25). L'articulació contemporània és un relat en què «la Història del Cinema es fa sentir, [...] i no sabem d'on venen les veus, però les reconeixem, les aollim» (LOSILLA, 2014d, 19); i en aquest relat la «imatge palimpsest» activa tots els seus ressorts, en una mutació de la contemporaneïtat que:

[...] proposa models de discurs tan complexos, [...] que engloba el que enteníem que era el cinema i moltes més coses, [...] i que està prenent formes desconcertants<sup>147</sup> (LOSILLA, 2014e, 25).

Sembla, doncs, que la contemporaneïtat cinematogràfica s'articula damunt «les runes de la Història» —parafraçant el citat aforisme de Walter Benjamin (BENJAMIN, s.d.). El cinema, en relació a la seva pròpia història, pot estar reproduint el mateix patró que exposa Benjamin: el progrés empeny els films a contracor cap al futur, mentre l'Àngel de la Història —el cinema— observa aterrit les runes que deixa al seu pas —el seu propi passat.

El cinema ha estat una de les manifestacions artístiques més importants del segle xx.

---

143. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

144. *Ídem*.

145. *Ídem*.

146. *Ídem*.

147. *Ídem*.

Ara bé, des del temps presents, ens podem preguntar què en queda d'aquella potencialitat artística, sociològica i cultural de l'«expressió cinematogràfica». Hi ha qui diria que només en queden runes: ¿no està el cinema contemporani filmant la seva pròpia extinció?

[...] durant un període, el cinema va ser reconegut com una experiència estètica que cohabitava amb altres manifestacions culturals com la pintura, la música o la literatura. El cinema era el nostre aliat en la recerca de rendibilitat efectiva, moral i estètica. El profund desinterès actual es produeix en advertir com el cinema s'allunya de la cultura, situant-se en el territori industrial de fabricació i difusió de la banalitat en què vivim (FONT, 2012: 543).

Finalment, cal que ens formulem les següents preguntes: com s'articula la música en relació a la imatge, en aquest escenari desconcertant? ¿Quina és la sinergia entre l'actualitat de l'«expressió musical» i algun dels *ismes* de l'«expressió cinematogràfica» contemporània? Quin és el paper de la música en els seus discursos?

Tal com hem explicat, no podem donar resposta a aquestes qüestions; de fet, entenem que les consideracions entorn d'aquestes preguntes podrien esdevenir línies d'investigació independents que articulin futures recerques acadèmiques. En tot cas, podem deixar apuntada certa direcció: les tendències marcades, a partir de la MRM, sembla que es consoliden en la MRPM. Les línies traçades en el «cinema de la modernitat» arriben a uns plantejaments tan extrems que fan que la contemporaneïtat cinematogràfica es diferenciï —almenys pel que fa a la qüestió de la «imatge musicada»— del «cinema de la modernitat». La qüestió de com s'articula la música segueix essent cabdal; en aquest període sembla que s'activen tots els clixés de l'expressió musical en relació a la imatge. El pleonasme del «simfonisme clàssic» s'articula de manera conjunta amb estètiques musicals pròpies de la contemporaneïtat. D'altra banda, des d'un punt de vista tecnològic, la digitalització del so ha permès que l'«escena sonora» dels films actuals demostrï una riquesa de matisos mai experimentada per l'espectador. En aquest sentit, el plantejament sonor proposat per l'estereofonia, ha evolucionat cap el so envoltant —el «dolby surround»— a partir dels mecanismes de reproducció sonora del 5.1; l'experiència sonora de la visualització del film esdevé una novetat en l'articulació de la banda sonora dels films. En aquest sentit, el so envoltant ha permès articular la relació banda sonora i banda d'imatges en una creixent rigorositat mimètica en la creació d'un vincle, cada vegada més ben articulat, entre el so, la font sonora i la imatge representada.

Des del nostre punt de vista, la consolidació del procés d'«audiovisualització» de la música en el conjunt dels *mass media*, tal com hem comentat, fa que l'articulació de la música en els films experimenti una creixent institucionalització, deixant un espai cada vegada més reduït per a l'experimentació creativa en l'articulació de la música en el camp epistemològic cinematogràfic contemporani.

*Resum de les idees clau del capítol 5*

La bibliografia entén que el llenguatge cinematogràfic s'articula i evoluciona a través de les Maneres de Representació cinematogràfica, les quals podem estudiar.

El treball de Burch (2008) és fonamental per contextualitzar aquest procés evolutiu, també el de Bordwell *et al.* (1996), Font (2002) o Duran (2013) que són complementaris.

La presència de la música en els espectacles populars i cultes anteriors al cinematògraf és evident i irrefutable.

Els primers teòrics veuen en la música una bona analogia per el nou art en la qual s'hi emmiralla: la música s'havia deslligat de la paraula i havia esdevingut autònoma; tenia prestigi entre les arts; és l'art del moviment per excel·lència, etcètera.

La presència primitiva de la música en el cinema és plausible que fos de manera no sistemàtica, en un context popular i sorollós; no hi havia una voluntat «dramàtica» en primera instància.

En el procés d'institucionalització del cinema, la música aporta una «aura» narrativa que la imatge silent no té.

Amb la sonorització, la presència de la música en els films perd el seu caràcter dionisiac i es redefineix el seu paper en el film; es «depuren» les seves funcionalitats.

L'estandardització del «Hollywood clàssic» estableix una sèrie de criteris musicals del classicisme; es defineix en la praxi una «música cinematogràfica» d'estètica neoclàssica.

En la MRM la cançó pren protagonisme.

La música s'articula o no de manera moderna, la modernitat afecta menys a l'estil que a la manera en com s'integra la música en el film.

L'evolució tecnològica permet al so i a la música expressar-se, en relació a la imatge, d'una manera molt més rigorosa.

La postmodernitat intenta reconstruir l'antiga tradició cinematogràfica però no pot, el cinema ha transformat la seva ontologia.

*Quadre 16: resum de les idees clau del capítol 5.*



## 6. EL CINEMA DE PERE PORTABELLA

**E**N EL DESENVOLUPAMENT DEL MARC TEÒRIC de la present investigació hem procurat descriure, des de diferents vessants, el paper de la música en l'articulació dels films. Aquest recorregut teòric, realitzat des d'aquests diferents punts de vista que entenem necessaris per a fer una panoràmica el més completa possible de l'estat de la qüestió, es recull entre els capítols 3 i 5 —ambdós inclosos— de la investigació. Així doncs, un cop encarada la tasca de definir aquest estat de l'art relativament complex —la música i la seva relació amb la «imatge» en el marc del llenguatge cinematogràfic—, ens centrem, en el present capítol, en l'estudi de la figura de Pere Portabella i de la seva activitat cinematogràfica i política. D'aquesta manera considerem que es completa el conjunt de competències que requereix la present investigació per entendre els mecanismes amb què el cinema de Pere Portabella —concretament el realitzat en el període 1967 - 1976—, subverteix una estètica cinematogràfica imperant definida entorn del concepte de la MRI, a través de l'articulació de la «imatge musicada» en els seus films.

Amb aquesta intenció, doncs, —i situant-nos relativament equidistants a les qüestions que, fins al moment, han estat el nucli de la recerca— dediquem aquest últim capítol del marc teòric a la figura de Pere Portabella, en qualitat de creador cinematogràfic de l'últim terç del segle xx.

### 6.1. PERE PORTABELLA (FIGUERES, 1927)

Tal com hem esbossat en el punt «2.1. Referències i antecedents teòrics», hi ha un seguit de bibliografia, entorn de l'estudi de l'obra i la figura de Pere Portabella, que ens permet establir una sòlida base de partença. En termes generals, considerem que la bibliografia sobre Porta-

bella, tot i que poc nombrosa, és prou completa: en són un bon exemple la recerca de Fèlix Fanés, catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat Autònoma de Barcelona, en el llibre *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política* (2008), o en l'assaig «Portabella, Brossa, Santos un triangle irregular» (2010). D'altra banda, cal afegir els treballs que contextualitzen el període històrico-artístic estudiat, des de la perspectiva de la teoria de l'art, tal com ens mostra el treball *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964 - 1980* (1992), coordinat per Pilar Parcerisas i que es publica arran d'una exposició del mateix nom, l'any 1992, al centre Art Santa Mònica. Destaquem també l'assaig de la mateixa autora titulat «El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada (La conjunción Brossa-Santos-Portabella)», inclòs en l'imprescindible recull d'articles entorn del director català, *Historias sin argumentos* (2001), que coordina Marcelo Expósito i que és, a la vegada, el resultat d'una altra indispensable exposició: la retrospectiva que el MACBA dedica a l'autor l'any 2001. En aquesta última publicació ja esmentada, a més del text de Parcerisas, hi trobem articles de Santos Zunzunegui, Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín, Martí Rom, Josep Torrell o Jonathan Rosenbaum entre d'altres, a la vegada que s'hi reuneixen entrevistes i textos inèdits que documenten la trajectòria del director i que ajuden a delinear una perspectiva acadèmica de la seva figura com a creador.

El perfil de Pere Portabella que exposem a continuació és un breu compendi biogràfic —centrat en les qüestions artístiques i polítiques—, realitzat a partir d'aquesta bibliografia i d'altres publicacions. I tot i que ens basem en aquest corpus bibliogràfic, volem subratllar que la visió del director que projectem és personal i procura no ser una repetició de les qüestions plantejades per altres —especialment per l'obra de Fanés que citem profusament—, sinó que, en tot cas, pretén ser-ne una reelaboració o un treball *a partir* d'aquest conjunt. De fet, la periodització amb la qual estructurarem aquest capítol és totalment original.

La mirada a la persona i obra de Portabella tanca l'articulació del marc teòric del present treball; i, tot i que la investigació no es centra en la figura de Pere Portabella sinó en l'anàlisi de l'articulació de la «imatge musicada» en part de la seva cinematografia, el context que descrivim a continuació ens permet completar les competències teòriques necessàries per a portar a terme la investigació.

### 6.1.1. CONTEXT BIOGRÀFIC

Pere Portabella i Ràfols neix l'any 1927<sup>148</sup> a la població empordanesa de Figueres; pertany a

---

148. Ens ha resultat sorprenent que Fanés a *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política* (2008) posi la data de 1927 com a any de naixement, mentre que a la resta de documentació sobre Portabella, sempre es referencia l'any 1929. Malgrat tot, Fanés no és l'únic en posar la data de 1927 com a naixement de Portabella, la fitxa policial que la revista *Sàpiens* va fer pública —que mostrava la llista del quatre-cents

una família de l'alta burgesia catalana:

A la banda del pare, hi trobem banquers, militars i notaris, d'Aragó i França; a la de la mare, terratinents viticultors del Penedès. D'idees polítiques conservadores, la família va patir durant la Guerra Civil diversos assalts d'incontrolats. Fugint del perill, el pare del cineasta, Lluís Portabella, marxa a Burgos, primer, i després a Salamanca, on treballa com a traductor de premsa per al govern provisional del general Franco (FANÉS, 2008: 15).

Portabella neix en una família de classe burgesa que, com tantes altres, en el convuls context polític del moment, recolza el cop d'estat militar contra la II República. L'alineació de part de la burgesia catalana amb els sublevats militars és un últim intent de tot un estament social per tal de mantenir, per tots els mitjans possibles, un món i un estatus de privilegis de classe que, en el conjunt d'Europa, s'esmicolen, de manera definitiva, durant el segon terç del segle XX.

Un cop acabada la Guerra Civil, amb la família Portabella ja establerta a Barcelona, Lluís Portabella, el pare del cineasta, cofunda l'empresa de iogurts Danone. Mentre el negoci familiar prospera, el fill adolescent, educat a les Escoles Pies de Balmes —de la qual no en guarda gaires bons records—, coincideix, per generació i veïnatge, amb el pintor Antoni Tàpies. Aquesta primera joventut és qualificada, pel mateix Portabella, de «somnolent inconsciència» (FANÉS, 2008: 16). Més endavant, la família envia el jove Portabella a cursar estudis universitaris de química a Madrid. El futur cineasta mai no acaba aquests estudis, però la nova situació personal suposa la possibilitat «essencial de sortir de l'estretor d'aquell àmbit [...] més enllà de l'espai social familiar» (FANÉS, 2008: 16).

Durant la primera estada a Madrid, Pere Portabella es relaciona amb integrants del grup avantguardista El Paso, com l'escultor Antonio Saura, o amb l'escultor Antonio Chillida; també hi coincideix, altre cop, amb Antoni Tàpies i amb el també pintor, a la vegada que veí de Portabella a Barcelona, Joan Ponç. Aquest període és una oxigenació intel·lectual per Portabella a qui «el contacte amb gent interessada en l'art i la literatura l'anirà obrint a altres realitats» (FANÉS, 2008: 16).

És cap a la segona meitat dels anys cinquanta quan, de retorn a Barcelona, passa a formar part de la colla que integren, a més de Tàpies, el pintor Modest Cuixart i el poeta Joan Brossa (Ponç ja era a Brasil). Els tres havien editat entre el 1948 i el 1951 la revista *Dau al set*, on es defensava una pintura, una literatura i una actitud artística que podríem qualificar de neosurrealista (FANÉS, 2008: 16-17).

Portabella comença a relacionar-se amb un grup heterogeni d'artistes i intel·lectuals del seu

---

seixanta-dos catalans vigilats pel franquisme— també hi figura la data de l'any 1927 (CASAS, 2012). Davant del dubte de trobar diverses fonts amb dates diferents —i pensant, inicialment, que Fanés s'equivocava—, hem consultat l'equip de Pere Portabella i ens ha confirmat que la data correcte és la que posa l'historiador: l'any 1927.

mateix barri. Alguns dels membres d'aquest grup esdevindran destacables i influents personalitats en el conjunt de la cultura catalana dels anys posteriors i, en alguns casos, del context artístic peninsular o internacional. L'atzarós encontre amb un conjunt de persones talentoses i pluridisciplinàries, marca irremeiablement el devenir professional de Portabella. Aquesta conjunció que porta a la coneixença de Tàpies i Brossa, condiona, sobretot, la seva aproximació a l'avantguarda plàstica i literària. Des d'aquesta perspectiva s'entén que el conjunt cinematogràfic de Portabella enfoqui l'estètica cinematogràfica des d'una perspectiva sovint més «plàstica» que «cinematogràfica»; més pròxima a la tradició pictòrica del segle xx que a la seva tradició cinematogràfica.

D'aquesta *conjunció* geogràfica i generacional en parla, el mateix autor en el discurs de la seva investidura com a Doctor Honoris Causa per la Universitat Autònoma de Barcelona, realitzada el març de l'any 2009:

Afortunadament i per atzar, Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joan Ponç, Modest Cuixart i jo mateix vivíem tots al mateix carrer. Al carrer Balmes entre la plaça Molina i la travessera de Gràcia, fet que ens va beneficiar a tots plegats: un estímul per viure en tensió i sense patir amb les nostres contradiccions, inquietuds i dubtes, que va atiar-me la curiositat i l'interès per submergir-me en un món que s'oferia tan complex com apassionant [...] (PORTABELLA i CATALÀ, 2009: 16).

Aquestes coneixences enriqueixen la perspectiva intel·lectual i artística que Portabella havia iniciat a Madrid; Portabella connecta, de manera indirecta, amb la pràctica artística que es realitzava al país durant el període de la II República —que contrasta amb la grisor cultural de la Barcelona d'aquells anys. Coneix, de primera mà, l'avantguardisme literari de Josep Vicenç Foix o la proposta pictòrica de Joan Miró, ambdós coneguts a través del poeta Joan Brossa (FANÉS, 2010: 472); aquests dos artistes establien, per les noves generacions, un pont amb el ric panorama cultural anterior a la Guerra Civil.

En aquest període de finals dels anys cinquanta, Portabella se sent interessat per l'escultura —segurament per la influència de Saura i de Chillida—, ja que:

[...] segons Alexandre Cirici, l'any 1957 havia proposat instal·lar en diversos indrets de la ciutat, a manera de monuments, certs objectes industrials, com blocs de formigó o rotlles de tela metàl·lica (FANÉS, 2008: 17).

Malgrat aquesta tendència artística inicial, finalment s'aproxima al cinema: «una forma d'expressió molt apreciada pel grup amb què es relacionava» (FANÉS, 2008: 17). De manera conjunta amb el fotògraf Leopoldo Pomés, un altre dels habituals del cercle de Brossa, preparen un projecte cinematogràfic en comú sobre el món taurí —que a la fi abandonen— i posteriorment un altre sobre el món del flamenc, amb la cantant La Chunga com a protagonista, que sí que acabarà regint. En aquest darrer projecte també hi participa Carlos Saura,



germà petit de l'escultor Antonio Saura. Saura serà qui, tot just graduat a l'Escola Oficial de Cinema de Madrid, finalitzi la direcció del rodatge del film *La Chunga* (1958), ja que finalment Portabella se'n desvincula. Probablement és durant aquesta coincidència que Carlos Saura hauria mostrat a Portabella el guió de *Los golfos*; en un moment en què aquest últim ja havia decidit marxar altra vegada cap a Madrid amb la intenció de seguir treballant en el món cinematogràfic.

És en aquest context en què l'any 1959, a Madrid, Portabella funda la productora Films 59, en un període en què el règim posa en marxa el *Plan de Estabilización*, que comporta una certa liberalització de la política econòmica i industrial de la dictadura.

### 6.1.2. PRIMER PERÍODE DE PRODUCCIÓ (1959 - 1965)

El primer contacte de Pere Portabella amb el món cinematogràfic és, doncs, des de la vessant de la producció de films. Sota el paraigües legal de Films 59, Portabella produeix diverses obres que estan marcades per una clara tendència a la crítica social; films que, des d'un punt de vista estètic, s'aproximen a la corrent neorealista.

L'opció pel realisme, si bé l'apropava a les posicions crítiques dels ambients avançats de Madrid, l'allunyava de l'entorn en què havia viscut a Barcelona, l'avantguarda, la recerca formal i fons i tot l'hermetisme (FANÉS, 2008: 18).

En aquest període, en un context en què ens situem en els anys previs d'allò que s'ha anomenat el Nuevo Cine Español<sup>149</sup>, Portabella produirà pocs films, però aquests seran emblemàtics: *Los golfos* (1959) de Carlos Saura, el *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri i, finalment, *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. Aquest conjunt de films estan produïts, sempre, dins els estrets marges de producció i censura que permet la dictadura.

L'escàndol majúscul que es produeix quan *Viridiana*<sup>150</sup> guanya la *Palme D'or* al Festival de Canes de l'any 1961, suposa una forta sacsejada política i diplomàtica: articles airats al periòdic del Vaticà, *L'Observatore Romano*; una ofensiva de les autoritats franquistes que

149. La historiografia entén que el Nuevo Cine Español s'inicia, l'any 1962 (TORREIRO, 1995: 65), amb la incorporació de José María García Escudero com a *Director General de Cinematografía y Teatro*; el qui, amb les limitacions evidents que imposa la dictadura, intenta establir un marc jurídic i de producció en què l'Estat incentivi la producció cinematogràfica —en consonància a la política cinematogràfica que es feia a tot Europa. Tot i que, en el cas espanyol, aquesta esdevingui una política d'incentivació cultural predisposada, de manera evident, a donar una imatge aperturista i moderna del règim. Malgrat tot, hi ha qui situa l'inici del Nuevo Cine —o en tot cas, el preàmbul d'aquesta corrent artística—, en la realització de *Los golfos*, de Carlos Saura, l'any 1959 (CASAS, 1995: 101), produïda, com diem, per Pere Portabella.

150. *L'affaire Viridiana* dona molt de si i ha estat el centre d'algunes investigacions acadèmiques i de força literatura. En tot cas, en aquest sentit, és indispensable el treball de MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.) (2013). *La España de Viridiana*. Prensas de la Universidad de Zaragoza. Aquest volum és una completa disgregació sobre el context sociològic, artístic i polític de la producció del film i de la seva repercussió cultural i política.

tanquen la productora Films 59 i fan rodar uns quants caps —dimissió fulgurant del Director General de Cinematografia, Muñoz Fontán (GARCÍA FERRER i ROM, 2001: 162)—; i en relació al film, perquè no calgués prohibir-lo, les autoritats n'eliminarien qualsevol rastre: és a dir, el film deixa d'existir legalment (FANÉS, 2008: 20).

Amb el tancament de Films 59, Portabella es troba, de cop, abocat a l'ostracisme cinematogràfic. Retorna a Barcelona i procura, sense èxit, desenvolupar la faceta de guionista, seguint l'estètica pròxima al realisme o, inclús, «de temàtica simptomàticament obrera» (Fanés, 2008: 20). Coincideix amb Jacinto Esteva i, plegats, es traslladen a Canes per rodar el vuitantè aniversari del pintor Pablo Picasso; imatges que no s'arriben a utilitzar mai. Portabella produeix, però, el següent film d'Esteva, el curtmetratge *Alrededor de las salinas* (1962), un documental sobre la recollida de sal a l'illa d'Eivissa, i també participa —malgrat se'n desvinculi quan el projecte està encara inacabat—, en el següent film d'Esteva, *Lejos de los árboles* (1963 - 1970) (RIAMBAU, 2013: 22-23).

Posteriorment, el director és contractat per treballar en el film *Il momento della verità* (1964) de Francesco Rosi que:

[...] servirà a Portabella per familiaritzar-se amb el que ell mateix anomena «l'artesanía del cinema». Com a coguionista i coautor dels diàlegs té la possibilitat de participar en l'obra des de l'inici. Després, convertit en una mena d'interlocutor de Rosi, pot seguir tot el rodatge, per finalment, a Roma, intervenir en la fase de muntatge i postproducció de la pel·lícula (FANÉS, 2008: 21).

Altra vegada a Barcelona, Portabella rep un encàrrec de la televisió per a realitzar un film sobre un personatge espanyol. Descartat un treball sobre Picasso, Portabella i Joaquim Jordà col·laboren per a realitzar *Humano, demasiado humano* (1965), un film entorn de la figura del torero Luis Miguel Dominguín —que Portabella coneixia de la seva etapa a Madrid com a membre del clandestí Partit Comunista Espanyol (PCE)— el qual, finalment, mai es duu a terme. Una cosa semblant succeirà amb el guió de *Guillermina o la viuda alegre* (1965), una altre col·laboració amb Jordà que no frueix.

Cal recordar que, tant Esteva com Jordà —i en certa mesura Portabella, malgrat que ell sempre se n'ha desvinculat<sup>151</sup>—, formen part de la corrent cinematogràfica anomenada Escola de Barcelona, una derivació particular del Nuevo Cine Español<sup>152</sup>, que s'emmarca,

151. La desvinculació de Portabella de l'Escola de Barcelona és clara: «Així ho reconeixia, ja el 1973, quan [Pere Portabella] declarava que les pel·lícules de l'Escola de Barcelona “estaven marcades per un elevadíssim grau de colonització cultural que les desproveïa de qualsevol sentit crític, totalment allunyat de la nostra realitat”» (FANÉS, 2008: 24-25). Sobre aquesta relació també es pot consultar «Sobre la escuela de Barcelona» (EXPÓSITO, 2001: 270-271).

152. Sobre el Nuevo Cine i l'Escola de Barcelona, l'article «El recambio generacional: los nuevos cines» de Quim Casas en la *Historia General del Cine, volum XI: Nuevos cines (años 60)*, esmenta el següent: «Els centres de producció es van focalitzar a Madrid i a Barcelona. El cine *mesetari* es considerava completament oposat al que es feia a la capital catalana, constituït per una sèrie de pel·lícules de caràcter més experi-

també, en la corrent de filiació europea dels Nous Cinemes.

### 6.1.3. LA POLITITZACIÓ I L'AVANTGUARDA

El bienni 1964 - 1966 és un període de fortes mobilitzacions polítiques en què una nova oposició al règim comença a manifestar-se sociològica i políticament —cal recordar que l'any 1964 es creen, a Barcelona, les Comissions Obreres (CCOO). En aquests anys, Portabella inicia la seva activitat en la lluita antifranquista barcelonina i participa, activament, en l'anomenada Taula Rodona.

La seva organització és una resposta al setge policial que va patir, el març de 1966, l'assemblea constitutiva del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona (SDEUB), al convent dels Pares Caputxins de Sarrià —fets coneguts com La Caputxinada. La Taula Rodona és la primera plataforma unitària d'oposició antifranquista que agrupa a totes les forces polítiques catalanes, fet que no succeïa des de l'any 1939 (FANÉS, 2010: 471). Aquesta plataforma política és un dels embrions de la futura Assemblea de Catalunya i Portabella, amb un perfil d'independent —«encara que defensant la línia política del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), el partit dels comunistes catalans» (FANÉS, 2007b: 108) —, en forma part molt activament.

En aquest període, Portabella contrau un fort compromís polític que el condiciona durant les següents dècades el qual influencia, també, la seva activitat artística de manera notable:

En un moment en què el seu treball com a cineasta no avançava, tot sembla indicar que la participació en la dinàmica política de l'època va permetre-li sortir del cul-de-sac on era. Com si la responsabilitat social acabada d'adquirir hagués donat un impuls al projecte artístic, a partir d'aleshores, Portabella enceta una nova carrera (FANÉS, 2010: 471).

És en aquest context de creixent politització en què «apareix, o seria millor dir, reapareix Joan Brossa» (FANÉS, 2008: 22), amb qui:

[...] mira d'entroncar amb la rica tradició de l'avantguarda, que li ofereix alternatives als codis narratius i de representació heretats del segle XIX. [...] El realisme que fins aleshores havia estat l'eix del seu projecte entra en crisi (FANÉS, 2010: 470).

---

mental que es van poder produir amb més llibertat que les de Madrid per les seves característiques d'avantguarda, i que van donar pas a la denominada Escola de Barcelona. Es tractava d'un nucli artístic i cultural, ben recolzat per la revista *Fotogramas*, en el que si trobaven cineastes, escriptors, arquitectes, editors, dissenyadors i models. Un grup heterogeni que, salvant algunes excepcions, mai es va considerar un moviment compacte ni res que se li assemblés» (CASAS, 1995: 131), traducció catalana, de l'original en castellà, realitzada pel propi autor. Pel que fa a l'Escola de Barcelona, també es pot consultar: RIAMBAU, Esteve i TORREIRO, Casimiro (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama.

Així doncs, l'any 1967, en estreta col·laboració amb el poeta<sup>153</sup> —que, en certa manera, actua com a factòtum—, Portabella realitza, en 35 mm., el migmetratge *No compteu amb els dits* (1967), film que té el conegut Mario Cabré —personatge molt popular del moment—, de protagonista. El film que explora «tant l'aspecte lingüístic del missatge publicitari [els filmets], com les seves connotacions socioeconòmiques, [...] va causar un fort impacte» (FANÉS, 2008: 25).

## 6.2. LA CINEMATOGRAFIA DURANT LA DICTADURA FRANQUISTA (1967 - 1976)

L'existència, des d'aquell mateix any, «d'una legislació especial anomenada d'*Arte y Ensayo* permet l'estrena de títols poc convencionals»<sup>154</sup> (PÉREZ PERUCHA, 2001: 46). Malgrat que aquesta legislació dura només fins l'any 1969, és en aquest context polític i artístic en què, l'any 1967, amb 37 anys, Pere Portabella estrena en el circuit convencional el seu primer film com a director: *No compteu amb els dits* (1967). Aquest primer film és el punt de partida d'una intensa dècada —també pel que fa a l'activitat política—; període en el qual Portabella realitza el gruix de la seva producció cinematogràfica. La participació en la dinàmica política d'oposició antifranquista clandestina i l'acostament estètic a l'imaginari i tradició avantguardista de Brossa sembla que són les claus que expliquen el fet que el director s'iniciï en la realització cinematogràfica.

Pel que fa a la influència de Joan Brossa, Fanés considera que reunia tres característiques claus —que no solien anar plegades—: 1) una oposició política contrària al règim —pròxima al PSUC—, 2) una actitud avantguardista que el duia a encarar-se críticament a les institucions i als llenguatges artístics, i 3) un coneixement profund del cinema (FANÉS, 2010: 471).

---

153. Fanés contextualitza, la personalitat del poeta Joan Brossa, de la següent manera: «Havent optat per seguir el camí de l'avantguarda, tot just acabada la guerra, Brossa va entrar en contacte amb J. V. Foix. El poeta de Sarrià el presentaria a Joan Prats, el qual al seu torn el va introduir a Joan Miró. La trajectòria de Brossa en part s'explica per aquestes connexions. De Prats, en forma de llibres o revistes, en va rebre la informació que li calia per posar-se al corrent de l'art modern, alhora que en la personalitat de Foix i Miró va trobar uns exemples vivents de la poesia i pintura surrealistes, encara que l'un i l'altre li'n brindessin unes versions força singulars (més Foix que Miró). De tots dos en va treure, tanmateix, alguna cosa. Si del primer en prolonga el simbolisme hermètic mitjançant el conreu d'un tipus de poesia obscura i abarrocada, del segon n'extreu tot allò lligat amb l'experimentació, que ben aviat el portarà, sense abandonar les paraules, a treballar en altres direccions, com la fabricació d'objectes o un nou tipus de teatre que anomena "accions espectacle" i "accions musicals". Tampoc el cinema no quedava lluny. El 1948 havia escrit un parell de guions, *Foc al càntir* i *Gart*. Tots dos pertanyen a l'estètica de *Dau al Set*, i no tan sols perquè els protagonistes en siguin Antoni Tàpies, Joan Ponç i Modest Cuixart, sinó pel to oníric, farcit d'imatges fosques, amb retalls de *commedia dell'arte*, que hi predomina» (FANÉS, 2008: 23).

154. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.



*Il·lustració 5: cartell original del film «No compteu amb els dits» (1967) realitzat per Antoni Tàpies.*

### 6.2.1. L'ASCENDENT DE BROSSA (1967 - 1969)

La forta personalitat creativa de Joan Brossa, i els nombrosos punts en comú que la seva activitat poètica troba amb els plantejaments cinematogràfics de Portabella —que transformarà moltes de les idees poètiques, o dels poemes visuals de Brossa, a les especificacions del llenguatge audiovisual—, permet que aquest darrer elabori una proposta cinematogràfica que es situa lluny del cinema realista i narratiu.

La producció cinematogràfica de caire «clàssic» havia estat, com ja hem dit, el marc estètic i productiu de les seves anteriors temptatives com a productor i guionista. En aquest nou període com a director, Portabella procura allunyar-se d'aquesta tradició cinematogràfica.

Vaig intentar partir de zero, qüestionar-me el mitjà, vaig iniciar un procés de reflexió sobre la mateixa pràctica cinematogràfica. Vaig cercar la col·laboració de persones que estiguessin distanciades i no deformades per la problemàtica del cinema, amb el propòsit de donar un pas endavant en la recerca d'un llenguatge cinematogràfic cultural i èticament arrelat a la nostra realitat, capaç de reflectir-la en les circumstàncies actuals i deixant el camí lliure a la constant mutació del llenguatge, a les noves necessitats d'expressió. Amb aquesta actitud, el que jo no necessitava era, precisament, un guionista de cinema<sup>155</sup> (GARCÍA FERRER i ROM, 2001: 169).

La personalitat de Brossa sembla que encaixa a la perfecció amb la predisposició que manifesta Portabella per la transgressió de la praxi cinematogràfica. A més d'aquestes circumstàncies, hem de destacar que, tal com diu el mateix director: «No he passat mai per una escola de cinema, no sóc cinèfil ni assistent assidu a les filmoteques»<sup>156</sup> (PORTABELLA i CATALÀ, 2009: 16); aquest fet, doncs, dóna un altre valor a aquest «partir de zero» que assenyala l'autor.

En aquest primer film, *No compteu amb els dits* (1967), s'estableix el particular tàndem creatiu Portabella-Brossa que articula una proposta cinematogràfica lluny dels estàndards del moment. Tal com hem dit, aquest film reutilitza el nou llenguatge de la publicitat per drenar de la nova forma expressiva la seva finalitat comercial i recuperar-la per a la poesia (FANÉS, 2010: 474). La influència de Brossa en el film és evident.

---

155. *Ídem*.

156. En l'«Annex ii. Entrevista exploratòria i propostes de guions», Portabella fa alguna referència, no gaire positiva per cert, a les escoles de cinema (p. 328).



*Il·lustració 6 [a dalt]: Portabella dirigint els actors de «No compteu amb els dits» (1967).*

*Il·lustració 7 [a sota]: Santos i Portabella en la gravació de «Nocturno 29» (1969).*

# NOCTURNO



**LUCÍA BOSÉ** UN FILM DE **PEDRO PORTABELLA**  
**MARIO CABRÉ**  
RAMON JULIÀ - LUIS CIGES  
ANTONI TÀPIES - JOAN PONÇ  
ANTONIO SAURA - GUINYOL DIDÓ

GUIÓN: JOAN BROSSA - PEDRO PORTABELLA  
OPERADOR: LUIS CUADRADO (A.T.C.)  
BANDA SONORA: CARLOS SANTOS  
MÚSICA: J.M. MESTRES QUADRENY  
PRODUCCIÓN: FILMS-59  
DISTRIBUCIÓN: INTER ARTE FILMS, S.A.

*Il·lustració 8: cartell original de «Nocturno 29» (1969) realitzat per Joan Pere Viladecans.*



Aquesta col·laboració creativa amb el poeta, que tempteja propostes no narratives ni convencionals, es concreta altra vegada en un segon film del director, el llargmetratge *Nocturno 29* (1969), sembla que estrenat el juliol de 1969<sup>157</sup>. En aquest segon film, que també es projecta a les sales de cinema convencional de l'època —l'últim fins l'any 1976—, la influència de Brossa en l'elaboració del *guió* és encara decisiva.

Els dos primers films de Pere Portabella són:

[...] experiències minimalistes que a través d'un rigorós trenat de diversos nuclis narratius, proporciona una suggeridora i poc autoritària panoràmica de la vida quotidiana sota el franquisme, panoràmica que inclou tant una sòlida reflexió pràctica sobre els models de representació imperants com una ben treballada aclimatació de les experiències de la avantguarda artística contemporània, tot adobat per unes elaborades referències a la tradició buñueliana<sup>158</sup> (PÉREZ PERUCHA, 2001: 46).

La «no narrativitat» del seu cinema de Portabella, ja evident en el primer film i consolidada en aquest segon, no es contradia amb el fet que el film expliqui un seguit de fets: a *Nocturno 29* Portabella mostra una parella burgesa desencantada amb la vida moderna<sup>159</sup>; un context d'alienació, en el si de la modernitat, en el que hi hem d'afegir la problemàtica política: l'asfixiant *status quo* repressiu en què viu el país després de vint-i-nou anys de dictadura militar —el títol del film fa referència als vint-i-nou llargs i foscos anys de franquisme.

En aquest punt de la formulació cinematogràfica de Portabella, és interessant subratllar la útil distinció dels formalistes russos entre «història» (*fabula*) i «argument» (*sjuzet*) en què:

[...] la «història» es refereix a la suma d'esdeveniments que conté l'obra de ficció i l'«argument» a la manera com aquells s'articulen de manera concreta en el relat (FANÉS, 2008: 79).

És a dir, *Nocturno 29* conté una «història» però no articula el «relat» d'aquesta —distinció que es pot aplicar a la majoria de films del director i que remarca la personalitat, intencionadament no narrativa, dels seus films. Així, en aquest segon film, segons Fanés, el cineasta «especula amb la forma narrativa i la naturalesa de les imatges des d'una perspectiva molt

---

157. Sobre la data d'estrena del film *Nocturno 29* hi ha un cert embolic. Pérez Perucha data el film en l'any 1968 (PÉREZ PERUCHA, 2001: 46); de la mateixa manera ho fa el portal web dedicat a l'artista: <<http://www.pereportabella.com>>; i, també, el portal del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en la seva base de dades de «Datos de películas calificadas»: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine.html>>. A la resta de fonts hi consta l'any 1969 (EXPÓSITO, 2001; FANÉS, 2008). Hem consultat, per correu personal, els col·laboradors de Pere Portabella i ens han explicat que la realització i muntatge del film és de l'any 1968 però que no es va estrenar, probablement per problemes administratius amb la censura, fins l'any 1969. Ja que és l'últim dels films estrenats en el circuit comercial fins l'any 1976, utilitzarem, en aquest treball, la data de 1969.

158. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

159. És, en certa manera —i salvant les distàncies—, una versió avantguardista de *La notte* (1961) o *L'eclisse* (1962) del director italià Michelangelo Antonioni.

“brossiana”»<sup>160</sup> (FANÉS, 2007b: 108).

[...] El més interessant de la trobada entre Brossa i Portabella és la descoberta per part d'aquest darrer d'un camí basat en un cinema no-narratiu, construït com una *suite* de seqüències. Amb Brossa, Portabella entra en contacte amb una forma narrativa —o no narrativa, si es vol— aliena a les necessitats de la causalitat i la versemblança, de la qual, com una estructura oberta, es pot anar afegint i sostraint tot allò que calgui, fins arribar a l'equilibri final (FANÉS, 2010: 474-475).

La influència de Brossa en els dos primers films del director és cabdal en el moment en què es planteja la construcció dels films des d'una òptica transgressora del patró «clàssic». Portabella i Brossa articulen un cinema fortament visual en el qual es vol esmicolar el factor de la «narrativitat»; una proposta que especula amb els mecanismes del llenguatge i amb l'espectador. És també el poeta el qui introdueix la figura de Carles Santos, músic de Vinaròs, a l'òrbita creativa de Portabella. Fanés considera que Carles Santos «al costat de Brossa, [...] és la segona figura clau per entendre el cinema de Portabella» (FANÉS, 2010: 475).

La convergència entre Portabella i Santos succeeix de la següent manera. La partitura musical del primer film, *No compteu amb els dits*, la compon el músic i compositor gens dogmàtic Josep Maria Mestres Quadreny —amb qui Brossa col·labora des dels inicis dels anys seixanta en les «accions musicals» avantguardistes que es realitzen entorn del Club 49<sup>161</sup>. Santos havia col·laborat anteriorment amb Brossa i Mestres Quadreny en alguna d'aquestes «accions», com la *Suite Bufa*, l'any 1966, i va ser així com Brossa va conèixer el virtuós pianista. El poeta proposa el nom de Santos per enregistrar la partitura de Mestres Quadreny pel primer film del director. Santos, convidat a l'estudi de postproducció La Voz de España —un laboratori de so situat a una vella torre de l'Avinguda del Tibidabo (FANÉS, 2008: 26)—, coneix el director Pere Portabella i enregistra la música del film. A partir d'aquest moment, és plausible afirmar que, observant la posterior carrera d'ambdós, aquesta coneixença marca les respectives perspectives artístiques, resultant-ne sinergies sorprenents i positives per a tots dos artistes.

Així doncs, amb el poeta Joan Brossa com a figura centrífuga, s'articula el triumvirat

---

160. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

161. «Durant els anys trenta havia existit a Barcelona un públic fidel a l'art modern que s'havia agrupat al voltant d'ADLAN (Amics de l'Art Nou). [Joan] Prats, amic íntim de Miró, n'era un dels promotors. Després de la guerra va revifar aquell esperit fundant el Club 49, una associació adreçada a intervenir en els diversos àmbits de la cultura. Pel que fa a la música tant es divulgava el jazz com els compositors contemporanis. El 1960 es crea la secció Música Oberta amb l'objectiu de dur a terme concerts. Entre els compositors programats hi havia els “clàssics” Bela Bartók, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, o Robert Gerhard, però també els “moderns” Karlheinz Stockhausen o John Cage. L'ànima del projecte era Josep Maria Mestres Quadreny, col·laborador en les “accions musicals” de Brossa i autor de les partitures de les dues primeres pel·lícules de Portabella. Aquells concerts, a pesar de la dificultat de les propostes, tenien un èxit multitudinari. La cultura d'avantguarda es vivia aleshores com una forma d'oposició al règim» (FANÉS, 2010: 475-476).

creatiu Brossa-Santos-Portabella —que, recordem, dóna títol als articles de Fanés i Parcerises — i en el qual, segons l'historiador:

[...] s'estableix una relació de camps magnètics, en què les energies eren xuclades amb la potència d'una llei mecànica. Amb un particularitat, tanmateix: els camps interaccionaven entre si, de manera que de l'energia circulant tothom en sortia beneficiat. Portabella, Brossa i Santos en aquell moment formaven un equip d'una rara coherència i d'una sorprenent imaginació (FANÉS, 2008: 27).

La fórmula assajada amb èxit per aquests tres artistes en els dos primers films té continuïtat fora de la pantalla cinematogràfica i es concreta, com a mínim, en l'acció musical anomenada *Concert irregular* (1968). Aquesta polèmica obra —amb text de Joan Brossa, música de Carles Santos i posada en escena de Pere Portabella—, rep dures crítiques de la premsa del moment —inclús de la considerada més «progressista»—, una unanimitat de protestes que resulta un insòlit cas de coincidència entre crítics «progressistes» i «conservadors» del moment (FANÉS, 2010: 477). Amb tot, per un seguit de qüestions, a partir de l'any 1969, l'ascendent de Brossa en l'obra del director va minvant, mentre que el tàndem Portabella-Santos es consolida i experimenta moments de gran creativitat i transgressió artística.

#### 6.2.2. L'ASCENDENT DE SANTOS (1969 - 1973)

La relació artística que inicien Portabella i Santos és cabdal per l'evolució de tots dos creadors. De fet, poc després de conèixer-se durant la gravació de la música de *No compteu amb els dits*, l'any 1967, Portabella produeix un seguit d'obres cinematogràfiques de curta durada de les quals Santos n'és l'autor. Curtmetratges que:

[...] rodats en blanc i negre i en 16 mm. són peces úniques en el panorama cultural català i espanyol. El Portabella productor d'aleshores no s'assembla gens al de l'època de Madrid. Lluny del cinema industrial, el que promou són pel·lícules marginals, sense permisos, estrictament experimentals (FANÉS, 2008: 26).

*L'àpat*, *L'espectador*, *Habitació amb rellotge*, *La llum*, *Conversa*, són films de l'any 1967; i *La cadira*, rodat l'any 1968. En aquests curtmetratges, tret del darrer, s'incorpora a l'equip el càmera Manel Esteban. Esteban és el director de fotografia de la majoria de films de Portabella a partir d'aquell moment i fins a finals dels anys setanta.

Cal, però, posar l'atenció en la proposta cinematogràfica d'aquests films de Santos que és, certament, innovadora i transgressora:

*L'àpat* (1967), [...] discorre sense imatges a la pantalla mentre sentim els sorolls de trànsit del carrer (camions, cotxes, motos) entremesclats amb els propis de l'acte de menjar (borbolleig de líquids, dringadissa de plats i coberts, xarrups de sopa, mandíbules rosegant, etc.). «Trenta

minuts de música concreta», ho ha descrit José Luis Téllez (FANÉS, 2008: 26).

El perfil creatiu de Santos combina la seva completa formació musical, com a compositor i interpret, amb l'aproximació a l'avantguarda visual del moment. En aquesta perspectiva, coincideix amb Portabella: Santos procura explorar visualment una concepció musical oberta a l'experimentació.

*La cadira* (1968), [...] es compon del pla únic i immòbil d'una cadira de fusta. Acompanyen la imatge els sorolls que fan estris com cisalles, serres, torns, llimadores, polidores, martells, claus, etc., mentre es fabrica la cadira que veiem a la pantalla. La cinta dura trenta minuts, el temps de fer el moble. Novament tenim una acció —el procés de fabricar una cadira— traduït per sons i no per imatges, tot i que en aquest cas la pantalla no es troba buida, com succeïa a *L'apat* (FANÉS, 2008: 27).

Sembla clar que, en els seus films, Santos emfatitza la dialèctica entre la imatge i el so: a *La cadira* escoltem el procés de construcció mentre en visualitzem el resultat final. La proposta cinematogràfica de Santos disloca l'espai-temps diegètic ja que no l'articula de manera conjunta, segons el canon tradicional de la praxi cinematogràfica. Portabella és sensible a la capacitat experimental de Santos i en el moment en què:

[...] Santos passi a ser una figura important en el cinema de Portabella, aquestes primeres experiències de confrontació entre so i imatge seran decisives (FANÉS, 2008: 27).

D'altra banda, la formació del músic es completa quan aquest marxa a Nova York, l'any 1968, a realitzar-hi una estada de sis mesos. A l'altra banda de l'Atlàntic coneix el músic d'avantguarda John Cage i «viu l'evolució d'una part de Fluxus cap el minimalisme i del minimalisme al conceptual» (FANÉS, 2008: 27). Sembla que és a la tornada de Nova York quan Santos, Portabella i Brossa projecten el citat *Concert irregular* (1968). És en aquest context, doncs, en què entenem que la influència artística i el bagatge de Santos aproxima, de forma gradual, la perspectiva artística de Portabella cap a una praxi cinematogràfica que s'emmiralla en el «conceptual art».

Aquesta aproximació cap a les posicions artístiques de Santos és, de manera inevitable, un cert distanciament de la influència del poeta Joan Brossa sobre Portabella; des d'un punt de vista estètic, es podria expressar que és el pas del neosurrealisme en el que s'emmarca Brossa cap a l'art conceptual que impera en la pràctica de Santos.

El major paper assumit pel músic coincideix amb la baixada de l'ascendent de Brossa. [...] L'allunyament del poeta suposa una aproximació més gran a Santos que amb el temps arribarà a tenir la influència decisiva d'abans de Brossa (FANÉS, 2008: 30).

Aquest allunyament gradual no es fa evident encara en la producció de *Nocturno 29* (1969) en què Santos torna a figurar com a interpret de la música de Mestres Quadreny, però no encara

com a compositor o realitzador de la banda sonora original del film.

#### 6.2.2.1. Curtmetratges sobre Miró i l'estat d'excepció

En aquest punt, cal posar el focus en la situació política que viu el país a principis de l'any 1969 i que, de manera més o menys directa, condiona la pràctica artística de Brossa, Portabella i Santos: la radicalització política dels creadors comporta un canvi en l'estatus legal de la seva producció artística —potser no tant en el cas de Brossa—, que es situa, sovint, en la il·legalitat.

A finals de gener de l'any 1969, els rumors sobre el crític estat de salut del dictador Francisco Franco es generalitzen —es diu que la seva mort és qüestió de dies. Aquest fet predisposa els estudiants universitaris, primer a Barcelona i després a Madrid, a establir un pols de força amb un règim que, malgrat les darreres operacions de maquillatge institucional i econòmic, sembla incapaç d'evolucionar<sup>162</sup>. El conjunt d'aquestes protestes estudiantils tenen el rerefons del Maig francès, ocorregut un any abans, i de les primaveres democràtiques que sorgeixen als Països de l'Est. Finalment, a les acaballes del gener de 1969 el Consejo de Ministros declara l'estat d'excepció a tot el territori, suspent, de manera temporal, cinc articles del Fuero de los Españoles —el text amb el que el règim aparenta sustentat-se en un estat de dret<sup>163</sup>. Es posa punt i final a una dècada en la qual el règim franquista, a través del *Plan de Estabilización* de 1959, havia procurat, de cara a la política exterior, mostrar un perfil més amable i liberal.

A nivell cinematogràfic i cultural, la proclamació de l'estat d'excepció situa la fornada de directors sorgida en el marc del Nuevo Cine en la disjuntiva entre seguir el cada vegada més estret marge de la legalitat administrativa, o optar per la llibertat d'expressió polititzada en el circuit de la clandestinitat.

En aquest context, les estratègies possibilistes en el camp de la cultura havien deixat de tenir sentit. La marginació semblava l'única via que restava oberta. Així, si més no, ho va entendre Portabella. A partir d'aleshores les seves pel·lícules es farien fora de les estructures administratives i dels circuits econòmics convencionals. En tot cas, no seria l'únic. Altres cineastes [...] emprendrien un camí semblant. Seria simplista, això no obstant, reduir-ho tot al context

---

162. Abraonats dins de la universitat, els alumnes s'enfronten al rector i un bust del general Franco és tirat per una finestra de la Universitat de Barcelona; el dia següent fets semblants ocorren a Madrid, allà un estudiant detingut és mort en circumstància que evidencien una mala praxi policial, impròpies de qualsevol estat de dret democràtic.

163. Resulta, com a mínim, sorprenent el comentari que realitza Manuel Fraga Iribarne, el Ministro de Gobernación y Turismo del moment, justificant l'aplicació d'aquest estat d'excepció i relacionant-ho amb les manifestacions dels universitaris: «[...] se utiliza la generosidad ingenua de la juventud para llevarla a una orgía de nihilismo, de anarquismo y de desobediencia [...]» (*Estado de excepción en toda España. Un decreto-ley, aprobado en Consejo de Ministros, lo establece durante tres meses*, (s.d.): para. 14).

polític. Que les dificultats d'expressió hi varen tenir un paper molt important no es pot negar. Però no tot va ser la censura. Les opcions estètiques del cineasta també s'han de tenir en compte, per bé que en Portabella les tries formals sempre es recolzin en fonaments polítics. No oblidem, d'altra banda, que alguns cineastes francesos, amb Godard com a figura més destacada, arran del Maig parisenc, havien abandonat la indústria del cine per dedicar-se a la realització de films políticament i estèticament revolucionaris (FANÉS, 2008: 29).

En aquest període Portabella rep l'encàrrec de produir, per l'exposició antològica *Miró, l'altre* una sèrie de curtsmetratges sobre el pintor Joan Miró. El Col·legi d'Arquitectes de Barcelona organitza una exposició sobre l'artista, procurant donar «una imatge alternativa al Miró “oficialista”» que una retrospectiva institucional, muntada l'any anterior per l'Ajuntament franquista a l'Antic Hospital de Santa Creu, va mostrar sobre la figura del pintor arran del seu seixanta-cinquè aniversari (FANÉS, 2010: 481). L'exposició *Miró, l'altre*, que té lloc des de finals d'abril a finals de juny del 1969, es concep, com la seva contraexposició artística i política. Aquest acaba essent el context favorable per tal que Portabella desplegui tot el seu radicalisme estètic alhora que s'ajunta a la personalitat transgressora de Santos, la influència del qual es fa ara ben palesa en l'obra del director.

En un inici hi ha dos curtsmetratges que s'han d'incloure en el marc de l'exposició; el primer és *Aidez L'Espagne (Miró 37)* (1969), amb el qual els comissaris de l'exposició pretenen emfatitzar la relació del pintor amb la II República. El resultat és un film colpidor en què Portabella mostra imatges de les eleccions guanyades pel Front Popular el 1936, el retorn de Lluís Companys com a President de la Generalitat, l'alçament militar del juliol del 36, l'enterament multitudinari de Durruti, els bombardejos a la població civil, la destrucció de Guernica i la gran misèria que l'adveniment de la guerra va conrear entre les classes populars. Aquesta llarga seqüència és muntada intercalant-hi imatges de quadres reivindicatius de Miró; el film és en blanc i negre, però conté una seqüència final en color que mostra el cèlebre quadre de Miró, *Aidez l'Espagne* (Ajudeu a Espanya), pintat amb finalitat propagandística durant la guerra civil. Finalment, «els organitzadors, espantats, varen decidir no projectar» aquest film per por a represàlies polítiques (FANÉS, 2008: 29).

El segon film realitzat per l'exposició, molt menys polèmic, titulat *Premios Nacionales* (1969) «repassa, a través de les obres que havien rebut mencions honorífiques, la política artística de la dictadura» (FANÉS, 2010: 482), posant en evidència la política cultural desfasada del règim. Un film menys explícit però potser amb un joc conceptual més elaborat que l'anterior. Aquesta última obra tampoc s'exhibeix en el marc de l'exposició ja que Portabella, molest amb la decisió de l'organització de no projectar *Aidez L'Espagne (Miró 37)*, s'hi nega.



*Il·lustració 9 [a dalt]: Joan Miró i Pere Portabella.*

*Il·lustració 10 [a sota]: Portabella i el seu equip en la gravació del film «Miró, l'altre» (1969).*

En tot cas, l'exposició de Miró permet a Portabella realitzar la seva proposta cinematogràfica més radical fins al moment. Malgrat no ser un encàrrec directe per l'exposició, el director realitza el film *Miró, l'altre* (1969). En aquest curtmetratge trobem a Santos realitzant, per primera vegada, la banda sonora original d'un film de Portabella. Aquest film és, com veurem, un treball transgressor en molt sentits que, alhora, està envoltat de certa polèmica en la seva realització. Portabella té la perspicaç idea de gravar la inauguració de la mostra al Col·legi d'Arquitectes, que compta amb la presència —i la *performance*— de Joan Miró. Aquest darrer pinta un gran mural a les vidrieres exteriors que quedaven a peu de carrer de l'edifici, i l'equip de Portabella ho enregistra. Al finalitzar l'exposició però, el mateix Miró, per iniciativa de Portabella, esborra el mural —que podia haver estat, en cas de no fer-ho, patrimoni pictòric de la institució—, mentre, altra vegada, el director enregistra aquella segona *performance*, aquest cop destructora de l'obra realitzada anteriorment.

Arran de l'exposició [...], Miró s'havia compromès a pintar els més de quaranta metres de vidre que envolten la planta baixa del Col·legi d'Arquitectes i, amb posterioritat, va acceptar també d'esborrar-los (una decisió força polèmica [...]). El qüestionament de la creació artística dut a terme per Miró va ser filmat per Portabella en una pel·lícula, *Miró, l'altre*, important perquè se situa en un punt de no-retorn en la filmografia del cineasta. Deixant de banda el fet d'haver estat realitzada fora de la indústria, els plantejaments que la sustenten són el més interessant de la cinta. Si Miró amb la seva acció aniquilava l'obra que ell mateix havia creat, Portabella tria una forma que derrueix també alguns dels fonaments del llenguatge cinematogràfic. A *No compteu amb els dits* i a *Nocturno 29* es qüestionava la forma narrativa i, com a conseqüència, trontollava tot l'edifici de l'espai. A *Miró, l'altre*, potser esperonat per l'energia transgressora del pintor, Portabella dona per superat —i assumit— l'estadi de la crítica al relat i carrega directament contra l'estructura espacial clàssica i de retruc contra la confortable posició de l'espectador (FANÉS, 2008: 29-30).

El film és una reflexió sobre la pròpia materialitat de l'obra artística —entesa com a «objecte»—; és a dir, *Miró, l'altre* és un treball que reflexiona —i que té com a insòlit protagonista el propi Joan Miró—, sobre el «valor» de l'obra d'art en la contemporaneïtat; posant èmfasi en el fet que l'especificitat de l'art no es troba tant en l'«objecte» artístic pròpiament, sinó en la «idea» o «concepte» que s'articula entorn d'aquest objecte. L'existència del mateix film ho evidencia: «destruir» una obra d'art pot ser una forma d'«art», o si més no, una reflexió sobre l'expressió artística. D'altra banda, des de l'òptica cinematogràfica, s'han fet moltes observacions entorn d'aquest film. Fanés troba un clar paral·lelisme entre la construcció del film i les partitures repetitives de la música minimalista de l'època que hauríem d'atribuir, en part, a la influència de Santos:

Com que a *Miró, l'altre* les imatges i les seves interaccions despleguen un discurs paral·lel al de la banda sonora, també basada en la repetició, es pot dir que la música té en el film un paper



nou, gairebé estructural. [...] La relació entre la banda d'imatge i la de sons (ja interessant en els films anteriors), a partir d'aquest moment esdevé decisiva (FANÉS, 2010: 484).

D'altra banda, a partir d'aquesta obra, el treball del director es va polititzant, gradualment, cada vegada de manera més explícita:

[...] el llenguatge cinematogràfic passa a entendre's com a peça d'una estratègia de confrontació, que no és tan sols política, sinó també estètica, en la mesura que la transformació de la forma fílmica s'integra en un procés de canvi més general (FANÉS, 2008: 30).

En aquest punt, i seguint la lògica exposada —la que uneix la transgressió de la pràctica artística significant cinematogràfica amb l'articulació política i ideològica (EXPÓSITO, 2001: 330)—, Portabella decideix produir el film *Hortensia/Béance* (1969), el tercer film del director aragonès Antonio Maenza. Maenza va ser una figura marginal en la cinematografia estatal però, en certa manera, també una icona de l'*underground* espanyol, «representant de la revolta en estat pur» (FANÉS, 2008: 30). El film no es va arribar a cloure mai ja que, segons Fanés, «l'experiència dels límits se sol concretar en obres fragmentàries, perquè és en el fracàs on millor s'expressa la desmesura del projecte» —idea que trobem interessant—, i d'*Hortensia/Béance* «tot el que en resta és un muntatge sense so, amb dobles preses, improvisacions, etcètera, d'una durada de quatre hores» (FANÉS, 2008: 31).

#### 6.2.2.2. Docència, creació clandestinitat i col·lectiva

En aquesta època, a part de la seva activitat com a director, Pere Portabella s'incorpora com a docent a l'Escola de Cine Aixelà durant el curs acadèmic 1969 - 1970. L'Escola és una iniciativa privada que, promoguda pel catedràtic de la Universitat de Barcelona, Miquel Porter i Moix, es munta en una botiga de fotografia, on també hi donen classe Román Gubern, Joan Francesc de Lasa o el mateix Porter i Moix (MAIXENCHS, 2006: 231). Aquesta iniciativa pretén ocupar l'espai buit de l'ensenyament cinematogràfic a Catalunya d'aquells anys.

El plantejament acadèmic de Portabella es defugir les classes magistrals i es centra en l'anàlisi crític de les pràctiques que els estudiants han rodat durant el curs. L'Escola de Cine Aixelà, però, tanca les seves portes de manera precipitada.

Després que el centre tanqués, el cineasta va moure's per trobar altres llocs on prosseguir l'experiència. Finalment ho va poder fer a l'Institut del Teatre. Si a Aixelà els seus mètodes eren una illa al mig d'un projecte de formació més rígidament acadèmic, en el nou lloc, convertit ell en l'únic responsable, va esborrar tot vestigi de disciplina escolar i va convertir l'assignatura «Formació cinematogràfica» en una mena d'assemblea de debat permanent. Hi assistien alguns dels vells alumnes de l'anterior escola i se n'hi incorporaren altres de nous, com Gustavo Hernández, Carles Hac Mor, Jesús Garay o Jordi Cadena. L'experiència, retrospectivament, la resumia així el mateix Portabella: «Es treballava el fet cinematogràfic sense

aïllar-lo en el seu compromís amb la realitat. Es va fer un treball interdisciplinari, que donava una formació aliena a la saviesa especialitzada que et manté en la més total de les incultures sobre la resta de fets» (FANÉS, 2008: 32).

En aquest context, cal que tornem a posar el focus en la complexa situació política i social del moment. Així, tal com remarca Fèlix Fanés a *Pere Portabella: avantguarda, cinema i política* (2008), l'any 1969 es crea la clandestina Comissió de Cinema de Catalunya amb la «finalitat de filmar d'una manera més o menys sistemàtica les lluites d'oposició al règim —en imitació del que es feia a França després del Maig parisenc—», en la qual Portabella hi col·labora de manera activa (FANÉS, 2008: 32)<sup>164</sup>.

Tant l'experiència del director en la Comissió de Cinema, com els aprenentatges i el bagatge com a professor heterodox, es troben en l'origen del següent film: el migmetratge *Poetes catalans* (1970). Aquest és un film que, en principi, és d'autoria col·lectiva tot i que legalment consta com a dirigit per Portabella. Sembla ser que *Poetes catalans* es produeix i es grava, de manera clandestina i grupal<sup>165</sup>, durant el transcurs del Primer Festival Popular de Poesia Catalana, el maig l'any 1970 a la sala Gran Price del carrer Floridablanca de Barcelona<sup>166</sup>.

L'acte va consistir en una lectura de poesia. La innocuïtat de la proposta va induir les autoritats a legalitzar l'acte, [...] diversos poetes reciten les seves obres mentre una multitud enfervorida brama eslògans polítics. El que crida més l'atenció és veure que, amb poques excepcions, els versos declamats no han estat escrits de manera circumstancial per provocar l'aplaudiment fàcil. [...] *Poetes catalans* (un film pobre, fet amb escassíssims mitjans, una mena d'art cinematogràfic efímer) documenta la sorprenent confluència que de tant en tant es va viure a Barcelona, al final del franquisme, entre el món de la cultura i els moviments socials —dos camps no sempre coincidents (FANÉS, 2008: 32-33).

Després de la participació en aquesta obra col·lectiva, Portabella col·labora en la producció d'*El desastre de Annual* (1970), un film *underground* de Ricardo Franco —nebot del director Jesús Franco. El film és rodat en 16 mm.:

[...] en cases particulars i sense cobrar ningú un duro, [així que] no devia ser gaire car. Se suposa que Portabella va contribuir a arrodonir el migrat pressupost. [...] Es tracta d'un film amb una mala fotografia i un so pitjor, [...] pel lícula lletja, irreverent i disbauxada, [que] no es

---

164.El 17 de desembre de 2013 vam tenir l'oportunitat de veure alguns d'aquest films a la Filmoteca de Catalunya, dins el cicle «La Transició vista per l'altre cinema»: *Montserrat, assemblea d'intel·lectuals* (1970), *El cura* (1970 – 1971) —film sobre Lluís Maria Xirinacs—, *Sant Cugat, Primer de Maig del 73* (1973) i *Manifestacions a Barcelona dels dies 1 i 8 de febrer* (1976).

165.Un dies abans del recital a la sala Gran Price de Barcelona, es van introduir, dins del recinte, i de manera clandestina, les càmeres i la pel·lícula per rodar el film, de manera que el dia del recital, els operadors es poguessin saltar el control de les autoritats i entrar al recinte sense aixecar sospites. El mateix va succeir en el moment d'abandonar la sala, deixant el material gravat amagat en algun lloc insospitat de la sala.

166.Cal subratllar que, entre els poetes que reciten en el film, trobem a Agustí Bartra, Joan Oliver (Pere Quart), Salvador Espriu, el mateix Joan Brossa, Francesc Vallverdú i Gabriel Ferrater, alguns dels quals havien retornat feia relativament poc de l'exili al que es van veure abocats a la fi de la Guerra Civil.

va arribar a estrenar mai a causa de la censura (FANÉS, 2008: 33).

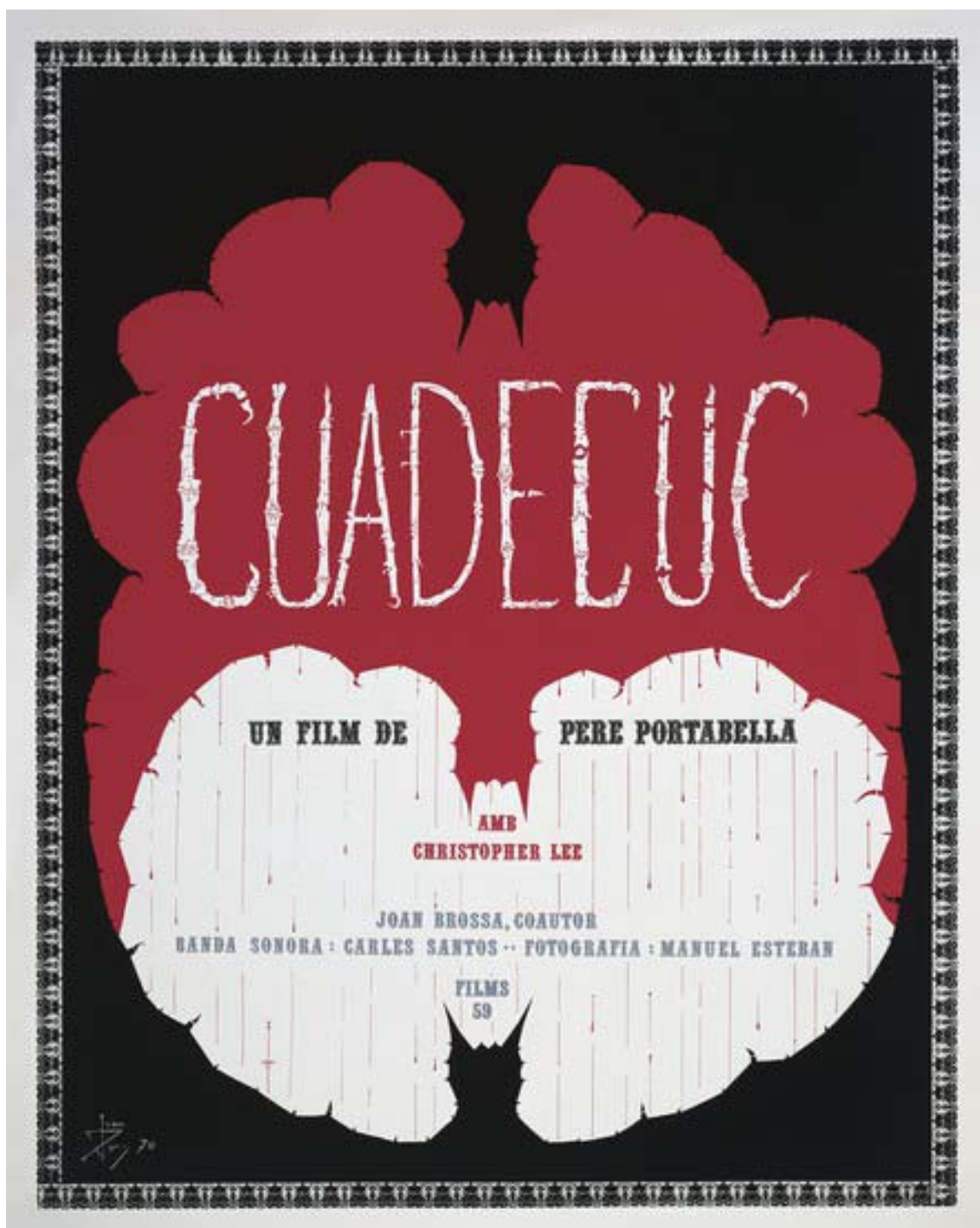
### 6.2.2.3. Art conceptual: *Vampir-Cuadecuc* (1970) i *Umbracle* (1972)

El següent film dirigit per Pere Portabella és el curtmetratge *Play Back* (1970). Aquest film esdevé una altra estreta col·laboració amb Carles Santos en el qual el músic n'és, també, el protagonista. El film es relaciona, temàticament, amb *Miró, l'altre* (1969), en el sentit que es continua aprofundint en l'art conceptual a través de l'«expressió cinematogràfica». S'utilitza, altra vegada, el mecanisme de qüestionar de manera formal el concepte Art: si *Miró, l'altre* qüestionava l'«objecte pintura», a *Play Back* hi ha una reflexió —evident durant la visualització de la proposta— sobre la materialitat de l'«objecte» música (FANÉS, 2010: 485).

En aquest sentit, *Miró, l'altre* i *Play Back* són l'avantsala de la realització del film *Vampir-Cuadecuc* (1970); l'important llargmetratge que Portabella roda aquell mateix any i que, potser, representa el gir més trencador de la carrera de Portabella com a director. *Vampir-Cuadecuc* és un film que Portabella construeix a partir de l'enregistrament de la producció multinacional d'*El conde Dracula* (1970) de Jesús Franco —conegut també com Jess Franco. La producció compta amb els coneguts actors Christopher Lee i Klaus Kinski i el seu rodatge es realitza, en part, a Barcelona durant aquell any.



Il·lustració 11: instantània del rodatge de «*Vampir-Cuadecuc*» (1970).



*Il·lustració 12: cartell original del film «Vampir-Cuadecuc» (1970) realitzat per Joan Ponç.*

El film, però, no es pot catalogar dins el registre d'allò que, en l'actualitat, entenem com a *making-off*—no és un document sobre el film de Franco—, sinó que la proposta cinematogràfica és l'elaboració d'un altre film —un film autònom—, la base conceptual del qual és la reflexió sobre la pròpia articulació cinematogràfica i del seu discurs significant derivat; aquesta proposta es realitza, això sí, a partir d'imatges de l'enregistrament del film d'*El conde Dracula* de Franco, observant i reflexionant cinematogràficament sobre la producció d'un film des les bambolines. La proposta fílmica de Portabella, però, es desenvolupa sense atendre a la gravació del so ambient, la fotografia és en blanc i negre —mentre que el film de Franco és en color—, i es grava part de la banda d'imatge, en el negatiu de la banda de so, aconseguint així una textura d'alta saturació<sup>167</sup>.

*Vampir-Cuadecuc* és un film que s'interroga sobre la construcció de la «veritat» cinematogràfica —en certa manera sobre el seu camp epistemològic—; és a dir, sobre el propi verisme del film, sobre l'articulació de l'artifici del gènere cinematogràfic. El film mostra a l'espectador tot allò que hi ha més enllà de l'escenari diegètic i trenca la quarta paret cinematogràfica —fent evidents els mecanismes de la construcció de la ficció. Cal dir que aquesta característica formal, que s'aproxima al metalingüisme, és una de les constants, tal com ja hem dit, en la producció del «cinema de la modernitat».

En tot cas, Fanés estableix una clara relació d'aquesta proposta amb els films anteriors del director:

[...] si a *Miró, l'altre* el tema de fons era la pintura, i a *Play back*, la música, ara tria el cinema com a matèria de reflexió.

S'ha dit sovint que *Vampir-Cuadecuc* és una descodificació del cine de terror. Alguns han parlat fins i tot de deconstrucció. Podria ser. En tot cas, com a *Miró, l'altre*, la pel·lícula s'enfronta mitjançant un llenguatge (el del cinema) a un procés de treball (la fabricació d'un film, en aquest cas) que no és transparent, i la pel·lícula es dedicarà a explicar això, l'absència de neutralitat en tot procés creatiu. Essencialment, *Vampir-Cuadecuc* és la filmació del rodatge d'un altre film; una meditació sobre el llenguatge cinematogràfic; és a dir, un discurs sobre un discurs. Però la diferència de *Miró, l'altre* o de *Play back*, en què el mitjà amb el qual es duia a terme la reflexió (el cinema) era diferent del de l'objecte de reflexió (la pintura, la música), a *Vampir-Cuadecuc* l'un i l'altre se superposen (FANÉS, 2008: 34-35).

En els crèdits de l'esmentat film encara es manté el nom de Joan Brossa com a col·laborador del guió —fet que també succeeix en la següent proposta del director—, tot i que quan Brossa visualitza el resultat de *Vampir-Cuadecuc* sembla que se'n sent força distant. Amb tot, el film segueix mantenint una sèrie de constants cinematogràfiques que la bibliografia estableix com a elements característics de l'autor: la descontextualització del llenguatge, la no narrativitat del discurs, la fragmentació del fet fílmic, l'ús dels actors com a màscares, —en aquest

---

167. Portabella explica aquestes qüestions a l'«Entrevista exploratòria amb Pere Portabella» (p. 319).

cas amb l'actor Christopher Lee—, la implicació de l'espectador com a element de creació significant en el film, el trencament de l'espai diegètic clàssic, el *collage* cinematogràfic, un posicionament estètic imbricat amb un posicionament polític, etcètera.

Des d'un punt de vista polític, en aquest període s'esdevé l'episodi conegut com el «judici de Burgos», en què un Consell de Guerra dictamina fins a sis penes de mort i altres penes de naturaleses diverses per a un grup de setze encausats acusats de pertànyer a l'organització armada ETA. El judici obté una gran transcendència sobre l'opinió pública nacional i internacional. Aquesta darrera observa detingudament el règim franquista ja que, com sol ser habitual, el judici no compta amb les mínimes garanties jurídiques estipulades en qualsevol estat de dret europeu. A Catalunya, l'oposició a aquestes pràctiques del govern és l'origen de l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans (1970 - 1975); una plataforma política i cultural que reuneix els intel·lectuals catalans identificats amb l'oposició antifranquista i que sorgeix a partir de la Taula Rodona de la qual Pere Portabella n'és, en aquells moments, el portaveu. L'Assemblea organitza la Tancada d'Intel·lectuals al Monestir de Montserrat, el desembre de 1970 que és, en origen, una acció de protesta pel «judici de Burgos». La convocatòria esdevé un gran èxit: aconsegueix un fort relleu mediàtic internacional.

El novembre de l'any 1971, a partir de l'embrió creat amb l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans, s'articula l'Assemblea de Catalunya: el moviment cívic unitari més important de la lluita antifranquista a Catalunya que agrupa partits, sindicats, associacions de veïns, entitats culturals i grups professionals entorn d'un programa polític transversal basat en quatre punts programàtics. Literalment, aquests punts són:

La consecució de l'amnistia general dels presos i exiliats polítics; l'exercici de les llibertats democràtiques fonamentals: llibertats de reunió, d'expressió, d'associació —inclosa la sindical—, de manifestació i dret de vaga, que garanteixi l'accés del poble al poder econòmic i polític; el restabliment provisional de les institucions i dels principis configurats en l'Estatut de 1932, com a expressió concreta d'aquestes llibertats a Catalunya i com a via per arribar al ple exercici del dret d'autodeterminació; i la coordinació d'acció de tots els pobles peninsulars en la lluita democràtica (SOBREQUÉS, 2010: 17).

L'Assemblea de Catalunya esdevé la plataforma principal amb la que es vertebrava la lluita política antifranquista. I és a partir d'aquesta Assemblea que sorgeixen la majoria de partits polítics catalans que, l'últim terç del segle XX, s'aglutinen entorn de la noció del «catalanisme polític» contemporani.



*Il·lustració 13 [a dalt]: Portabella coordinant l'assemblea de la Tancada d'Intel·lectuals.*

*Il·lustració 14 [a baix]: concentració política sense identificar a Plaça Sant Jaume.*



*Il·lustració 15: cartell original d'«Umbracle» (1972) realitzat per Joan Miró.*



En aquest context de convulsió política continuada, el següent film del director, titulat *Umbracle* (1972), és un llargmetratge en el que «la política irromp com no ho havia fet mai abans en el cinema de Portabella» (FANÉS, 2008: 36). *Umbracle* és una reflexió sobre l'*stato quo* de l'exercici artístic a l'Estat espanyol en aquell període històric. El film parla, de manera explícita, de la censura que imposa l'Estat, tant a la vida política i social, com en l'expressió artística —parlen de la censura en l'estament cinematogràfic els crítics Román Gubern, Joan Enric Lahosa i Miguel Bilbatúa. El film reflexiona entorn del fet que la pròpia ficció cinematogràfica és utilitzada pel règim dictatorial amb la finalitat de difondre la ideologia política de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS —el partit únic del règim—, mostrant, així, l'altra cara de la moneda en aquests vèrtex que tant subratlla Portabella de la significació cinematogràfica i el compromís social o polític.



*Il·lustració 16: Portabella dirigint la gravació d'«Umbracle» (1972) amb Christopher Lee.*

A banda d'aquests aspectes, el film planteja qüestions entorn de la connotació contemporània de la «imatge» i sobre la pròpia capacitat significativa del cinema, fent evidents, així, les contradiccions —com ja havia fet altres vegades—, dels mecanismes culturals i socials que

condicionen la posada *en escena* de la «realitat» a través de les imatges cinematogràfiques. L'actor-màscara<sup>168</sup> del film torna a ser Christopher Lee.

D e *Vampir-Cuadecuc* sorgeix *Umbracle*, tot i ser pel·lícules prou diferents. La nova cinta recupera Christopher Lee, no com a Dràcula ni com l'actor que l'interpreta, sinó com el personatge que, faci el que faci, duu encastada la careta de l'hòrrida figura. Aquest és el punt d'arrencada del film. I així contemplem l'actor passejant pels carrers de Barcelona amb tota la càrrega simbòlica que tragina (FANÉS, 2008: 62).

*Umbracle* és un film sobre «les barreres, les prohibicions i els miratges amb què s'ensopega a l'hora de voler mostrar la realitat» (FANÉS, 35: 2008). En aquest sentit, Fanés fa una altra apreciació valuosa entorn de *Vampir-Cuadecuc* i *Umbracle* —i que relacionem, de manera directa, amb l'interès de la nostra investigació—:

En totes dues cintes, Santos hi té un paper clau. La relació entre so i imatge és una qüestió essencial en el que Peter Wollen ha denominat el contracinema. [...] *Vampir-Cuadecuc* es distingeix d'altres experiències anteriors perquè el so i la imatge es contemplem com si fossin dues pel·lícules diferents. La proposta encara es du a terme d'una manera més rigorosa i radical a *Umbracle*, potser el film més rotund del director. En un desplegament paral·lel, no exempt de tensions atzaroses, els sons i les imatges s'entrecreuen sense reforçar-se ni desmentir-se, creant una dinàmica contrapuntística fins aleshores poc —o gens— vista en el cinema<sup>169</sup>. Aquesta indagació sobre el mitjà no és incompatible amb una actitud política manifesta, com es pot veure en el mateix *Umbracle*, en què, mitjançant diverses interpolacions, es remarca la dificultat de fer cine sota la dictadura (FANÉS, 2010: 488).

#### 6.2.2.4. Grup de Treball

Aquests darrers llargmetratges esmentats de Pere Portabella es troben immersos en el context d'efervescència cultural que caracteritza aquest moment històric i el qual, en termes generals, pretén (re)pensar l'activitat i la praxi artística a partir de l'art conceptual. A la vegada, la

---

168.«[...] l'elecció dels actors s'ha de relacionar amb aquesta intencionalitat. [...] ni l'actriu italiana [Lucía Bosé] ni Mario Cabré [i afegim, ni Christopher Lee] eren intèrprets, i prou. Tots posseïen un elevat component de màscara. En el film no disposen de consciència ni subjectivitat. Són mers elements d'un dispositiu. Que siguin actors molt connotats, serveix per a aquesta funció. Arrossegueu un seguit de significacions i és a partir d'aquesta memòria que el cineasta pot efectuar els desplaçaments oportuns per reforçar o fer entrar en crisi la imatge preestablerta» (FANÉS, 2008: 48).

169.Cal puntualitzar que «la dinàmica contrapuntística» de la que parla Fanés, encara que estem d'acord en què no és gaire present en la praxi cinematogràfica general, sí que s'havia formulat en l'àmbit teòric, portant a Fraile, com hem vist en el capítol «4. La música en l'aparell teòric cinematogràfic», a remarcar aquesta contradicció entre teoria i pràctica: «Com a conclusió, en aquest recorregut a través d'alguns dels textos més emblemàtics dels teòrics clàssics del cinema [...]. Altra vegada aquest fet suposa una constatació de la continua separació de la teoria i pràctica, doncs les demandes d'aquest tipus de música en els escrits s'enfronten amb el desenvolupament compositiu real del cinema» (FRAILE, 2008: 144). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

situació social —que alimenta aquesta pràctica artística— és d'una extrema politització. Així, «l'art conceptual era una de les diverses formes que va adoptar el radicalisme de l'època» (FANÉS, 2008: 37). En aquest sentit, l'apropament, en aquests dos films, de Portabella a aquesta pràctica artística, o fins i tot un cert acostament a l'antiart —sembla ser que Santos abandona, de manera voluntària, la pràctica musical entre els anys 1970 - 1973<sup>170</sup>—, s'ha d'entendre dins d'un context estètic i polític. Aquest *framework* cultural i artístic es veu reforçat amb la creació del Grup de Treball (1973 - 1977). El Grup és una reunió d'artistes conceptuals altament polititzats, amb la qual es vol contribuir a la pràctica de «l'art col·lectiu, sense signatura, [que] era una de les aspiracions del moment» (FANÉS, 2008: 37). En aquest sentit, Santos i Portabella participen activament en el Grup, juntament amb Carles Hac Mor, Antoni Muntades, el col·lega Antoni Mercader, Dorothee Selz, Jordi Benito, Francesc Abad o Francesc Torres.

Em vaig implicar molt amb el Grup de Treball. D'aquella època, les meves pel·lícules *Vampir* i *Umbracle* poden considerar-se conceptuals i, de fet, el meu cinema té una faceta conceptual perquè dono molta importància a la idea (Cendrós i Serra citat per FANÉS, 2010: 488).

És des d'aquesta òptica que s'han d'entendre els dos migmetratges següents, titulats *Miró, Tapís* (1973) i *Miró, Forja* (1973). Aquests films són un encàrrec de la galeria parisenca Maeght i, inicialment, han de ser projectats a l'exposició que l'Estat francès dedica al pintor Joan Miró, el maig del 1974, al Grand Palais de París (FANÉS, 2008: 37). Els films documenten part del procés de creació d'un gran tapís de Miró —*Miró, Tapís* (1973)<sup>171</sup>— i de la creació de les forges —*Miró, Forja* (1973). Aquestes dues propostes segueixen la tendència que procura dessacralitzar la demiúrgica artística en l'activitat creativa. Així, malgrat que ambdós films tracten sobre Joan Miró, aquest no hi apareix en cap moment<sup>172</sup>. Aquest fet, com bé indica la bibliografia, no només se circumscriu a la tendència general, expressada en la seva filmografia, de fer prevaldre el concepte «espectador» sobre el d'«obra» —i, sobretot, sobre el d'«autor» (FANÉS, 2008: 50)—, sinó que també es vincula amb la idea exposada per Roland Barthes en

---

170. «Santos, potser el més conceptual de tots, porta [...] el seu radicalisme antiartístic fins a límits insospitats.

Virtuós del piano, deixa de tocar-lo entre el 1970 i el 1973. Com ha dit Portabella, en aquells anys “la pràctica política desplaçava l'artística, fins a arribar en alguns casos a renunciar-hi”» (FANÉS, 2008: 37).

171. El tapís que realitza l'artista Josep Royo en el transcurs del film va acabar exhibint-se al hall del World Trade Center de Nova York i va ser destruït arran de l'atemptat a les Twin Towers (Torres Bessones), l'onze de setembre de 2001.

172. «L'absència del pintor s'ha d'entendre com una opció predeterminada. Interessat a defugir la sacralitzada imatge de l'Artista-Déu, Portabella converteix en protagonistes de les dues pel·lícules el tapisser Royo i els fonedors Parellada. L'acte creatiu es buida de tota aurèola mística i esdevé una mera qüestió mecànica, de pesos i mesures. [...] De la mateixa manera que els seus films desvelen la maquinària cinematogràfica, allò que hi ha darrere la imatge finalment percebuda pel públic (director, tècnics, càmeres, focus, rails de *tràveling*), aquí es presenta el procés material de l'execució, allò que s'amaga de físic, artesà, darrere l'obra d'art» (FANÉS, 2008: 37-38).

aquells anys, en l'article titulat «La mort de l'auteur» de 1968 (BARTHES, s. d.).

En aquest sentit, són interessants les paraules escrites pel propi Portabella sobre l'art conceptual, el Grup de Treball i la voluntat artística que ha desenvolupat al llarg de la seva carrera de posar el «text» —entès aquí com a l'objecte literari, iconogràfic o audiovisual— en el centre del qüestionament estètic:

Un capítol del llibre *Six years*, de Lucy Lippard (1966 - 1973), reflexiona sobre l'objecte d'art sota la llarga ombra de Marcel Duchamp i la presència física aclaparadora dels seus *ready-made*, la marca més mediàtica del moviment dadaïsta. Lucy Lippard constata la pèrdua d'interès per la realització física de l'obra d'art i el cada vegada més evident interès per la idea, la indiferència per l'objecte artístic, cosa que modificava el sentit de la contemplació de l'obra d'art, la seva percepció visual. El seu enunciat més radical va ser la necessitat de la «desmaterialització de l'objecte d'art». El conceptualisme s'instal·la davant l'informalisme a casa nostra, amb el Grup de Treball, sota els evidents efectes de la dictadura, amb un elevat grau de politització.

Walter Benjamin, en el seu assaig *L'autor com a productor* (1934), introdueix un nou concepte de creador, i Roland Barthes, en el seu text *La mort de l'autor* (1968), proposa la substitució del terme espectador pel de «lector», «audiència», «públic» o «consumidor», donant-li un protagonisme i importància essencial, ja que, tal com havia anunciat Marcel Duchamp el 1957, la mirada de l'altre és el que conclou l'obra inacabada de l'artista. S'atribueix a l'espectador el mateix rol que a l'autor. En el nostre àmbit, l'informalisme, encara que més tard, recupera la tradició de l'avantguarda clàssica, la utopia de transformació de la societat, i s'obre a la interdisciplinarietat acceptant tots els mitjans d'expressió, les categories artístiques i els materials més diversos, la qual cosa crea un gran desconcert entre el món de les galeries i els museus d'art contemporani; en definitiva, en el mercat de l'art, seriosament qüestionat. El fet que la visualitat ja no fos indispensable perquè una obra d'art fos art va posar en crisi el discurs de la crítica fins aquell moment hegemònic, i va deixar pas a la ruptura entre modernisme i postmodernisme.

Benjamin (1934) posa l'èmfasi d'una perspectiva més àmplia en el marc general de la producció artística, en les relacions entre l'obra d'art i la seva orientació política i ideològica, i assenyalava que l'estudi d'una obra no es pot fer de forma aïllada sense connexió amb el context social en què s'integra: a diferència de la tossuda i interessada separació entre la forma i el contingut de les normes canòniques, Benjamin manté que no té sentit que el contingut polític d'una obra d'art es trobi únicament en el nivell dels arguments o continguts del «tema» de l'obra, perquè concretament la relació entre cinema i política està present en tota pel·lícula independentment de «l'argument». Però no únicament en el tema sinó també en la forma: el llenguatge i les tècniques cinematogràfiques amb les quals aquesta es materialitza. La diferència entre cinema polític de gènere o cinema polititzat modern (PORTABELLA i CATALÀ, 2009: 17-18).

Cal afegir que en aquest mateix període, Portabella roda per la televisió sueca el documental *Cantants 72* (1972) —film que, de forma inexplicable, no està inclòs en l'edició de *Pere Portabella (Obra Completa)* (2013)—; a la vegada, es projecta la realització del curtmetratge *Advocats*

*laboralistes* (1973) que resta finalment inacabat. Pel que fa a aquests darrers films esmentats, Fanés conclou el següent:

Totes dues cintes —com *Poetes catalans*— poden considerar-se obres d'agitació i propaganda. A mitjans anys setanta, amb la política ocupant tot l'espai i absorbint les energies de tothom, el cineasta gira els ulls d'una manera quasi definitiva cap aquesta temàtica (FANÉS, 2008: 38).

### 6.2.3. DOCUMENTS POLÍTICS (1974 - 1976)

El llarg i intens primer període de creació cinematogràfica de Pere Portabella (1967 - 1976), es clou amb dos documentals que tracten temàtiques obertament polítiques. Primer de tot trobem el migmetratge gravat en 16 mm., titulat *El sopar* (1974). Aquest film té molt poca difusió en el moment de la seva filmació, degut al fet que la seva producció i temàtica el situen, de manera evident, en la clandestinitat. El film és un col·loqui entre diversos expressos polítics en què aquests parlen de les seves experiències a la presó i de la situació política del país; cal dir que el film es grava en secret, en una masia, el mateix dia en què el militant anarquista Salvador Puig Antich és ajusticiat fins a la mort al garrot vil, sota l'emparedat de la legalitat del règim.

Des del nostre punt de vista, la proposta estètica del film és diferent a les altres obres del director en què, d'alguna manera —i parlant en genèric com un tret identificatiu de l'estètica portabelliana—, la transgressió formal és creadora d'un significat polític. Aquest film no segueix aquesta línia. Primerament, és el mateix Portabella, amb una veu en *off* —mecanisme fins al moment inèdit en la seva filmografia—, qui contextualitza l'espai de l'acció i una determinada atmosfera «dramatúrgica» de l'escena. El film segueix el cànon clàssic aristotèlic propi de la MRI, l'exposició dramàtica consta de tres parts: plantejament, nus i desenllaç. Fins al moment, el cinema de Portabella ha procurat defugir aquest plantejament de manera constant; *El sopar*, en aquest sentit, n'és una excepció:

[...] a diferència de la resta de films de Portabella, *El sopar* és una cinta unitària: des del punt de vista narratiu, però també del temps i de l'espai (FANÉS, 2008: 70).

D'altra banda, el film té la característica que no es basa en les entrevistes individuals —«la forma més freqüentment adoptada pels documentals polítics de l'època» (FANÉS, 2008: 69)— sinó que recorre a un diàleg real, en un mateix espai-temps, entre els diferents tertulians; procediment que segueix també en el següent film. *El Sopar* és, doncs, l'embrió d'*Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976)<sup>173</sup>; un document de gairebé tres hores de durada en què es radiografia les diferents forces polítiques i socials de l'Estat

---

173. A partir d'ara, la majoria de les vegades ens referim a aquest film com *Informe general* (1976).

espanyol del moment.

*Informe general* (1976) vol donar un punt de vista de l'estat de la qüestió politològica de l'Espanya del moment; el llargmetratge té la virtut —altra vegada la perspicàcia— d'haver estat enregistrat després de la mort del director però just abans que succeeixi el període històric de la Transició espanyola: la dissolució de la legalitat del règim franquista des de dins a través de l'adopció d'un sistema de partits i de representació bicameral, emparat en una monarquia parlamentària. El film «és un tall transversal de l'Espanya immediatament posterior a la mort del general Franco» (FANÉS, 2008: 38). De fet, el llargmetratge s'inicia en l'inquietant Valle de los Caídos, mausoleu on el dictador Franco hi ha estat enterrat recentment.

La bibliografia coincideix a senyalar que, des de la perspectiva de la contemporaneïtat, és un film amb certa tendència a la premonició política: sembla que el film intueixi com s'ha de resoldre l'incert procés polític que viu l'Estat espanyol en aquell moment, en la qual es vertebra, finalment, una monarquia parlamentària<sup>174</sup>.

[...] com altres projectes del director, també *Informe general* va ser una cinta rodada a contrapèl. Produïda per una entitat, Unitelfilm, lligada al Partit Comunista Italià, l'encàrrec inicial preveia tan sols la realització d'entrevistes a líders polítics clandestins. Portabella va aconseguir ampliar l'abast del projecte fins a transformar-lo en una panoràmica de la situació a Espanya. Amb el resultat final a la vista, no és pas gens segur que els promotors de la idea quedessin satisfets, i menys els seus socis polítics a la península, el PCE. Ni ells, ni probablement tampoc la resta de forces polítiques. Potser per aquesta raó, *Informe general* no apareix mai, tot i el seu enorme interès històric, en les graelles de les televisions (FANÉS, 2008: 38).

---

174. Cal matisar un apunt històric, l'articulació d'aquesta nova forma de govern no és —sigui per la raó que sigui, i és clar que no és competència d'aquesta investigació analitzar-ne el perquè— una ruptura amb la legalitat i la legitimitat del règim anterior —recordem el trencament violent de la legalitat i la legitimitat democràtica de la II República espanyola.

un film de Pere Portabella

# INFORME GENERAL



PARLAMENT CATALÀ

**Guló:**

Pere Portabella  
Carles Santos  
Octavi Pellissa

**Fotografia:** Manel Esteban

**Música:** Carles Santos

amb la participació de:

Felipe González                      PSOE  
Raúl Morodo                          P.S.P.  
Ramón Tamames                      P.C.E.

José María Zúñiga                    U.S.O.  
Marcelino Camacho                CC.OO.  
Nicolás Redondo                    U.G.T.

Anselmo Carretero                (Escriptor)  
José Prat                                (Advocat)

José María Gil Robles                D.C.

Enrique Tierno Galván              P.S.P.  
Simón Sánchez Montero            P.C.E.  
J. Ruiz Jiménez                        I.D.

Eugenio del Río                        M.C.E.  
Amancio Cabrero                    O.R.T.  
Nazarío Aguado                        P.T.E.

Marc Palmes                            (Advocat)  
Magda Oranich                        (Advocat)

Santiago Carrillo                      P.C.E.

Anton Canyelles                      U.D.C.  
Jordi Pujol                              C.D.C.  
Joan Raventós                        P.S.C.  
Gregori López Raimundo            P.S.U.C.

Antoni Senillosa

Montserrat Caballé  
i  
Francesc Luquetti

*Il·lustració 17: cartell original del film «Informe General» (1976).*



*Il·lustració 18 [a dalt]: rodatge amb Felipe González (PSOE), Raúl Morodo (PSP) i Ramón Tamames (PCE).*

*Il·lustració 19 [a sota]: Portabella amb Santiago Carrillo (PCE).*





*Il·lustració 20 [a dalt]: Jordi Pujol (CDC), Joan Raventós (PSC) i Gregorio López Raimundo (PSUC).*

*Il·lustració 21 [a sota]: Portabella amb l'actor Francesc Luquetti a l'hemicicle del Parlament de Catalunya.*

Cal destacar que *Informe general* és el film de Portabella que representa la «reaparició pública [del director] en el seu camp professional»<sup>175</sup> (QUINTA, 1976: para. 8). Tal com ell mateix explica, en una notícia a la premsa generalista de l'època: «[...] em vaig marginar en l'any 1968 per cerca precisament una opció ideològica sobre el cinema»<sup>176</sup> (QUINTA, 1976: para. 1). Sobre el film, el propi director destaca que «no és un reportatge cinematogràfic, ni tampoc un document. Tot i que tampoc té argument [...], no és un film sinó de masses»<sup>177</sup> (QUINTA, 1976: para. 3). La idea inicial és que aquest llargmetratge, a diferència del que ha succeït des de l'any 1969 —des de *Nocturno 29*—, es projecti a les sales convencionals «una vegada hagi desaparegut la censura, ja que abans és impossible»<sup>178</sup> (QUINTA, 1976: para. 2). Aquestes declaracions del director reafirmen la idea que el film sorgeix en un moment històric, d'impàs i d'incertesa, entre la dictadura militar i l'inici d'una transició política encara insubstancial. La notícia conclou amb la següent afirmació que, d'alguna manera, recull l'estat d'ànim de part dels partits, institucions i particulars que han participat en la lluita clandestina:

Finalment, el director cinematogràfic explica la seva reaparició pública [...] —després de vuit anys d'aparent absència—, [...] comparant-la amb el que succeeix a l'oposició espanyola: «Després del 20 de novembre, els dos seguim en la il·legalitat però operem de forma pública. La meua pràctica professional també surt de la marginació per obrir-se a la llum pública»<sup>179</sup> (QUINTA, 1976: para. 2).

### 6.3. DE LA TRANSICIÓ ESPANYOLA A L'ACTUALITAT (1976 - 2009)

La mort del general Francisco Franco Bahamonde, el 20 de novembre de 1975, i el relleu, tal com era previst en l'ordre jurídic del règim dictatorial des de l'any 1966, com a cap d'Estat en la figura de Juan Carlos I de Borbón i Borbón-Dos Sicílies, inicia un nou període polític en què, tal com explicita Fèlix Fanés, Portabella «entre el cinema i la política, va escollir la política» (FANÉS, 2007b: 109)<sup>180</sup>.

#### 6.3.1. POLÍTICA INSTITUCIONAL

Pere Portabella té una intensa activitat política durant els anys en què, l'oposició democràtica

---

175. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

176. *Ídem*.

177. *Ídem*.

178. *Ídem*.

179. *Ídem*.

180. Malgrat aquesta perspectiva de Fanés, el mateix director, en l'entrevista realitzada per l'elaboració d'aquesta investigació, ha procurat no diferenciar entre el «Portabella polític» i el «Portabella cineasta», sinó que ha expressat que les dues activitats formen part d'un tot i són complementàries, «Annex ii. Entrevista exploratòria i propostes de guions» (p. 337).

al règim, es desenvolupa des de la clandestinitat. En aquell període el director es va vincular a les lluites dels col·lectius cívics i polítics contraris a la dictadura i aquesta actitud políticament proactiva continua quan, a l'Estat espanyol, es restitueixen els estaments de governança propis de les «democràcies occidentals». El desembre de 1976 s'aprova, en referèndum a tot l'Estat, la Ley para la Reforma Política, promoguda per les Cortes Españolas —la institució de governança de la dictadura— i s'inicia la dissolució jurídica del règim franquista des del seu propi si. És en aquesta reforma en què s'estableix el concepte de «sobirania popular»; es procedeix a crear el sistema bicameral de les Cortes Generales, amb un Congreso de los Diputados i un Senado, i s'autoritza expressament al Gobierno o al Congreso de los Diputados que sorgeixi d'unes eleccions generals democràtiques encara per esdevenir, a iniciar una reforma —que és un eufemisme, és a dir, es planteja una redacció— constitucional.

En les primeres eleccions al Congreso de los Diputados i al Senado espanyol —juny del 1977—, Portabella és escollit senador independent, per la circumscripció de Girona, per la coalició Entesa dels Catalans —la candidatura unitària presentada al Senado, promoguda per l'Assemblea de Catalunya i formada per les principals forces d'esquerra PSC-PSOE, PSUC i ERC. Així, Portabella esdevé representant electe de la Cámara Baja del Senado —teòricament, una càmera de representació territorial— en la legislatura constituent (1977 - 1979), la primera legislatura (1980 - 1982) i la meitat de la segona legislatura (1982 - 1984)<sup>181</sup>.

Juntament amb els seus companys de grup, Portabella desplega una copiosa activitat. La seva destresa per llimar asporns i acostar posicions enfrontades, llargament exercida en la política unitària clandestina, donarà al feble grup de l'Entesa un protagonisme molt superior al nombre de senadors de què inicialment disposava. Braç a braç amb Josep Benet, va contribuir a suavitzar certes arestes de la Constitució fent-la més flexible en temes clau com la supressió de la pena de mort (tal com havia sortit del Parlament, el text no en preveia l'eliminació en termes absoluts) (FANÉS, 2008: 39).

A més de la seva activitat com a senador, Portabella participa en l'acte simbòlic de restitució democràtica de les institucions catalanes. L'historiador Fanés contraposa la decantació de Portabella per l'activitat política institucional i el rol que desenvolupa com a «home de consens», davant la pròpia marginació de l'activitat cinematogràfica: «el cinema queda enrere o, millor encara, l'antic cineasta es transforma en un director sense càmera»<sup>182</sup> (2007b: 109). Fanés es refereix amb aquesta darrera expressió a la participació activa de Pere Portabella en l'organització del retorn, des de l'exili francès al Palau de la Generalitat, del president Josep Tarradellas, l'octubre de 1977. Tarradellas és, en aquell moment, el President de la Generalitat

---

181. Informació extreta de la web del Senado de España: <<http://www.senado.es>>. D'aquesta mateixa font s'extreu que Portabella participa com a portaveu del grup parlamentari *Entesa dels catalans* en la legislatura constituent, i portaveu del grup parlamentari mixt en la primera legislatura. Consta com a vocal en nombroses comissions del Senado, de temàtiques diverses, en el període 1977 - 1984.

182. Traducció catalana, de l'original en castellà, realitzada pel propi autor.

de Catalunya a l'exili i, amb aquell acte de retorn, la institució és formalment restituïda després de la seva il·legítima abolició al finalitzar la Guerra Civil espanyola l'any 1939.



*Il·lustració 22: Tarradelles retorna com a president de la Generalitat de Catalunya, Portabella al fons.*

En el complex procés polític i social que s'ha anomenat la «Transició espanyola» —els matisos jurídics i polítics de la qual, com hem dit, aquesta investigació, no pot, ni ha de, debatre—, les eleccions generals al Congreso i al Senado espanyol, el setembre de 1977 —un mes abans del retorn de Tarradelles—, són el punt d'inflexió a partir del qual s'inicien un seguit de reformes institucionals. El president electe del govern espanyol sorgit d'aquestes primeres eleccions, Adolfo Suárez —qui havia estat Ministro-Secretario general del Movimiento—, deroga la llei franquista de 1938 que havia il·legalitzat les institucions catalanes d'autogovern i restableix, encara que de manera provisional, la Generalitat de Catalunya<sup>183</sup>. A mitjans d'octubre de 1977 es publica la llei d'amnistia, i posteriorment es nomena a Josep Tarradellas com a President de la Generalitat de Catalunya; fet que és, «segons alguns historiadors i analistes, l'única mostra de ruptura democràtica que s'ha produït a Espanya en tot el procés de sortida del franquisme» (PASQUAL, 2007: para. 2).

183. Fem notar que aquest fet succeeix abans de l'aprovació, per la via referendària, de la Constitució Espanyola, l'any 1978, i just després d'unes primeres eleccions democràtiques que, a Catalunya —a diferència de la resta de l'Estat—, havien donat un resultat extraordinari a l'esquerra autodeterminista.

Amb tot, l'Estatut de 1932 no és restituït —recordem que era un de les aspiracions transversals de l'Assemblea de Catalunya i el nou govern de l'Estat espanyol inicia la negociació dels termes de la restitució de la Generalitat de Catalunya i de l'elaboració del nou Estatut previst en la Constitució, directament amb el president Tarradelles —i no amb el conjunt de diputats i senadors catalans escollits en les eleccions generals de l'any anterior, clarament més legítimats, des d'una òptica de participació democràtica, que el president. Aquest és un punt de conflicte intern del catalanisme polític del moment: si bé Tarradelles, des d'un punt de vista simbòlic, és un lligam amb la Generalitat legítimament constituïda durant la II República, aquest lligam esdevé més un vincle en el marc mental de la ciutadania, que no pas en el marc institucional, legal o democràtic del període.

Malgrat tot aquest context polític descrit, el president Tarradelles retorna a Barcelona, tal com hem dit, el 23 d'octubre de 1977; ho fa essent el 125è President de la Generalitat de Catalunya<sup>184</sup> i enmig d'una forta manifestació de recolzament popular. Pere Portabella és l'encarregat d'organitzar el protocol dels actes del retorn del president.

[Portabella] durant aquells anys participa [...] en el retorn de Josep Tarradelles com a president de la Generalitat, dirigint l'arribada del veterà polític a la plaça Sant Jaume (escenografia i posada en escena), i organitza durant molts estius una trobada de polítics de diverses tendències —anomenat «suquet»— que tindrà un cert ressò als mitjans (FANÉS, 2008: 39).

L'elaboració, sense eleccions —malgrat, com hem dit, les tensions que aquest fet suposa—, d'un govern de concentració per part del president Tarradelles, permet crear una comissió que redacta l'Estatut d'Autonomia de Catalunya de 1979; el text, amb rang de Llei Orgànica, és aprovat en referèndum el novembre de 1979 per la ciutadania del Principat i posteriorment ratificat per les Cortes Generals. No cal dir que, en molts aspectes nacionals i socials, l'Estatut de l'any 1979 es queda curt si el comparem amb l'Estatut republicà de 1932.

Finalment, es convoquen eleccions al Parlament de Catalunya l'any 1980. En aquestes eleccions, Pere Portabella és escollit diputat del nou Parlament com a representant del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) (*Eleccions al Parlament de Catalunya. I-X Legislatura*, 2013: 29); eleccions que serveixen per reconstituir el Parlament de Catalunya, de manera definitiva, l'abril de 1980.

### 6.3.2. PRIMER EPÍLEG, *PONT DE VARSÒVIA* (1989)

L'any 1989, després d'abandonar la política institucional, Portabella dirigeix el seu primer film

---

184. Sobre aquest esdeveniment es pot consultar el documental, produït per tv3: Besses, Montserrat (Directora). (2007, 15 d'octubre). *Operació Tarradellas: la trama d'un retorn* [Programa de televisió]. Barcelona: tv3. El documental explica, entre d'altres assumptes, la participació de Portabella en l'organització del retorn del president de la Generalitat de Catalunya.

després de quinze anys, el llargmetratge *El pont de Varsòvia* (1989). Aquest film és el retorn de Portabella a les sales comercials i a la direcció cinematogràfica, en un panorama polític, social i cultural que des d'*Informe general* (1976), s'ha transformat de manera radical. La bibliografia coincideix a destacar que l'obra mostra una certa desconexió amb el corpus realitzat en el passat, sigui per qüestions estètiques i dramaturgiques o —potser més important— perquè la situació política, que en el passat havia canalitzat un posicionament avantguardista, ara ha canviat: «la cinta, força diferent de les anteriors, traspua malenconia i pessimisme» (FANÉS, 2008: 39). Malgrat tot, Portabella:

[...] retorna a l'altura dels nous temps, la radicalitat expressiva dels anteriors films de l'autor. Si bé és cert que aquí ja no es dóna l'esquena a l'argument [...] no és menys cert que l'estructura fílmica no deixa de ser sanament provocadora<sup>185</sup> (ZUNZUNEGUI, 2001: 40).

Pérez Perucho reflexiona sobre la situació política i cultural en què apareix *Pont de Varsòvia* (1989) i, des del seu punt de vista, el panorama no és gaire optimista:

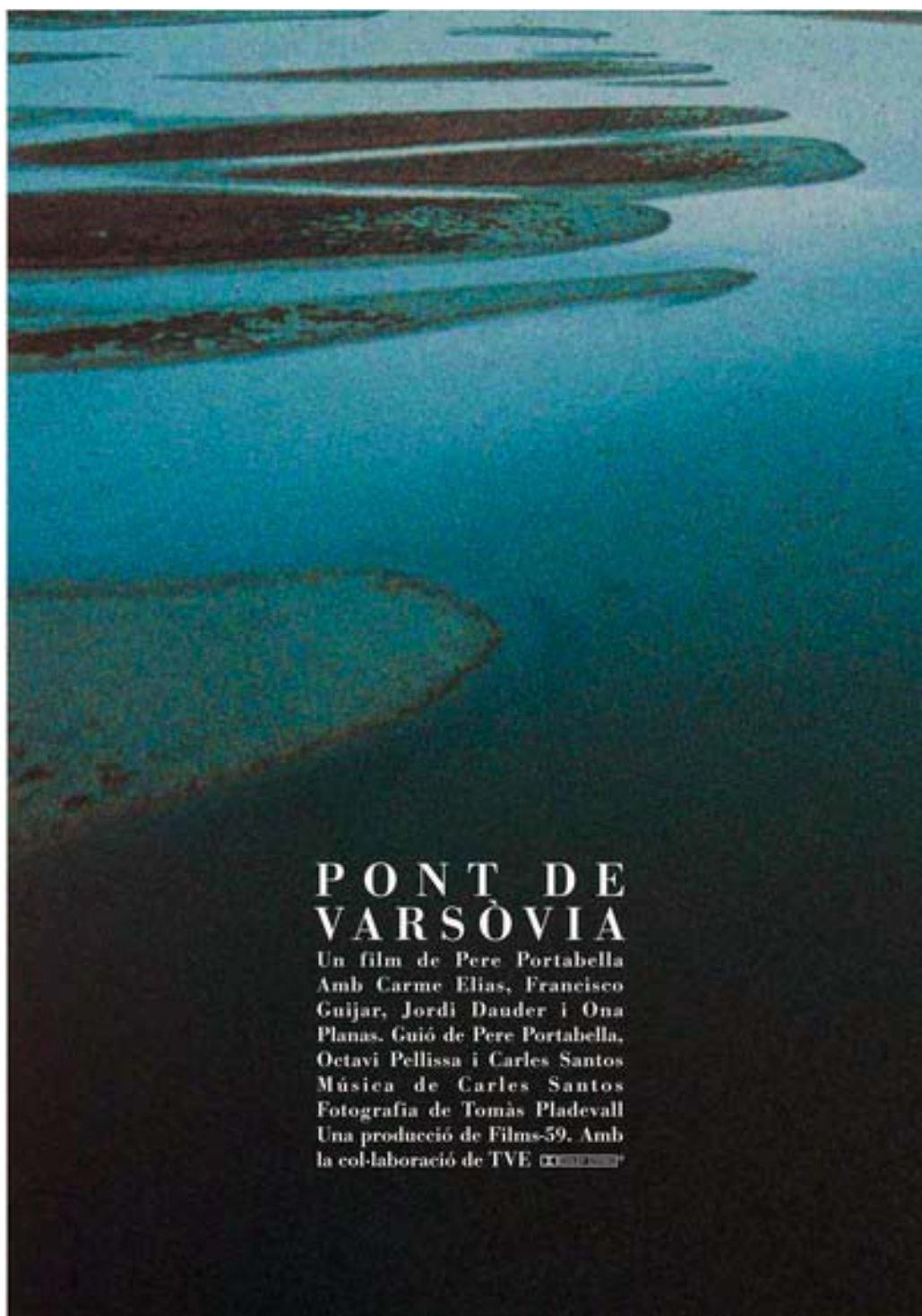
[Pere Portabella] produeix i dirigeix *Pont de Varsòvia*, film que forma amb *Umbracle* un indissimulat díptic, i en què tractaria de posar a prova l'evolució del país, gairebé vint anys després. Film ters i setinat, plàcidament narratiu, sense descuidar les característiques intrusions minimalistes de l'autor, proveït d'una depurada composició pictòrica, *Pont de Varsòvia* sembla reclamar una segona oportunitat convenientment posada al dia que manifesti les permanents potencialitats de les avantguardes [...]. El desafiament es salda satisfactòriament, però pagant el preu de situar-se en la més brutal i desoladora solitud, ja que contràriament als períodes anteriors d'activitat de Portabella (1959 - 1962; 1967 - 1976) en els quals hi havia visibles punts de referència fílmica, industrial, professional i política amb els que mantenir cert debat pràctic o cultural, [...] el marc cinematogràfic en el que aterra *Pont de Varsòvia* només pot definir-se per les més aflictiva de les banalitats, amb la que l'extraordinària proposició de Portabella apareix com involuntàriament extemporània; testimoni de càrrec, impremeditat, per tant, contra la trivialitat triomfant (PÉREZ PERUCHA, 2001: 48-49).

Ja ens els anys noranta, l'any 1992, Portabella rep l'encàrrec institucional de realitzar *Art a Catalunya* (1992) per la Generalitat de Catalunya. I tal com senyala Fanés:

Aquell mateix any, després d'haver posat en escena la primera òpera de Carles Santos, *Asdrúbila*, encara realitza un programa per a la televisió, *Literatura Made in Barcelona*, una activitat que repetirà el 1996 amb *Cròniques de la veritat oculta*. L'any següent intervé en la producció de l'atractiu i original film de José Luis Guerin, *Tren de sombras* (1997) (FANÉS, 2008: 39).

---

185. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.



*Il·lustració 23: cartell original del film «Pont de Varsòvia» (1989).*

### 6.3.3. REVALORITZACIÓ CRÍTICA DE L'OBRA I ENTRADA ALS MUSEUS

L'any 2001 el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) organitza l'exposició «Històries sense arguments, el cinema de Pere Portabella», a la vegada que els seus films passen a formar part de la col·lecció artística del museu. Com hem dit, considerem que aquest fet és l'inici de la revalorització crítica del treball cinematogràfic realitzat per l'autor durant la dècada dels anys seixanta i setanta del segle xx, ja que molts d'aquests films entren a formar part del patrimoni de diversos museus internacionals.

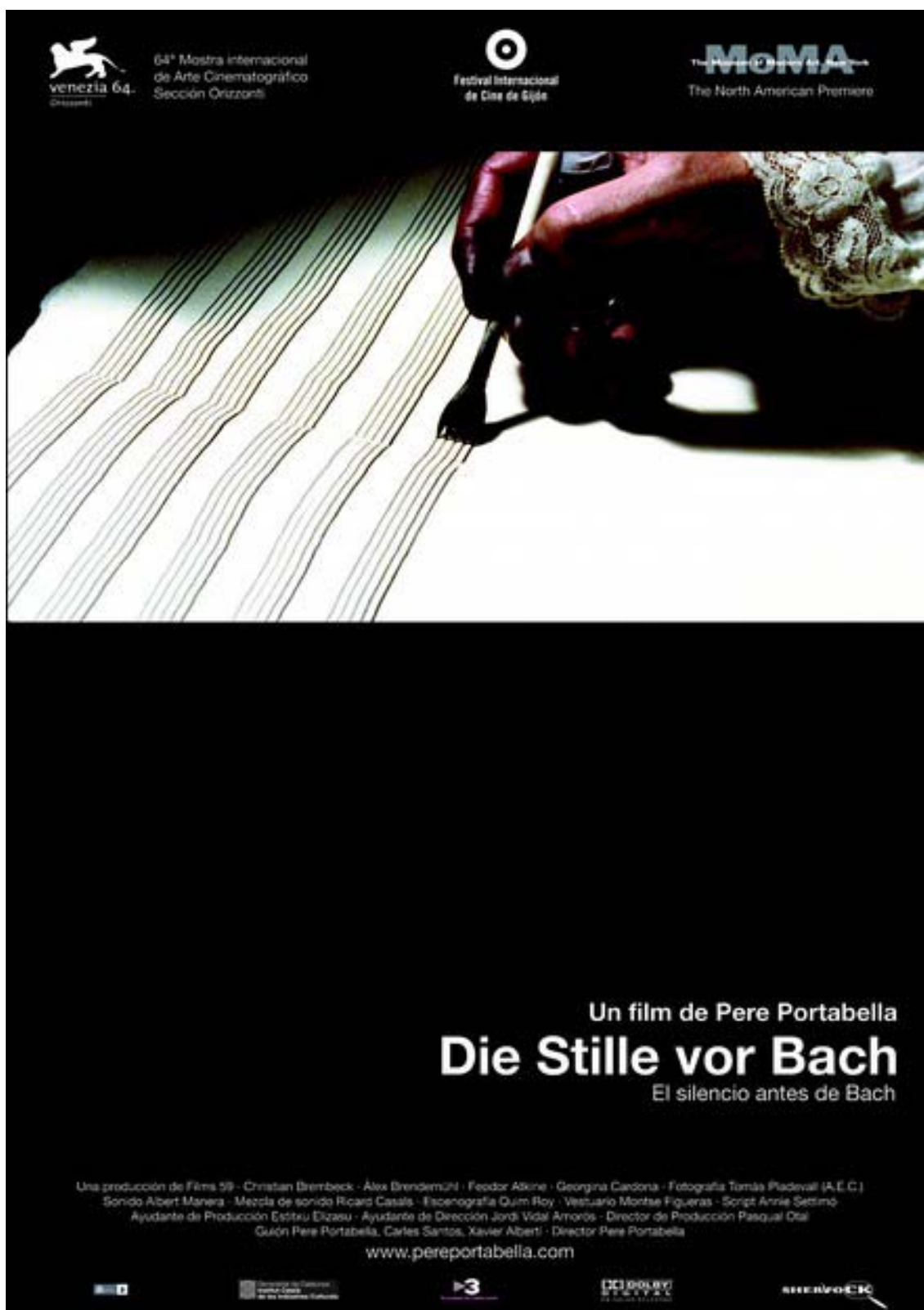
En aquest sentit, l'any 2002 és convidat a la Documenta 11 de Kassel, on s'hi projecten els films *Umbracle* (1972), *Informe general* (1976) i *Pont de Varsòvia* (1989); és l'únic artista de l'Estat espanyol convidat a aquest prestigiós certamen quinquennal. L'any 2003 el centre Georges Pompidou de la capital francesa fa un homenatge al director i adquireix una còpia de *Nocturno 29* (1969), a la vegada que s'hi projecten els films de *No compteu amb els dits* (1967), *Nocturno 29*, *Umbracle*, *Vampir Cuadecuc* (1970), *Miró, l'altre* (1969), *Informe general* i *Pont de Varsòvia*. També aquest any, Portabella realitza el curtmetratge *La tempesta* (2003), film que s'inclou en l'òpera composta per Carles Santos, titulada *El compositor, la cantant, el cuiner i la pescadora* (2003).

L'any 2004 participa a l'exposició «Experiments with truth» a The Fabric Workshop i al Museu de Filadèlfia; a l'exposició s'hi projecten els films *Umbracle*, *Informe general* i *Pont de Varsòvia*. A la vegada, aquest mateix any participa en el film col·lectiu *Hay motivo* (2004) que protesta contra les polítiques públiques del partit de govern, el Partit Popular, dirigit en aquells anys per José María Aznar. L'aportació de Portabella al film és el curtmetratge titulat *El Plan Hidrológico Nacional*.

L'any 2006 es realitzen dues retrospectives de la seva obra, en el 8è Buenos Aires Festival Internacional de Cinema Independent (BAFICI) i en la 42a Mostra del Nou Cinema de Pesaro. També l'any 2006 dirigeix *Visca el piano!* (2006), film que recull una sèrie d'accions del músic Carles Santos i que s'inclou en l'exposició dedicada a Santos que realitza la Fundació Joan Miró (FANÉS, 2008: 39). El film presenta un pròleg en què

[...] un seguit de pianos modificats per Santos es desplacen empesos per uns tramoistes i, en sentit contrari, una pianola avança interpretant l'ària i la primera de les *Variacions Goldberg* de Bach (PORTABELLA i CATALÀ, 2009: 42).





Il·lustració 24: cartell original de «Die Stille vor Bach» (2007).

#### 6.3.4. SEGON EPÍLEG, *DIE STILLE VOR BACH* (2007)

Sembla clar que *Visca el piano!* (2006) és la llavor que origina la realització del segon llargmetratge de l'«etapa democràtica» de Portabella; ens referim a *Die Stille vor Bach* (2007). El film «nascut amb la intenció d'il·lustrar les *Variacions Goldberg* de Johann Sebastian Bach» (FANÉS, 2008: 40), evoluciona fins a convertir-se en un film que combina, de manera particular, el cinema no-narratiu, amb apunts històrics i musicals. En el film, la música té un paper predominant en l'articulació de la dramaturgia.

[Portabella], per primer cop, no recorre a una partitura composta especialment per la pel·lícula.

La naturalesa física de la interpretació s'incrementa amb un so directe d'un nivell excepcional. La presència quasi constant de la música sumada a la qualitat de l'emissió revesteix el film amb una inesperada sensualitat auditiva. I aquesta sensualitat ens duu a la novetat més essencial de la cinta. Em refereixo a la qüestió del plaer.

Fins ara les pel·lícules de Portabella perseguïen una sèrie d'objectius entre els quals no s'hi incloïa el gaudi de l'espectador. Peter Wollen ja havia apuntat aquest menyspreu al plaer del públic com un dels trets del «contra-cinema» —és a dir, els films de Godard, Straub i companyia. El crític anglès se'n queixava al·legant que Brecht havia reclamat la fantasia i la diversió com a base del teatre èpic. La tendència cap al desplaer de les cintes d'avantguarda europees dels anys setanta es pot deduir de l'explicat [...]. Sorgits per oposar-se a un llenguatge cinematogràfic transparent que incloïa l'espectador, el «contra-cinema» operava a partir de l'evidència del treball del film, la consciència analítica d'aquest treball era la part lúdica que li corresponia al públic, constituït així en subjecte no alienat. Però veure's sotmès tota l'estona a desentrellar la forma d'un film no sembla que sigui l'activitat més plaent. Fet i fet, moltes pel·lícules d'aquells anys cercaven la mortificació com un fi en si mateix. No havia reivindicat, al capdavant, una autora tan influent com Laura Mulvey «la destrucció del gaudi com a arma radical»? (FANÉS, 2008: 84-85).

Fanés argumenta que aquest film articula una proposta cinematogràfica que vol «recuperar el lligam amb el públic» (2008: 85). De fet, aquest no és, únicament, un reencontre amb l'espectador, sinó que també ho és amb la crítica. El filòsof Eugenio Tρίας en fa una síntesi exemplar del film a l'article «Minorías globales» (TRÍAS, 2013b), i, a la vegada Josep Torrell escriu la crítica «Algo que no existía, mostrado como si ya existiera acerca de “Die Stille vor Bach”» (TORRELL, 2007c).



*Il·lustració 25: Portabella i Santos en el rodatge de «Die Stille vor Bach» (2007).*

En tot cas, l'estrena de l'últim —de moment<sup>186</sup>— llargmetratge del director, coincideix amb la retrospectiva que el Museu d'Art Modern de Nova York (MOMA) fa al cineasta. Aquest mateix any, el Catalan Center, The King Juan Carlos I i The Center for European and Mediterranean Studies de la Universitat de Nova York (NYU), organitzen el simposi: «Pere Portabella, a Catalan Master Filmmaker in New York (At Last)». El mateix any, Portabella rep el Mikeldi d'Honor en el 49 Festival Internacional de Cinema Documental i Curtmetratge de Bilbao (ZINEBI).

Finalment, l'any 2008, els quatre curtmetratges de la seva filmografia que tracten sobre el pintor Joan Miró participen en l'exposició «Miró, la terra» que munta el Museu Thyssen-Bornemisza de Madrid. A la vegada, Portabella realitza el curtmetratge *Mudança* (2008), per l'exposició Everstill, a la Casa-Museu de Federico García Lorca a Granada. I el març de l'any 2008, Pere Portabella és investit doctor honoris causa per la Universitat Autònoma de Barcelona.

Per acabar, volem remarcar la raonable connexió que la bibliografia senyala entre el

---

186. Durant l'entrevista exploratòria, Portabella ens explica que, en l'actualitat, està treballant en material cinematogràfic nou (p. 328).

director, i un conjunt de cineastes europeus que —des de la dècada dels anys seixanta fins al present, i tot i traçar camins artístics diferenciats—, es troben, a voltes, en algunes cruïlles creatives del cinema de la modernitat continental:

[...] l'obra cinematogràfica de Pere Portabella, gresol de diverses voluntats avantguardistes (això és, rupturistes per definició), es troba sempre un pas més enllà que la majoria dels seus contemporanis més audaços; i encara que no sempre, i per sort és així, viatge en solitari, sí es, per afortunades circumstàncies econòmiques, el qui emprèn el trajecte més perllongat. [La seva no és una] experiència límit en el conjunt del cinema espanyol (i no només espanyol), [sinó que és un] il·lustre acompanyant en la pràctica de figures contemporànies seves com Godard, Syberberg, Straub/Huillet, Delvaux, Rivette, Duras, Schröeter, Snow, Jancsó, Oliveira, Ruy Guerra, Rocha, Bellochio, Pasolini i un bon grapat d'autors japonesos amb Oshima al capdavant, el treball de Portabella manté intacta la seva capacitat de mobilització i, potser fins i tot encara, de pronòstic <sup>187</sup> (PÉREZ PERUCHA, 2001: 49-50).

---

187. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

<i>Resum de les idees clau del capítol 6</i>
Portabella inicia la seva carrera cinematogràfica com a productor, es destaca el film de <i>Viridiana</i> (1961) de Luis Buñuel.
A partir de 1966 forma part activament del moviment polític clandestí d'oposició al règim franquista.
Els seus primers films com a director tenen l'estreta col·laboració, en l'elaboració del guió, del poeta Joan Brossa; <i>No compteu amb els dits</i> (1967) i <i>Nocturno 29</i> (1969).
A partir de 1969 la seva producció cinematogràfica es realitza i s'exhibeix des de la clandestinitat.
Realitza una sèrie de curtmetratges sobre Joan Miró; <i>Miró, l'altre</i> (1969), <i>Miró, forja</i> (1973) o <i>Miró, tapís</i> (1973).
En estreta col·laboració amb Carles Santos s'apropa a l'art conceptual que té el seu zenit en els llargmetratges <i>Vampir-Cuadecuc</i> (1970) i <i>Umbracle</i> (1972).
Participa en les activitats del Grup de Treball.
Filma <i>El sopar</i> (1974) i <i>Informe general</i> (1976), dos importants documents cinematogràfics sobre la situació política del país en aquells anys.
A partir de l'any 1978 Portabella fa el pas a la política institucional.
Amb el canvi de segle la seva obra es revaloritzada per la crítica i molts dels seus films comencen a formar part del diversos museus d'art contemporani.
L'any 2007 roda el seu últim film, de moment, el llargmetratge <i>Die Stille vor Bach</i> (2007) que rep una molt bona acollida per part de crítica i públic.

*Quadre 17: resum de les idees clau del capítol 6.*



## 7. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓ

**E**L PRESENT TREBALL DESENVOLUPA UNA INVESTIGACIÓ que s'emmarca, tal com hem comentat, dins de la recerca universitària en el camp del coneixement de les Arts i les Humanitats. En aquest context, la recerca ha de seguir de manera imperativa un seguit de formalismes acadèmics que són propis de la institució en què es desenvolupa; formalismes que permeten la validació del coneixement obtingut en el si de la pròpia institució. A la vegada, per tal que el resultat de la investigació sigui òptim, és imprescindible acotar els mecanismes adoptats per la recerca a les pròpies especificacions que demana la branca del coneixement en la que ens trobem. És clar que en l'elaboració de qualsevol mena de coneixement humà el posicionament ontològic, epistemològic i metodològic és del tot transcendent; aquest fet també succeeix en les Arts i les Humanitats, sovint anomenades, altrament —en un marc més general—, Ciències Humanes. Per tant, després d'haver desenvolupat el marc teòric de la recerca, dediquem aquest capítol a definir la metodologia emprada en la present investigació.

Abans, però, de descriure el mètode d'anàlisi que utilitza la recerca, volem fer un seguit de reflexions que considerem prou importants de subratllar i que posen el focus en alguns aspectes de la pròpia idiosincràsia de la recerca universitària en Art i Humanitats. Aquestes reflexions tenen un caràcter parcial i personal, fruit de l'experiència en la realització de la present investigació i giren entorn d'un debat, que encara no està tancat. Cal esmentar que tenen validesa només en el sentit que ajuden a contextualitzar la problemàtica que volem comentar.

El punt de partença d'aquesta reflexió és el següent: encara és una qüestió no resolta entre els investigadors i els teòrics del camp de recerca en Arts i Humanitats la definició i l'aplicació d'una metodologia que resulti adequada i productiva als objectius que es planteja aquest camp de la investigació acadèmica. Considerem que hi ha una qüestió problemàtica

que anomenem *l'adequació metodològica en la recerca artística*, aquesta és fruit de la disparitat de metodologies que tradicionalment s'han aplicat en aquest espai del coneixement humà i, a la vegada, sorgeix a partir de la constant reformulació del marc teòric del *com i perquè* —mètode i objectiu— s'analitza l'activitat artística. L'assaig ha estat la metodologia predominant en l'aproximació al «fet artístic», també ho ha estat la perspectiva historiogràfica. En l'actualitat, però, sembla que aquests marcs de les anàlisis varien, de manera indefectible, si el treball es realitza des d'un punt de vista estètic, historicista, antropològic, sociològic, formalista, textual, semiòtic o des de l'articulació acadèmica de les pròpies experiències vivencials, en les relativament noves metodologies d'anàlisi —encara que també inadequades en segons quines investigacions—, anomenades *Art Based Research* o la triangulació metodològica de l'*A/r/thography* (*Artist, Researcher i Teacher*)<sup>188</sup>.

No cal dir que l'expressió artística és sempre l'objecte de la recerca; allò que canvia substancialment és la manera com ens hi apropem a partir d'una metodologia, i com, a partir d'aquest mètode, generem coneixement. Des del nostre punt de vista, el moll de l'os de la qüestió, el nucli principal de la problemàtica, és posicionar-se en quin grau es considerem que el «fet artístic» és, en si mateix, una font de coneixement. En aquest sentit s'estableix un difícil equilibri entre Art i idiosincràsia acadèmica. Des de la universitat, *la recerca sobre l'Art* demanda, per una banda, la imperativa necessitat d'objectivitat, la voluntat d'establir allò —en aparença— irrefutable, la recerca d'un consens sobre el «fet», sobre la significació unívoca i universal de l'art —l'articulació epistemològica de l'«expressió artística». Aquesta perspectiva és la que planteja l'anàlisi científic-tècnica i és quan estem decantant el nostre posicionament cap al concepte *recerca*. Per altra banda, és necessari respectar la versatilitat interpretativa que tenen les propostes artístiques; la —aparent— *multi* o *trans* significació de l'expressió artística; decantem, aquí, la balança cap a l'Art.

Els objectes d'estudi de les ciències humanes reclamen sempre un tractament allunyat d'afirmacions generals descontrolades. [...] Les ciències humanes han de ser tractades amb molt de compte, a fi que la complexitat d'allò que tracten no es faci malbé ni es desvirtui (TERRICABRAS, 2014).

El conflicte que insinuem sorgeix quan el plantejament epistemològic científic-tècnic esdevé gairebé paradigmàtic en l'àmbit acadèmic, quan s'estén més enllà del camp de les Ciències Experimentals: s'adopta i es fa majoritari en el conjunt de les Ciències Socials però, des del

---

188. Es pot trobar més informació sobre aquests nous enfocaments metodològics a: RIDDETT-MOORE, Karina i SIEGESMUND, Richard (2012). «Arts-Based Research: Data Are Constructed, Not Found». En KLEIN, Sheri R. (Ed.), *Action Research Methods: Plain and Simple* (105-132). New York: Palgrave Macmillan. O bé a: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando (2008). «La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación». *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. I també en el llibre de BANKS, Marcus (2010). *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.



nostre punt de vista, entra en clara contradicció quan s'apropa al camp de les Arts i les Humanitats. No plantegem que cal establir una relació metafísica amb l'objecte Art però, en tot cas, subratlem que hi ha un cert tipus de materialisme acadèmic que fa un flac favor a l'estudi de les Arts i les Humanitats.

És clar que aquest espai no és el lloc per a desenvolupar gaires més aspectes d'aquesta reflexió, la qual hem volgut deixar apuntada només de manera incipient. Aquest debat, que és propi de la filosofia del coneixement i de la epistemologia, sobrepassa, amb escreix, els límits d'aquest treball i també els de la mateixa «estètica cinematogràfica». Tot i així, hem considerat que el fet d'apuntar a continuació, i de manera breu, alguns trets d'aquesta qüestió, pot ajudar, de manera positiva, a contextualitzar i articular el nostre posicionament metodològic en el present treball, i potser també ho permet fer a d'altres investigacions que, en un futur, es trobin amb problemàtiques semblats.

### 7.1. LES PROBLEMÀTIQUES DE L'ANÀLISI DE FILMS

És evident que la *qüestió metodològica* general que hem esmentat condiona la problemàtica específica que sorgeix al plantejar-se, des del marc acadèmic, quina és avui la metodologia més vàlida i adequada en l'anàlisi de l'«expressió cinematogràfica». Evidentment, aquesta recerca no és la primera en plantejar-se aquesta circumstància, ja que la qüestió —l'adequació d'una metodologia per l'anàlisi dels films— ha estat el nucli central d'importants investigacions<sup>189</sup>. En tot cas, quan repassem la bibliografia pertinent sobre la temàtica s'observa que no hi ha unanimitat entre els investigadors: no trobem cap metodologia que es proposi específicament l'anàlisi dels films i que, a la vegada, resulti homologada i sistematitzada per una majoria significativa de l'acadèmia.

En aquest sentit, i de la mateixa manera que hem definit el panorama de l'anàlisi de la música cinematogràfica, es pot afirmar que la metodologia acadèmica en l'anàlisi cinematogràfica —en general— és una activitat desestructurada, ja que el corpus acadèmic ha enfocat els estudis de la disciplina a partir de les bases d'altres disciplines, és a dir: des de metodologies i marcs teòrics disperss, i, sobretot, no específics de l'anàlisi fílmica.

És adient, doncs, observar l'origen d'aquesta desestructuració en la següent apreciació que fa Francisco Javier Gómez Tarín en el treball *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido* (2010):

En les dècades dels [anys] cinquanta als vuitanta del segle passat, la crítica va contribuir de manera manifesta a l'edificació de la teoria fílmica, potser deixant un calat més gran que les

---

189. En aquest sentit citem els treballs ja comentats de (CASETTI, 1994), (BORDWELL, 1995) o (GÓMEZ TARÍN, 2010).

institucions docents, que van arribar històricament tard als estudis sobre el cinema<sup>190</sup> (GÓMEZ TARÍN, 2010: 17).

Així doncs, l'articulació d'una metodologia, establerta des de la universitat, que construeixi un marc teòric sòlid en el qual hi trobin espai tots els *ismes* característics de l'anàlisi cinematogràfica segueix sent un dels reptes actuals —no resolts— que la mirada acadèmica ha d'afrontar sense més dilació sobre el «fet cinematogràfic» i la seva «pràctica»<sup>191</sup>.

D'altra banda, ¿per quina raó la investigació acadèmica troba tantes dificultats en articular una metodologia més o menys validada pel conjunt dels investigadors? Cal observar, tal com descriu el fragment citat de Gómez Tarín, que la gènesi d'aquestes propostes metodològiques d'anàlisi cinematogràfica, que es debaten i s'originen en l'entorn acadèmic, sorgeixen, en última instància, de la crítica literària. Aquesta corrent d'anàlisi textual —del text literari en origen— dona lloc, a mitjans del segle xx, a la figura del crític cinematogràfic —la praxi del qual es basa en substituir el «text literari» pel «text audiovisual». El «crític cinematogràfic» encara no actua, però, en el marc acadèmic sinó que ho fa des del periodisme cultural; per exemple en la paradigmàtica i ja citada revista francesa de crítica cinematogràfica *Cahiers du Cinéma* o, en d'altres, *Cinema nuovo*, *Filmcritica*, *Screen*, *Iris* o *Hors Cadre* (CASETTI, 1994: 16-17). Sembla que aquesta és la primera perspectiva d'estudi i d'aproximació al «fet cinematogràfic», perspectiva que ocupa històricament l'espai central de l'anàlisi filmic i que condiciona la gènesi de la incipient disciplina quan el seu estudi es trasllada, de manera gradual, a partir dels anys setanta del segle xx, al món acadèmic.

Així i tot, malgrat aquesta desestructuració congènita de la disciplina, des del marc de la institució universitària s'ha intentat desenvolupar progressivament una recerca que, encara que per ara estigui lluny dels objectius que es planteja, es defineix per tenir els films com a objecte d'estudi<sup>192</sup>. Però tal com expressa Gómez Tarín, la perspectiva acadèmica arriba tard en la configuració de l'anàlisi filmica. Tot i que més important que aquest retard històric, potser és el fet que la primera tendència de la perspectiva acadèmica sigui haver-se aproximat al «fet filmic» des d'altres disciplines allò que ha marcat més el seu devenir. És a dir, el primer

---

190. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

191. Pensem que s'haurien d'estructurar uns Estudis Cinematogràfics —tal com en el món anglosaxó es parla de *Film Studies*— que ens permetessin descriure aquest objecte d'investigació que és l'«expressió cinematogràfica» en la seva complexitat antropològica, la seva profunditat artística i el seu arrelament indissoluble en la vertebració de les societats contemporànies; en definitiva, la construcció d'una teoria interdisciplinària que combini en el seu si diverses àrees del coneixement, tal com hauria de ser exigible, d'altra banda, a una disciplina que pretén analitzar quelcom tan contemporani —que es defineix per termes com «complexitat», «hibridació», «postmodern» o «palimpsest»— com és l'audiovisual.

192. Aquesta activitat és relativament recent, cal ser-ne conscients, s'avança de manera incipient i hi ha diferències notables entre la capacitat d'articulació de la disciplina en el marc de la recerca que es realitza a l'Estat espanyol, amb la que trobem a la resta del continent europeu o, no cal dir-ho, amb la praxi del món anglosaxó. Una línia de recerca interessant seria estudiar la recepció dels *Film Studies* en el marc acadèmic estatal.

academicisme cinematogràfic no estudia el cinema des del *framework* d'una disciplina naixent —com podria ser la dels Estudis Cinematogràfics—, sinó que l'analitza, tal com comenta el teòric italià Francesco Casetti en l'important treball de *Teorías de Cine* (1994), des de la visió de disciplines acadèmiques disperses, ja estructurades al marge de la «qüestió cinematogràfica» i que tenen unes metodologies, uns marcs teòrics i unes problemàtiques pròpies i alienes al «fet filmic», «fent [del cinema] un objecte més de les pròpies investigacions» (Casetti, 1994: 23).

### 7.1.1. PROBLEMÀTIQUES ENDÒGENES I EXÒGENES

Per tal de treballar i provar d'aclarir part d'aquestes qüestions, el present treball ha realitzat una recerca bibliogràfica específica entorn de les metodologies d'anàlisi filmica que hem combinat amb la lectura de treballs acadèmics, el nucli dels quals fos l'anàlisi de films en alguna de les seves vessants. En aquest procés, s'ha evidenciat el fet, ja comentat, que no hi ha una posició teòrica hegemònica en la disciplina de l'anàlisi de films que en vertebrari el corpus de treballs i unifiqui la praxi de l'anàlisi de la seva recerca entorn d'una metodologia comuna.

La recerca bibliogràfica realitzada dona compte d'un conjunt de pràctiques que comprenen des de l'assaig filosòfic —posem per cas, la tesi doctoral de Carlos Losilla, titulada *La invención de la modernidad (Historia y melancolía en el relato del cine)* (2010)—, fins a una anàlisi diametralment oposada, basada en aspectes quantitius de l'«expressió cinematogràfica» —per exemple la teoria del mesurament cinemètric dels films<sup>193</sup>. La heterogeneïtat en l'enfocament de la recerca es dona malgrat que l'objecte els «films» —entès de manera genèrica— esdevé el centre de la investigació en tots els casos. No hi ha, doncs, una metodologia específica i consensuada d'anàlisi dels films i de l'«expressió cinematogràfica».

L'ambivalència que en l'actualitat mostra la disciplina es deriva, en part, d'aquesta problemàtica endògena pròpia de l'objecte «cinema» —més endavant hem de veure com Casetti classifica tres paradigmes teòrics en el seu si (Casetti, 1994: 22). Però, a més d'aquest conjunt de qüestions genuïnes que planteja l'anàlisi de films, el debat també està condicionat per la principal qüestió exògena de la disciplina —l'esmentada *adequació metodològica en la recerca artística*—: ¿com valorar l'adequació o no adequació d'una determinada epistemologia de les Ciències Socials quan aquesta s'aplica a qüestions artístiques? Des del nostre punt de vista, la clau de volta de les qüestions que es plantegen relacionades amb la validesa d'una determinada metodologia es fa evident quan es prova de respondre a la següent consideració —que, d'altra banda, ens hem fet de manera insistent des de l'inici de la recerca<sup>194</sup>—: ¿quina és la

193. *Cinematics* (n.d.). «Movie measurement and study tool database» [en línia]. Disponible a: <<http://www.cinematics.lv/>>.

194. El curs 2012 - 2013 vam escriure un text inacabat sobre la qüestió que és el punt de partida d'aquestes —i altres— reflexions: TORELLÓ, Josep. *Idees generals per desenvolupar un marc d'estudi i una indagació acadèmica sobre cinema i música des d'una visió artística i poètica*. Manuscrit no publicat.

finalitat de l'anàlisi fílmica en el marc del món acadèmic, si considerem l'objecte d'estudi —«el film»— com a una expressió artística contemporània<sup>195</sup>?

Malgrat que no som capaços de donar a la pregunta una resposta en forma d'una praxi metodològica genuïna i original, sí que ens ajuda a formular la nostra proposta metodològica —que es situa, de forma clara, esbiaixada cap a la perspectiva humanista. A continuació procurarem explicar, argumentar i justificar el perquè d'aquest posicionament metodològic.

### 7.1.2. ADEQUACIÓ DE LA METODOLOGIA A L'ANÀLISI DE FILMS

Des del nostre punt de vista, considerem que el conjunt de l'activitat artística, i la recerca que se'n deriva, no es pot categoritzar entorn d'«una sola significació» que respecti les característiques empíriques i analítiques del «discurs científic» i de la teoria concomitant. De fet, un plantejament semblant a l'esmentat és, ja de per si, una clara contradicció; des de la nostra perspectiva, quelcom *artístic* i *unívoc* ha de ser un oxímoron, no es pot ser ambdues coses a la vegada. Ens sentim, doncs, incapaços per articular la recerca d'una activitat artística entorn de la idea de construir un discurs unívoc. L'anàlisi de l'expressió artística que ens proposem no pot obtenir unes conclusions que es puguin reduir a «una sola significació» —unilateral— del tema tractat. Encara que la investigació es desenvolupi en el marc de l'acadèmia universitària, i dins els seus paràmetres deontològics, el procediment metodològic que emprem no és el que, col·loquialment, entenem per «científic».

El plantejament del coneixement unívoc ha estat descartat al valorar-lo negativament pels objectius de la present recerca, considerant que el seu ús desvirtuaria l'objectiu final de la investigació. Som conscients que prenent aquesta decisió, potser fem perdre certa validesa en les conclusions del treball, però és clar que així s'eixampla la capacitat d'indagació i de profunditat d'anàlisi de la problemàtica a la que pot aspirar la investigació. En aquest sentit, Casetti estableix una definició força laxa d'allò que ha de ser la teoria cinematogràfica que procurem seguir:

[...] caracteritzarem una *teoria (del cinema)* com un conjunt de supòsits, més o menys organitzats, més o menys explícits, més o menys vinculants, que serveixen de referència a un grup d'estudiosos per comprendre i

---

195.No hi ha resposta a aquesta pregunta tan complexa i, òbviament, les consideracions que en podem fer no les podem plantejar satisfactòriament en aquesta recerca, degut a que, segurament, una elaboració teòrica entorn de la problemàtica seria, per la seva extensió i complexitat, una investigació autònoma que aniria més enllà de la que estem duent a terme —una més de les que ja hem apuntat. Des de la nostra perspectiva no podem esbrinar quina és la finalitat de l'anàlisi fílmica malgrat sembla que hi ha traçades —o s'intueixen— diverses tendències. De manera honesta, difícilment podem anar més enllà de proposar una definició que expressa que «una anàlisi cinematogràfica ha de provar d'esbossar una panoràmica ample de la complexitat de l'home i de la dona contemporanis que, immersos en el seu temps, s'expressen a través d'una de les seves manifestacions —tecnològica i expressiva— genuïna: el cinema» (TORELLÓ, 2013: 17-18).

*explicar en què consisteix el fenomen en qüestió*<sup>196</sup> (CASETTI, 1994: 10-11).

Això ens permet distanciar-nos d'algunes maneres d'analitzar la *qüestió artística* perquè entenem que no podem fer la reducció conceptual que ens demana l'aplicació d'alguns estàndards o metodologies. En definitiva, considerem que no podem simplificar la intencionalitat de l'«activitat artística» ni reduir-la a una «significació mesurable»<sup>197</sup> i pensem que aquest fet —aquest posicionament acadèmic que adoptem—, no té perquè pressuposar que una investigació basada en aquests preceptes no es mantingui dins de la recerca acadèmica. La conclusió que clou el treball de l'italià corrobora aquest punt de vista esmentat:

La teoria ens ha semblat un intent de comprendre el cinema, de definir-lo, analitzar-lo i de transitar-lo; ara bé, un intent no necessàriament caracteritzat per una racionalitat de tipus científic [...]. Es tracta d'un mecanisme de *coneixement*, que no es redueix a un saber «abstracte», sinó que es nodreix de formes més subtils, com la metàfora, l'analogia o el paral·lelisme, que també utilitzen altres mètodes explicatius igualment eficaços.

[...] Dit això no afirmo que les teories sobre el cinema obviïn la racionalitat, ja que sovint apel·len a ella de forma explícita. Únicament pretenc exposar que la racionalitat no és el caràcter principal d'una teoria. D'altra banda, sí que ho és la seva capacitat d'oferir-se com un *saber institucionalitzat, social i històric*<sup>198</sup> (CASETTI, 1994: 345-346).

Per tant, la qüestió que sorgeix d'aquest posicionament teòric és la següent: ¿quina metodologia ens és més útil a l'hora d'elaborar aportacions significatives en el si de la disciplina de l'anàlisi de films, que a la vegada estigui justificada i validada des de l'àmbit acadèmic? Dit d'una manera més entenedora, ¿«quina metodologia és l'adequada per a desenvolupar la recerca que hem plantejat» des l'òptica epistemològica proposada<sup>199</sup>?

---

196. Les cursives són de la citació original. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

197. Des de la nostra perspectiva, pensem que és un greu error caure en aquest «parany reduccionista», ja que, en certa manera, actuant d'aquesta manera, s'invalida l'«expressió artística» i apropa la poètica de l'objecte que volem estudiar a allò que Umberto Eco defineix com a «kitch»: un intent de poètica sense ambigüïtat basada en la prefabricació i imposició d'un efecte (Eco, 2004: 96). En un sentit semblant, el director italià, Roberto Rossellini, parla de la manifestació contemporània de la «semicultura»: el coneixement reduït a la simple aparença (QUINTANA, 1996: 4-5), quelcom també molt postmodern i contemporani.

198. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

199. Evidentment, aquesta no és una qüestió menor i, certament, ha estat una consideració que ha generat molt dubtes i que ha alentit, per moments, el desenvolupament natural de la recerca. Hem procurat debatre-la àmpliament a l'hora de planificar la investigació, procurant no tenir prejudicis de cap mena davant de les diferents perspectives metodològiques, sense que arribéssim, cal dir-ho, a albirar-ne una resposta clara sinó, més aviat, a un posicionament pragmàtic i força relativista de la qüestió. De fet, la problemàtica que ens plantejem —com fer recerca acadèmica entorn de l'Art— ja la vam intuir en l'elaboració del treball final de màster d'Educació Interdisciplinària de les Arts, defensat el juliol del 2012 i titulat *El valor afegit de la música damunt de la imatge cinematogràfica. Anàlisi de 'Nostalghia' de Tarkovski*. En tot cas, va ser tant el pes dels dubtes plantejats i les diverses possibilitats que sorgien a l'hora d'anar desenvolupant la qüestió de la recerca entorn de l'activitat artística que, posteriorment, i abans d'iniciar la redacció d'aquesta tesi doctoral —però ja un cop matriculats en el program de doctorat—, vam procurar desenvolupar i plasmar les nostres reflexions i inquietuds en el document inèdit i, d'alguna manera,

Entenem que l'elecció i l'adequació de la metodologia, tal com ja hem dit —i, d'altra banda, tal com succeeix en la majoria de treballs d'altres disciplines—, es fa en funció, i depèn estrictament de l'objecte, l'objectiu i la hipòtesi concreta de cada investigació. Per tant, no existeix una manera més acadèmica que una altra d'aproximar-se al «fet filmic» —en el si d'aquesta disciplina no existeix *la metodologia*, ho remarcuem altra vegada. El fet, doncs, de decantar-se per una o altra metodologia —elecció legítima en qualsevol cas sempre que estigui justificada—, descarta segons quina tipologia d'investigació i condiona, tant el desenvolupament formal de la recerca, com les seves consideracions finals<sup>200</sup>.

Sembla, doncs, que hi ha dues qüestions clares sobre l'assumpte: 1) l'aproximació als films es pot realitzar, des del marc acadèmic, des de diversos punts de vista<sup>201</sup>; 2) com més s'allunyi la metodologia de l'empirisme racionalista, menys concretes en seran les seves conclusions; i 3) aquest darrer fet no vol dir que els resultats obtinguts s'invalidin en el si de la institució acadèmica.

En aquest sentit, Casetti fa una reflexió valuosa al traçar els punts de fuga —en certa manera, una contradicció de la disciplina— en els quals pensem que s'articula la perspectiva analítica cinematogràfica actual:

El cinema no té ja un espai exclusivament propi, si és que alguna vegada el va tenir. Les obres que ens han arribat sobreviuen en forma de memòria en els llibres, en la publicitat, en els folletons de la petita pantalla. [...] No té un àmbit propi perquè és present en tots els àmbits. Al menys, en tots els que tenen a veure amb l'estètica i la comunicació. És per això que s'entén que les preguntes vinguin de «fora» i vulguin arribar «més enllà».

[...] Perquè el cinema es prolonga i es mimetitza amb molts altres ambients. Per això la teoria no pot oferir respostes unívokes, lineals, definitives; la seva única possibilitat és oferir *xarxes d'investigació* que persegueixin i abastin l'objecte investigat. La teoria és llavors saber fragmentat i dispers. Un saber *sobre* el cinema i a la vegada *més enllà* del cinema<sup>202</sup> (CASETTI, 1994: 347).

---

encara no conclòs, anomenat *Idees generals per a desenvolupar un marc d'estudi i una indagació acadèmica sobre cinema i música des d'una visió artística i poètica*, document en el qual vam treballar intensament durant el curs 2012 - 2013 i que vam elaborar des d'una perspectiva més vivencial i personal que acadèmica.

200. Sobre aquesta qüestió Terricabras cita al filòsof i historiador del pensament filosòfic Josep Ferrater Mora —de qui hem consultat profusament el seu *Diccionario de filosofía* (2012)— que «insistia sempre que “tot té un preu”, i que apostar per un mètode, uns principis o uns axiomes implica necessàriament deixar-ne de banda uns altres. No es pot tenir tot, sobretot no es pot tenir tot alhora» (TERRICABRAS, 2014).

201. Considerar l'anàlisi audiovisual un anàlisi del discurs, del text, un anàlisi de continguts, un estudi cultural o històric no és només una qüestió semàntica; comporta la conseqüència d'utilitzar una o altra tècnica, qüestió que depèn de considerar l'«expressió audiovisual» com un text, un discurs o un contingut cultural, etcètera.

202. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

## 7.2. METODOLOGIA ESPECÍFICA DE L'ANÀLISI FÍLMICA

És oportú, doncs, atendre els antecedents bibliogràfics rellevants que han estudiat la metodologia de l'anàlisi fílmica i les seves especificitats en relació a l'entorn acadèmic. Per desenvolupar aquest apartat ens basarem en el treball ja citat de Francesco Casetti, *Teorías de Cine* (1994), el qual és un text exemplar per diverses raons: per una banda, l'autor té la virtut de situar-nos en una perspectiva europea de la qüestió plantejada, a la vegada que el debat es desenvolupa en termes eminentment acadèmics.

El plantejament de Casetti sobre la teoria i la metodologia aplicada als films és, doncs, aclaridor en molts aspectes. De la seva lectura se'n desprèn que qualsevol investigador, en el moment de definir la seva relació amb l'objecte d'estudi, pot respondre a la pregunta «què és el cinema» des de diversos punts de vista; el posicionament dependrà de quina corrent de pensament subscriu. Així, l'investigador utilitza un mètode de treball o un altre —una metodologia específica a l'objecte— dependent d'aquest posicionament teòric, i n'obté un coneixement d'una naturalesa o d'una altra —epistemologia— dependent d'aquests factors. Casetti reafirma, doncs, allò que hem procurat descriure en l'apartat anterior: l'aparent desestructuració de la disciplina fa que sigui possible apropar-nos als films des de diverses perspectives —i algunes d'aquestes, en aspectes determinats, poden resultar contradictòries.

En aquest context diàfan d'aproximació a l'anàlisi del film, cal subratllar que, l'extraordinària claredat i capacitat de síntesi del treball de Casetti, permet plantejar una classificació de les teories en tres grans grups, corrents o paradigmes; les quals l'autor relaciona, a la vegada, amb tres contextos històrics, socials i artístics contemporanis. A continuació, procurem exposar breument i, sobretot, relacionar-los amb la nostra recerca, aquests tres paradigmes teòrics específics de l'anàlisi de films que descriu Casetti en el seu treball.

### 7.2.1. ELS TRES PARADIGMES TEÒRICS

El primer capítol d'aquest treball, «Las teorías cinematográficas en la posguerra: tres paradigmas, tres generaciones» (1994: 15-29), és una exposició ben justificada del perquè es realitza la classificació de les diverses teories cinematogràfiques, des de la segona meitat del segle xx fins a finals de segle, en tres paradigmes teòrics diferents. Segons el punt de vista de Casetti, aquests paradigmes interpretatius del «fet fílmic» es configuren a partir de quatre fenòmens importants que caracteritzen el conjunt de la teoria cinematogràfica de la postguerra; aquestes són: 1) l'acceptació general del cinema com a fet cultural, 2) l'accentuació del caràcter especialitzat de la teoria cinematogràfica, 3) la internacionalització del debat cinematogràfic i, 4) la pluralitat dels seus procediments d'anàlisi (1994: 15-18). Des d'aquest punt de partida, Casetti identifica les característiques genuïnes de les principals teories

cinematogràfiques d'aquests anys i explica com la manera d'interrogar els films ha variat amb el pas de les dècades: cada paradigma cerca de determinar una epistemologia i una metodologia concreta de l'anàlisi dels films.

Durant la primera vintena d'anys —els anys de la gènesi de la teoria cinematogràfica—, el debat gira entorn d'una primera dualitat teòrica. Aquesta es caracteritza per confrontar una perspectiva teòrica que s'aproxima als films «des de dins» i, per altra banda, aquella que ho fa «des de fora». És a dir, hi ha una teoria que prova d'articular un discurs «estètic» en què es cerca l'«essència» del fet filmic —la seva ontologia—; a la vegada, una altra prova de situar-se en l'entorn del discurs científic i, «des de fora», cerca un mètode idoni per a l'anàlisi de films (CASETTI, 1994: 19). Aquesta dualitat es desenvolupa en un context acadèmic i social en el qual el mètode científic té un alt i ascendent prestigi en l'entorn de les Ciències Socials. L'opció analítica acaba esdevenint majoritària enfront de l'opció essencialista. Aquest nou escenari, en el qual predomina una visió «científica» de l'anàlisi dels films, i que s'estén en el període dels anys setanta i vuitanta del segle xx, marca una nova controvèrsia:

L'aproximació científica i metòdica s'ha imposat, però ha arribat a ser, en certa mesura, asfixiant. La necessitat d'elaborar instruments d'investigació acaba sovint amb el predomini de l'exploració per damunt dels fets reals: els models que s'apliquen corren el risc de ser més importants que els resultats derivats de la seva aplicació<sup>203</sup> (CASETTI, 1994: 20).

Aquesta consideració reafirma una intuïció esmentada anteriorment: depenent de quina sigui l'aproximació metodològica que realitzem vers el film, les conclusions que se'n derivin, malgrat ser, des d'un punt de vista metodològic empíricament vàlides, poden resultar ermes si procurem indagar en la dimensió fílmica i artística de les propostes analitzades.

D'aquesta problemàtica en sorgeix una nova dualitat que Casetti descriu de la següent manera: enfront de l'aproximació «analítica» imperant, l'acadèmia articula una nova aproximació «interpretativa» que procura ser una reacció i una crítica d'aquest posicionament «científic» i a la seva metodologia de l'anàlisi dels films «des de fora». Aquesta nova dualitat ja es planteja només des de la institució acadèmica i segons Casetti es caracteritza perquè contraposa un plantejament teòric que veu el cinema com un camp definit, analitzable en allò singular i també en allò general; enfront d'una nova corrent que interpreta el mateix objecte com a una realitat oberta, que difícilment pot ser reduïda a una fórmula fixa, una aproximació al «fet filmic» que tendeix a revelar-ne les zones fosques i els espais que resulten imprevistos (1994: 20).

Les dues dualitats teòriques exposades que transcorren durant la segona meitat del segle xx —l'«essencialista» enfront la «metodològica», i la «metodològica» enfront de la «interpretativa»— són resumides per l'autor de la següent manera:

---

203. *Ídem*.



Des del meu punt de vista, això és el que va ocórrer a la postguerra: el contrast entre l'aproximació estètica i la científica és un conflicte que posa a prova, sobre tot, els principis generals i que dedica més atenció als instruments que a la pròpia indagació; pel que fa al contrast entre l'aproximació analítica i la interpretativa és un conflicte entre qui treballa sobre el mètode i qui concedeix una major importància a la dimensió factual<sup>204</sup> (1994: 21-22).

Casetti, doncs, classifica nominalment la teoria elaborada entorn de la cinematografia en aquests tres models distints: el model «estètic-essencialista», el model «científico-analític» i el model «interpretatiu». A la vegada, aquests tres models esdevenen el marc general en el qual es desenvolupen les tres línies de pensament o paradigmes que aglutinen les visions dels estudiosos: la «teoria ontològica»<sup>205</sup>, les «teories metodològiques»<sup>206</sup> i la «teoria de camp»<sup>207</sup>.

El primer paradigma, el de la «teoria ontològica», seria aquella corrent de pensament que es pregunta principalment sobre «què és el cinema» —recordem que hi ha un important treball de postguerra d'André Bazin anomenat, precisament, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958 – 1962) (BAZIN, 2012). El segon paradigma, les «teories metodològiques», posa el focus en la qüestió de com i des d'on s'ha d'observar un film per a poder sistematitzar-ne la seva anàlisi. Finalment, en la «teoria de camp» es valora la «dimensió fenomènica» i inductiva de la teoria, i no pas la problemàtica metodològica (1994: 23-24). En aquest sentit, considerem que és convenient reproduir el quadre, configurat per Casetti, que resumeix algunes característiques d'aquest tres paradigmes:

	<i>Teoria Ontològica</i>	<i>Teoria Metodològica</i>	<i>Teoria de camp</i>
Component	metafísic	sistemàtic	fenomènic
Objecte	essència	pertinença	problemàtica
Operació	definir	analitzar	explorar
Saber	global	en perspectiva	transversal
Criteri	veritat	correcció	impregnació

Quadre 18: característiques de les teories cinematogràfiques de la postguerra (CASETTI, 1994: 25).

## 7.2.2. LES TRES GENERACIONS D'INVESTIGADORS

Des de la perspectiva que considera que un paradigma —o una episteme— és un mecanisme

204. *Ídem*.

205. Paradigma en què Casetti situa autors com André Bazin, Siegfried Kracauer, Edgar Morin, Galvano Della Volpe, Albert Laffay o Jean Mitry.

206. Paradigma en què Casetti situa autors com Christian Metz, Dario Romano, Leonardo Ancona, James J. Gibson, Peter Bachlin, Alberto Abruzzese, Pierre Sorlin, Peter Wollen, Sol Worth o Jean-Louis Baudry.

207. Paradigma en què Casetti situa autors com Noël Burch, Peter Gidal, E. Ann Kaplan, Jacques Aumont, Michel Chion, el propi Francesco Casetti, Michel Colin, David Bordwell, Stanley Cavell o Gilles Deleuze.

social que s'articula i funciona entorn d'una comunitat (CASETTI, 1994: 26), el model descriptiu articulat per l'autor italià planteja i argumenta l'existència de tres generacions d'investigadors diferenciades que treballen entorn del comú objectiu de l'anàlisi de films. Aquests tres grups d'investigadors tenen una correspondència amb els tres paradigmes teòrics esmentats amb anterioritat.

Els primers teòrics de la postguerra es caracteritzen per formar-se en la crítica cinematogràfica —ja hem parlat de *Cahiers du Cinéma*. Aquesta generació treballa amb l'objectiu de situar el cinema en el terreny de la teoria de l'art i de la cultura, i és des d'aquesta perspectiva que s'explica la indagació essencialista sobre la qüestió ontològica formulada en la pregunta «què és el cinema». Per contra, les teories metodològiques són exposades per un grup heterogeni d'investigadors que provenen de disciplines distintes i no cinematogràfiques, i que s'apropen sobre el mateix objecte —el film— amb un instrument d'indagació ja contrastat; cada disciplina ho fa amb el seu instrument propi, sigui des de la sociologia, la psicologia, la semiologia o la psicoanàlisi. Aquesta generació no considera l'anàlisi fílmica una disciplina independent sinó que, des de la seva perspectiva pròpia s'aproxima als films amb un punt de vista acadèmicament preestablert; la recerca es basa en trobar les lleis de funcionament, en mesurar l'extensió i els efectes, en crear un sistema de descripció i anàlisi. A diferència, però, del handicap amb què es troben els «essencialistes», aquesta generació d'investigadors ja dona per suposada la naturalesa cultural de l'«expressió cinematogràfica».

Finalment, els investigadors del tercer grup, els que atenen els aspectes fenomenològics del film, són un perfil professional més heterodox i es situen en un context més ampli de recerca; poden ser especialistes en cinema o bé provenir d'altres disciplines o especialitats. L'aspecte més important per aquesta generació, però, és el «problema» sobre el qual es treballa: quin fenomen de l'entorn de l'objecte d'estudi s'analitza. Des d'aquesta perspectiva, qualsevol aspecte intern o extern dels films, i de la seva pràctica, és susceptible de ser interrogat. La tendència general d'aquesta generació d'investigadors és renunciar al fet d'adoptar «models explicatius forts» —que també podríem anomenar models «sòlids»— com a marcs per a les seves investigacions: situen la recerca, en conseqüència, en les singularitats, les tangencials o les línies de fuga —sembla clar que influenciats, en certa manera, pel context relativista del pensament postmodern. És a dir, hi ha una tendència clara i general cap a la «indagació» en detriment de la «investigació»<sup>208</sup>.

---

208. La llengua anglesa, i l'activitat acadèmica en el món anglosaxó, fa una distinció entre *research* i *inquiry*. En aquesta hi rau una clara diferenciació conceptual, que ens sembla més obvia que el matís que aporta la llengua catalana als termes; és a dir, entre «recerca» i «indagació». El terme «indagació» —a diferència del terme «recerca»— remet a un caràcter exploratori de l'acció; quelcom amb un punt de partida, però sense un punt d'arribada definit. Tal com plantejem aquest treball, i en el context acadèmic en el que ens situem, la indagació és un concepte important, ja que defineix un posicionament que no està marcat per un patró tancat que cal seguir; no s'ordeix una línia recta d'investigació, sinó que s'«exploren possibilitats»

Sobre les conseqüències epistemològiques que l'activitat d'aquest tercer grup provoca en el conjunt de la disciplina, Casetti afegeix taxativament que «[...] la comunitat científica es converteix literalment en una nebulosa» (1994: 27); sentència que, des del nostre punt de vista —degut a la seva connotació pejorativa—, cal posar en quarantena malgrat que no podem obviar-ne l'esment.

L'autor resumeix, en el següent esquema que reproduïm, aquestes categoritzacions entorn dels tres paradigmes i les tres generacions:

	<i>Teoria Ontològica</i>	<i>Teoria Metodològica</i>	<i>Teoria de camp</i>
Subjecte	crítics de cinema	estudis disciplinaris	especialistes i intel·lectuals
Ambient	revista o grup	institució d'investigació i universitat	universitat i mitjans de comunicació
Factor unificador	llenguatge comú	trajectòria de la formació	interès convergent
Instrument d'exposició	assaig o editorial	informe científic	estudi o intervenció
Finalitat	cultural	científica	social

Quadre 19: les observacions de Casetti en el capítol I de «Teorías de Cine» (Casetti, 1994: 28).

Per últim, i per tal de cloure així aquest apartat, cal senyalar que Casetti observa amb interès una correspondència, més o menys intensa, entre la teoria i la praxi cinematogràfica —correspondència que fa referència a les característiques formals i genealògiques dels films, les quals, en el capítol anterior, hem treballat entorn del concepte de les Maneres de Representació cinematogràfica.

Seria interessant assenyalar que, si bé no existeix una correspondència estricta entre l'elaboració teòrica i producció cinematogràfica, els tres paradigmes es relacionen d'alguna manera amb les transformacions dels seu objecte d'estudi [el film]. La teoria ontològica té al seu davant el cinema clàssic, fortament codificat inclosos els seus productes més anòmals; si cerca una essència és en part perquè el fenomen cinematogràfic sembla tenir un estatus segur. La teoria metodològica, de manera contrària, es troba amb el cinema modern, això és, amb un cinema que explota la seva institucionalització per reflexionar amb ella o bé per desafiar-la; si la teoria planteja el problema del punt de vista, ho fa en part perquè la identitat de l'objecte depèn del tipus d'operació que es realitza. La teoria de camp, finalment, es situa en un panorama profundament transformat, en el qual predominen la dispersió, la ruptura i allò ocasional. És una situació típica del cinema contemporani, i en part per donar-ne

---

de la mateixa.

compte, la teoria de camp construeix el seu camí com si fos una aventura<sup>209</sup> (1994: 28).

### 7.3. METODOLOGIA ESPECÍFICA DE LA MÚSICA EN L'ANÀLISI FÍLMICA

En aquest context descrit, i amb la intenció de resumir allò exposat fins ara, cal observar que, a l'hora de plantejar una metodologia adequada per la nostra investigació, identifiquem que aquesta planteja tres nivells de conflictivitat; tres qüestions i polèmiques distintes que exposem de major a menor amplitud: 1) la problemàtica de l'«anàlisi de les arts» en el conjunt de les Ciències Socials; 2) la pròpia idiosincràsia diàfana dels incipients Estudis Cinematogràfics; i, 3) la desestructuració congènita de l'estudi de la música en l'«expressió audiovisual». Les dues primeres qüestions les hem tractat prèviament en aquest capítol, i és sobre aquest últim punt sobre el qual ara ens volem centrar.

En els capítols anteriors ja hem comentat que les primeres elaboracions teòriques sobre la presència de la música en els films es remunten a les primeres dècades del «cinema mut»<sup>210</sup>. En aquest període sempre ens mantenim, des d'un punt de vista metodològic, dins dels marges del format assagístic o literari; en tot cas, sempre des de fora de l'acadèmia. És durant la segona meitat del segle xx quan es comença a estudiar la música des de les perspectives d'anàlisi del conjunt del film i quan aquesta accedeix, de manera gradual a partir dels anys setanta, al món universitari. Tot i així, cal fer palès que, de la mateixa manera que succeïa amb l'anàlisi cinematogràfic general, moltes de les perspectives d'anàlisi proposades no seran específicament «cinematogràfiques» —ni molt menys cinema-musicals—, sinó que l'anàlisi es durà a terme des d'algunes de les disciplines acadèmiques de les Ciències Socials que, en el període dels anys seixanta i setanta, experimentaran un fort desenvolupament en l'entorn acadèmic del moment. Seran les disciplines de la psicoanàlisi, la semiòtica o la narratologia les que s'aproximen, des de la seva epistemologia, a l'anàlisi de la música en el film (INFANTE DEL ROSAL i LOMBARDO, 1997: 206).

Hem vist anteriorment com aquest fet comporta que s'utilitzin els marcs teòrics, les categories i les eines d'anàlisi pròpies de cada una d'aquestes disciplines i que no se n'elaborin de pròpies. Aquesta qüestió també esdevé un problema en el cas de l'anàlisi de la música en els films. De la mateixa manera, en aquest primer període acadèmic s'estudien els films «des de fora dels films», l'anàlisi de la música de films es dilueix per diferents camps i disciplines de les Ciències Socials.

Només en la dècada dels anys vuitanta l'estudi de la música de cinema es consolida en el context acadèmic, fet que suposa la decisiva especialització, no guiada per paradigmes teòrics

---

209. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

210. Fet que no deixa de ser una clara paradoxa present en la bibliografia tradicional.

o disciplines, sinó per aportacions particulars en un quadre de completa dispersió<sup>211</sup> (COLON et al., 1997: 206).

Així doncs, durant forces dècades, una «completa dispersió» ha caracteritzat l'estat de la qüestió de la música en l'aparell teòric cinematogràfic. Malgrat tot, amb la voluntat de posar un cert ordre intern en la formulació d'una disciplina que suscita un interès creixent en l'entorn universitari, a principis dels anys noranta, trobem diverses recerques acadèmiques focalitzades en aquesta temàtica que tenen una forta influència posterior. Una de les preocupacions d'aquestes recerques és la d'establir una metodologia específica, adequada a les característiques de la disciplina, i vàlida en el context acadèmic.

En aquest sentit, en els següents punts enumerem tres metodologies d'anàlisi de la música en l'audiovisual a les quals hem accedit en la nostra recerca bibliogràfica. A continuació, comentarem primer l'esmentat treball de Michel Chion, *La audiovisión* (1993) —ara des d'un punt de vista metodològic—; després, des de la mateixa òptica, la tesi doctoral de Teresa Fraile; i, finalment la proposta analítica de Josep Gustems i Caterina Calderón.

### 7.3.1. METODOLOGIA D'ANÀLISI EN *LA AUDIOVISIÓN* DE MICHEL CHION

Michel Chion descriu, teoritza i practica una metodologia d'anàlisi de l'«expressió cinematogràfica» que intenta aprofundir en la interacció establerta entre la banda sonora i la banda d'imatge en el marc de l'audiovisual (TORELLÓ i DURAN, 2014: 113)<sup>212</sup>. L'objectiu del mètode analític proposat és cercar, segons escriu el propi autor, un triple objectiu epistemològic: primer, satisfer la pura curiositat intel·lectual; segon, trobar un posicionament teòric amb l'objectiu de profunditzar en l'anàlisi de les estructures audiovisuals i les harmonies estètiques; i tercer, establir un exercici antiobscurantista davant les pròpies percepcions, objectiu que és un dels pilars teòrics del concepte «audiovisió»: prendre consciència de com un sentit influeix en la percepció de l'altre, «què veig del que escolto?, què escolto del que veig?»<sup>213</sup> (CHION, 1993: 173-179).

La primera part de l'anàlisi conjunta de la música i la imatge és l'etapa que l'autor anomena l'«Exigència verbal»; una descripció contextual i nominal de la seqüència: descriure el pla cinematogràfic i el seu contingut icònic i, a la vegada, catalogar els elements sonors i musicals més destacats. En aquest punt ens trobem en un estadi d'anàlisi merament descriptiu. La segona part de l'anàlisi, anomenada «Procediment d'observació», és segura-

211. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

212. Per tal de descriure la metodologia proposada per Michel Chion, ens basem en l'article «Michel Chion en *La audiovisión* y una propuesta práctica sobre un fragmento de *Nostalghia* de Andrei Tarkovski» (TORELLÓ i DURAN, 2014); en el qual desenvolupem una anàlisi detallada de la metodologia proposada pel teòric francès.

213. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

ment, l'etapa de més entitat teòrica i analítica de la metodologia proposada. Pensem que aquesta consideració es deu al seu caràcter experimental amb el qual Chion es posiciona, en cert sentit, a contracorrent del corpus bibliogràfic general (TORELLÓ i DURAN, 2014: 114). Aquest estadi de l'anàlisi es dissocia entre el «Mètode dels ocultadors» i el que Chion anomena el «Matrimoni forçós».

La primera d'aquestes parts, el «Mètode dels ocultadors», consisteix en una observació separada dels elements que conformen l'«expressió cinematogràfica»; ocultar els objectes sonors dels elements visuals i, també, fer l'exercici invers. L'objectiu és trencar el contracte audiovisual establert per l'autor i analitzar els seus elements fonamentals de manera aïllada: realitzar un procés de desmuntatge de l'episteme, de deconstrucció del sincronisme audiovisual i dur-ne a terme una observació separada. Aquesta deconstrucció del camp epistemològic es porta a la pràctica mitjançant dos procediments. El primer desmuntatge analitza l'objecte sonor sense visualitzar la font sonora de la que emana; font que, en origen, està vinculada a la «imatge». El segon procediment analitza la seqüència, aquesta vegada, sense la banda sonora; només visualitzant-ne la imatge. En aquest doble exercici: «és té la possibilitat d'escoltar el so tal i com és, i no com el transforma i emmascara la imatge; i veure la imatge tal com és, i no com el so la recrea»<sup>214</sup> (1993: 174). Finalment, la metodologia de Michel Chion es completa amb la tercera part de l'anàlisi en què Chion cerca les dominàncies del conjunt, localitza els punts de sincronització importants i valora la seva articulació en la «tela audiovisual» (CHION, 1993: 1994).

Si hem de fer alguna crítica a l'original anàlisi proposat, cal dir que ens trobem amb la problemàtica d'analitzar un fenomen —el film— des d'un altre fenomen que li estrany —la descripció nominal, el text—; és a dir, ens situem en el procés de traspasar informació eminentment sonora o visual al llenguatge logocèntric. Així, des del nostre punt de vista, el principal flac que podem assenyalar d'aquesta metodologia —extensible a moltes altres— és que es basa en la descripció nominal —posar paraules a fenòmens visuals o sonors—, i que qualsevol descripció, per més acurada que resulti, es fa des de paràmetres aliens al llenguatge audiovisual. Malgrat tot, Michel Chion té l'encert de posar l'anàlisi del so i la música en un pla semblant al de l'anàlisi de la imatge; Chion porta a terme, en les seves pròpies paraules,

[...] un esforç per descobrir i conèixer, sense amagar que la música [i el so] en els films són una peça d'un tot, i que és aquest tot el que devem esforçar-nos per comprendre i sentir<sup>215</sup> (CHION, 1997: 24).

---

214. *Ídem*.

215. *Ídem*.

### 7.3.2. METODOLOGIA D'ANÀLISI EN LA TESI DE TERESA FRAILE

També és convenient tornar a comentar —ara, però, des del punt de vista metodològic— el treball de tesi doctoral de Teresa Fraile, *La creación musical en el cine español contemporáneo* (2008). L'autora analitza diversos binomis creatius d'una selecció del cinema produït a l'Estat espanyol a partir dels anys noranta. Aquesta anàlisi procura indagar en múltiples de les facetes que esdevenen en la relació creativa director-músic; però al cap i a la fi, la tesi de Fraile articula una anàlisi del «fet filmic», i de la seva música, des d'una perspectiva acadèmica.

En principi, Fraile proposa un mètode d'anàlisi que comprèn diferents nivells de profunditat: la descripció d'un context cinematogràfic, una anàlisi primària, una anàlisi formal-musical i una anàlisi funcional o músico-cinematogràfica —i ens remetem al capítol anterior del present treball per una explicació més elaborada de les característiques de part d'aquesta metodologia. En tot cas, en el cinquè capítol del treball de Fraile, titulat «Tendencias de la música del cine en España: análisis de binomios» (FRAILE, 2008: 483-604), l'autora proposa una variació de la pròpia metodologia teoritzada en el seu marc teòric, que expressa de la següent manera:

[...] en cada un dels binomis es treballa, en primer lloc, el nivell textual, per tal d'analitzar les característiques del text audiovisual. D'aquesta manera ens aturem en les característiques del cineasta i en la manera d'abordar la música o el so en els seus films, per tal de, seguidament, explicar les característiques del músic, el seu estil i concepció de la música de cinema. A continuació, s'aborden les característiques de la relació de binomi, la forma de treballar conjuntament (composició en relació al guió o en relació al muntatge, sincronització i mescla del director o del músic, etcètera), per, seguidament, reflexionar sobre com funciona la música d'aquest compositor en les pel·lícules dirigides pel cineasta: quina funció narrativa compleix, què aporta estèticament, com s'adequa a la pel·lícula. A la vegada, s'analitzen seqüències concretes o l'estructura temàtica de les pel·lícules del binomi.

En alguns casos concrets s'incidirà també en el nivell d'anàlisi cultural, identificant les influències sobre la pràctica socio-cultural del film, és a dir, com connecta amb ideologies, contextos històrics i altres debats<sup>216</sup> (FRAILE, 2008: 489-490).

La proposta de Fraile analitza: 1) unes característiques generals del film, entenen l'«expressió audiovisual» com un «text»; 2) les característiques autònomes de la música en relació al seu propi llenguatge; 3) s'estudia la forma de treballar, de manera conjunta, del director i del compositor; 4) s'estudia el factor funcional de la música en el conjunt del film; i, 5) la metodologia es concreta en l'anàlisi d'una seqüència o estructura temàtica del film, és a dir, es separa una unitat —una seqüència, una mostra— del conjunt per tal de ser estudiada.

Fraile adjunta els exercicis de seqüenciació del film en els annexos del treball. D'aquesta manera podem observar que aquest exercici de categorització del film es concreta

---

216. *Ídem*.

en una descripció estructurada en dues columnes: en una part s’hi realitza la temporalització de les seqüències en què observem la presència de la música, i en l’altra es porta a terme la descripció nominal de la mateixa. Aquest darrer apartat Fraile el realitza sense diferenciar — és a dir, ho fa de manera conjunta— la informació iconogràfica de la informació sonora o musical. Fraile porta a terme una anàlisi dels binomis creatius director-compositor en la qual dóna, des del nostre punt de vista, més importància a les qüestions històriques, sociològiques o psicològiques de la construcció d’aquests binomis que no a l’estatus estètic de la música en l’articulació d’aquells films. Des d’aquest punt de vista, ja que l’objectiu d’aquest treball no és coincident amb el del treball de Fraile, la metodologia emprada en la seva tesi ens és de gran ajuda per orientar-nos en el moment de desenvolupar el nostre propi mètode, però no la podem extrapolar al nostre treball sense fer-ne variacions substancials.

### 7.3.3. METODOLOGIA D’ANÀLISI MULTIMODAL

Volem esmentar que hem estudiat una darrera metodologia d’anàlisi de la música en l’audiovisual: la proposada pels professors Josep Gustems i Caterina Calderón en l’article «El análisis multimodal en la escucha de los audiovisuales» (GUSTEMS i CALDERÓN, 2014) publicat en el citat volum *Música y audición en los géneros audiovisuales* (2014). Des de la nostra perspectiva, l’article es desenvolupa des d’una base teòrica que el conjunt de la bibliografia de la disciplina no comparteix.

Gustems i Calderón entenen que l’«expressió cinematogràfica» i, per extensió, la producció audiovisual, és un discurs multimodal «perquè està integrat per més d’una forma d’expressió semiòtica»<sup>217</sup> (GUSTEMS i CALDERÓN, 2014: 16); així, des d’aquesta perspectiva, els audiovisuals:

[...] són productes complexos, resultat de la intervenció de distints creadors, tècnics i artistes amb rols, formació i punts de vista completament diferents<sup>218</sup> (GUSTEMS i CALDERÓN, 2014: 15).

Aquest posicionament obvia que pel conjunt de la bibliografia, és la figura del director qui canalitza aquest seguit de rols creatius sota una única estètica i que una anàlisi general de l’audiovisual des del punt de vista dels rols creatius ni és funcional ni és una perspectiva analítica de pes en altres investigacions de la disciplina. En tot cas, encara és més important que aquest fet la qüestió que aquest enfocament descrit no considera l’audiovisual com un llenguatge genuí sinó com una suma de diferents llenguatges autònoms; idea que, en l’actualitat, no genera gaire consens en el si de l’acadèmia. És clar que es pot analitzar la música de l’audiovisual de manera autònoma tal com hem explicat a l’inici del treball, però llavors es

---

217. *Ídem.*

218. *Ídem.*



realitzarà una anàlisi musicològica, no pas cinematogràfica.

D'altra banda, l'anàlisi s'articula des d'un altre punt de partida que, com hem vist, la bibliografia destaca que és un dels principals errors de la disciplina: la qüestió és que el treball no articula una metodologia independent, sinó que transposa un mètode d'anàlisi exogen a les problemàtiques pròpies. Des d'aquest punt de vista no es justifica l'ús de l'anàlisi multimodal en l'estudi de la música en l'audiovisual encara que «els estudis multimodals [...] en l'àmbit de la lingüística i les ciències socials, [...] [estiguin] en creixement»<sup>219</sup> (GUSTEMS i CALDERÓN, 2014: 15). En relació a l'instrument d'anàlisi de l'audiovisual proposat i descrit en l'article (GUSTEMS i CALDERÓN, 2014: 26), aquest esdevé, des del nostre entendre, un instrument poc precís, que no té una justificació fonamentada i el qual té una escassa validesa si el contextualitzem en el debat de la disciplina sobre la qüestió.

En definitiva, la proposta d'anàlisi no convergeix amb l'objectiu del present treball i, tal com ja hem comentat, tampoc ho fa amb les tendències d'anàlisi que es proposen en els antecedents bibliogràfics tractats. Es situa la problemàtica d'estudi de la relació imatge-música en un camp estrany, excessivament *sui generis*, que no té en compte allò que, com hem vist repetidament, proposa el conjunt de la bibliografia actual de la disciplina.

#### 7.4. ESTRUCTURA DE L'INSTRUMENT DE RECERCA

Un cop feta aquesta descripció crítica a tres metodologies d'anàlisi que responen a models diferents d'acarar la problemàtica de la disciplina, hem de procurar, a continuació, descriure l'instrument de recerca de la present investigació, així com les pautes seguides per a desenvolupar-lo i per a portar a terme l'apartat d'anàlisi de la recerca. L'anàlisi que portem a terme en aquesta investigació es basa en la triangulació metodològica; «l'aplicació de diverses metodologies en l'anàlisi d'una mateixa realitat»<sup>220</sup> (Igartua i Humanes citat per SUÁREZ, 2011: 178). Aquesta triangulació s'articula, en primer lloc, a partir de la recerca bibliogràfica, la lectura de les fonts primàries i l'escriptura; en segon terme, utilitzant el mètode de l'entrevista semiestructurada que hem realitzat al director Pere Portabella; i, finalment, portem a terme una observació semiestructurada i una anàlisi de continguts de la mostra.

En tot cas, també volem deixar constància que, en certa mesura, aquest no és un estudi qualitatiu<sup>221</sup>, tampoc un estudi quantitatiu, sinó humanístic; un assaig.

---

219. *Ídem*.

220. *Ídem*.

221. «Sense voler entrar en els debats sobre la seva pertinença com a mètode científic enfront a la metodologia quantitativa, és important senyalar que, juntament amb autors com Olabuénaga (2007), es considera que la investigació qualitativa és un model de investigació pertinent per les Ciències Socials perquè es tracta d'un model que també està basat en el rigor, la exhaustivitat i la validesa de les seves inferències, tot i no poder generalitzar-ne els resultats obtinguts» (SUÁREZ, 2011: 21). Traducció catalana, de la font

	<i>Estructura de l'instrument de recerca</i>
Triangulació metodològica	1. Recerca bibliogràfica, lectura i escriptura
	2. Entrevista semiestructurada
	3. Observació semiestructurada i anàlisi de continguts

*Quadre 20: estructura de l'instrument de recerca i de la triangulació metodològica.*

#### 7.4.1. RECERCA BIBLIOGRÀFICA, LECTURA I ESCRIPTURA

La primera part de l'instrument metodològic es basa en l'anàlisi bibliogràfica i la reflexió que se'n deriva en forma de text original de la lectura de les fonts primàries. Com ja hem esmentat en el punt «2.1. Referències i antecedents teòrics», les lectures que han estat la base d'aquesta recerca s'han fonamentat en quatre pilars principals: 1) l'estudi de les qüestions cinematogràfiques generals, 2) l'estudi de l'estatus particular de la música en l'audiovisual, 3) la figura de Pere Portabella com a creador i 4) les lectures entorn de la qüestió metodològica, tant si són específiques dels Estudis Cinematogràfics o de caire més general en el context de les Ciències Socials<sup>222</sup>.

En general, hem ha mecanografiat un resum de les qüestions més destacades de les lectures fonamentals realitzades. Aquest exercici es concreta en un seguit de documents digitals sobre les lectures; una mena de fitxes de lectura. Així, de molts dels títols que formen la bibliografia d'aquest treball, n'hem fet extensos resums del contingut; el treball reflexiu entorn dels quals ens han ajudat a construir, elaborar i redactar el cos textual d'aquesta investigació. La recerca bibliogràfica ha estat, des d'un punt de vista temporal, el període més extens de la investigació. És ben segur que allò més complex d'aquest procés —i tal com deu ser habitual— ha estat trobar les correspondències teòriques que han sorgit entre les lectures i concretar-les en un discurs coherent. Hem treballat a partir d'una intuïció important —que ha estat a la vegada un handicap—, i és que segons el nostre entendre la bibliografia existent no escometia part de la problemàtica que hem plantejat en la investigació. Aquest estadi de lectura i reflexió s'ha concretat en un procés d'escriptura llarg i rigorós, al qual hi hem abocat molta atenció i esforç.

La present investigació ha donat una importància cabdal a la qüestió formal de l'escriptura: la correcció, la sintaxi i l'enteniment del corpus del treball. Així doncs, el procés d'escriptura ha estat llarg i lent, i s'ha format a partir d'innombrables correccions a la formu-

original en castellà, realitzada pel propi autor.

222. En menor mesura hem de subratllar també les lectures sobre les qüestions ortotipogràfiques de la recerca.

lació del text definitiu; tot procurant que aquest acabés essent, en la mesura d'allò possible, amè, profund, intel·ligible en l'aspecte formal i evidentment en la vessant acadèmica<sup>223</sup>.

#### 7.4.2. L'ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA

La segona part de l'instrument metodològic de la present investigació ha estat l'entrevista (Merton i Kendall citat per SUÁREZ, 2011: 179). Ens hem entrevistat amb Pere Portabella a principis del mes de febrer de l'any 2014, en una entrevista semiestructurada o entrevista en profunditat (Olabuénaga citat per SUÁREZ, 2011: 179). El contingut de l'entrevista el trobem degudament transcrit en el punt «Annex ii. Entrevista exploratòria i propostes de guions».

L'entrevista realitzada procura seguir la següent consideració:

Les preguntes utilitzades han estat ítems oberts (en contraposició a les preguntes fixes i en escala que són pròpies de l'entrevista estructurada). D'aquesta manera, la traducció dels objectius específics de la investigació en forma de preguntes sempre ha respost a preguntes obertes, dirigint-se, habitualment, dels elements més generals als més específics, utilitzant la tècnica coneguda com a «embut» (COHEN i MANION, 1990). De la mateixa manera, les respostes esperades eren sempre de caràcter no estructurat, permetent que l'entrevistat contestés lliurement<sup>224</sup> (SUÁREZ, 2011: 182).

Prèviament, s'ha validat l'entrevista a través de dos documents. El primer document és un guió que vincula de manera explícita les preguntes amb elements exposats en el marc teòric. El segon guió, més clar i funcional, planteja les qüestions cabdals de la recerca i també ha estat validat, abans que l'entrevista es portés a terme, per diferents doctors i col·legues del grup de recerca del Laboratori de Mitjans Interactius de la Universitat de Barcelona.

L'objectiu de l'entrevista ha estat, doncs, múltiple; ha servit de recolzament i de contrast a la recerca bibliogràfica i a la construcció del marc teòric; i ens ha aportat nous punts de vista o perspectives diferents que la investigació no havia considerat fins al moment. L'entrevista semiestructurada ha estat un element de correcció i de focalització en el desenvolupament de l'estat de l'art.

---

223. Des del nostre punt de vista, realitzar un treball sobre l'estètica cinematogràfica sense ser especialment rigorosos i curiosos en l'elaboració del text resulta un evident contrasentit. Subscrivim l'aforisme de l'escriptor Miquel de Palol —que l'autor escriu referit a qüestions estètiques de la poesia i que nosaltres extrapolem de la poesia a la investigació en Arts i Humanitats—, que ens ha fet reflexionar llargament sobre aquestes qüestions i que s'expressa de la següent manera: «la qüestió de la poesia no és dilucidar si és preferible un poema que expressi un sentiment profund, encara que sigui amb mal ofici, o un poema que s'expressi amb bon ofici, encara que sobre un sentiment insuls, sinó entre la postura que sosté que si un poema expressa un sentiment profund és impossible que ho faci amb mal ofici, i la que sosté que si un poema està ben expressat, qualsevol sentiment hi serà profund» (PALOL, 2003: 37-38).

224. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

### 7.4.3. OBSERVACIÓ SEMIESTRUCTURADA I ANÀLISI DE CONTINGUTS

Tal com hem explicat, la present investigació es troba sovint en la disjuntiva de seguir de manera estricta la idiosincràsia de la metodologia acadèmica que emprà la recerca en el marc de les Ciències Socials, o de procurar, tal com la bibliografia especialitzada subratlla, que el mètode de la investigació no converteixi l'objecte estudiat en un conjunt de dades analitzables —amb el risc que esdevingui més important, en el conjunt de la investigació, el mètode emprat que no pas l'objecte d'estudi. Malgrat aquesta problemàtica descrita i el posicionament teòric pròxim a l'assaig que hem adoptat —i tot i que fins al moment la present investigació ja ha fet aportacions rellevants a la disciplina estudiada a partir de la recerca bibliogràfica i de l'elaboració conceptual—, considerem que és un factor que complementa la investigació en positiu, el fet de tancar la triangulació metodològica amb el procediment de l'observació semiestructurada i l'anàlisi de continguts (PINUEL, 2002: 2). Aquesta perspectiva ens permet realitzar dues consideracions. 1) ¿Podem afirmar que un film és un «missatge, un text o un discurs» i, així, aplicar-ne una determinada anàlisi?<sup>225</sup> 2) ¿És convenient —o fins i tot vàlid des d'un punt de vista acadèmic— convertir els films en dades per a ser analitzades?

L'anàlisi de continguts, aplicada a «continents» materials, cerca fora, no dins, ja que la dimensió de les dades extretes de l'anàlisi només existeixen fora dels «continents», és a dir, en la ment dels subjectes productors o usuaris dels missatges, textos, discursos o documents que s'analitzen, és a dir, en la ment dels participants dels processos singulars de comunicació en els que s'han produït els documents analitzats<sup>226</sup> (PINUEL, 2002: 3).

La qüestió de les dades torna a ser, doncs, rellevant en aquest punt. ¿Com podem codificar els elements observats en l'anàlisi i establir-ne categories sense que aquestes dades esdevinguin finalment irrelevants des de la perspectiva de la investigació? ¿Com podem establir les categories sensibles de ser analitzades sense que la profunditat de l'anàlisi no esdevingui minvada? ¿Com podem pretendre objectivar la «emergència del sentit latent d'un text»<sup>227</sup> (PINUEL, 2002: 4) o «el seu sentit ocult» (ABELA, 2003: 2) —objectiu final de l'anàlisi de continguts— si, precisament, considerem que l'«expressió artística» té un sentit latent indefinible i que, de fet, és aquesta indefinició el que dota de valor artístic a l'objecte estudiat<sup>228</sup>?

---

225. En aquest sentit, volem subratllar que, durant l'entrevista amb el director, es comenta el fet de què, segurament, no hi hauria millor anàlisi cinematogràfica que la pròpia «expressió cinematogràfica» analitzant-se a si mateixa des de dins, els *Film essay* o assajos audiovisuals —en certa manera, l'exercici que realitzen les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

226. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

227. *Ídem*.

228. Aquestes són qüestions que, com hem dit, la investigació no pot resoldre però que cal deixar anotades ja que, qüestions d'aquesta naturalesa, han condicionat, de manera freqüent, la present recerca.

#### 7.4.3.1. Unitat de mostra i de registre

Hem procurat trobar un equilibri entre les problemàtiques esmentades: l'instrument de recerca de la investigació s'emmiralla en el mètode de l'anàlisi de continguts o en l'anàlisi del discurs —fent evident, però, que des del nostre punt de vista, considerar l'«expressió cinematogràfica» com un «text» és una asseveració molt discutible<sup>229</sup>. En aquest sentit, seguint els paràmetres establerts per la bibliografia en l'anàlisi de continguts, aquesta es basa en l'anàlisi del «text» —l'«expressió cinematogràfica»— i en l'anàlisi del seu «context» —l'anàlisi realitzat en el marc teòric— (ABELA, 2003: 2); per tant, per completar positivament aquesta investigació, restaria descriure de quina manera analitzarem aquest «text» cinematogràfic i portar-ne a terme el seu exercici.

Tal com ja hem exposat en el punt «1.1.4. Acotació de la filmografia i justificació» de la recerca, les «unitats de mostra» de la investigació —«aquelles porcions de l'univers observat que seran analitzades»<sup>230</sup> (ABELA, 2003: 13)— són els films realitzats per Pere Portabella en el període 1967 - 1976, editats per Intermedio en *Pere Portabella (Obra completa)* (2013); mentre que la «unitat de registre» —«aquella part de la unitat de mostra que es possible analitzar de manera aïllada»<sup>231</sup> (ABELA, 2003: 2)— són les seqüències cinematogràfiques que el treball analitza.

#### 7.4.3.2. Graella de visualització

Per a portar a terme aquesta anàlisi de l'«expressió cinematogràfica» hem realitzat, primer, una observació semiestructurada de la unitat de mostra per tal d'extreure'n la unitat de registre que se'n deriva. En el punt «Annex i. Observació i anàlisi de les mostres de registre» de la present investigació, es transcriu una graella de visualització i observació per a cada un dels films l'elaboració de la qual s'ha realitzat abans de concretar l'entrevista, fet que ens ha ajudat a focalitzar la mostra de registre. En aquesta primera observació, una graella exploratòria per a cada film, s'ha assenyalat quines seqüències de l'obra analitzada de Portabella es defineixen sota el cànon de la «imatge musicada»; és a dir, en quines d'aquestes mostres hi havia una relació iconogràfica-musical sensible de ser, en posterioritat, analitzada.

Ens hem adonat, però, que aquesta primera graella de visualització resulta insuficient per a portar a terme el propòsit de la nostra investigació<sup>232</sup>. S'hi descriu, de manera formal,

---

229. Malgrat tot, i cal remarcar-ho, no fem nostres totes les característiques d'aquesta metodologia —aquest posicionament ha estat justificat, de manera prou clara, en el transcurs de la investigació i, en especial, en el desenvolupament d'aquest capítol.

230. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

231. *Ídem*.

232. Cal assenyalat que, malgrat que considerem que aquesta graella d'observació és insuficient pels nostres propòsits, propostes semblants a la que fem esment han estat els mètodes d'observació semiestructurada

una variable de temps que defineix la mostra entre dos punts temporals del global del film, a la vegada que es realitza una descripció genèrica del contingut —tant icònic, com sonor, com musical— del que succeeix en l'«expressió cinematogràfica» analitzada. Evidentment, aquest ha estat un treball exploratori, no definitiu, que si bé redueix la unitat de mostra a la unitat de registre, no conté els indicadors suficients per avaluar les característiques de la «imatge musicada» que la investigació proposa.

#### 7.4.3.3. Criteris i indicadors de l'observació semiestructurada

A partir d'aquestes consideracions esmentades, hem proposat una nova graella d'observació semiestructurada per analitzar el contingut de l'«expressió cinematogràfica». Aquesta fase de l'anàlisi s'ha portat a terme en l'última etapa de la investigació. Els criteris i indicadors de l'observació semiestructurada que proposem es basen el marc teòric descrit en la investigació. Hi ha dos punts (I-II) que són indicadors tècnics per a poder desenvolupar l'anàlisi de manera pragmàtica, eficient i organitzada en el conjunt del treball. Els següents punts (III-VI) són indicadors descriptius del conjunt de l'«expressió cinematogràfica» analitzada.

- i. Identificador mostra de registre.
- ii. Time code.
- iii. Fotogrames de la mostra.
- iv. Descripció icònica de la mostra de registre.
- v. Descripció sonora de la mostra de registre.
- vi. Descripció musical de la mostra de registre.

Aquests darrers indicadors es basen en la metodologia expressada per Michel Chion en *La audiovisión* (1993). En l'anomenada «exigència verbal», Chion defineix «una descripció contextual i nominal de la seqüència» (CHION, 1993: 175) que els indicadors procuren mostrar: els punts III-VI descriuen el pla cinematogràfic i el seu contingut icònic i, a la vegada, cataloguen els elements sonors i musicals més destacats de manera independent, sempre des del llenguatge logocèntric, excepte el punt III on es reproduïx la imatge de diversos fotogrames de la seqüència.

La present investigació ha analitzat amb aquests indicadors, un total de setanta-vuit mostres de registre. El conjunt d'aquesta pràctica es pot consultar a l'«Annex i. Observació i anàlisi de les mostres de registre». D'altra banda, cal tornar a fer l'observació que aquest

---

d'altres anàlisi. En aquest sentit, un exemple serien les graelles utilitzades per Fraile, en la seva tesi doctoral, que hem consultat (FRAILE, 2008: 763-772) o les de l'anàlisi multimodal ja descrites (GUSTEMS i CALDERÓN, 2014: 26)

conjunt d'indicadors I-VI han servit a altres investigadors per a desenvolupar les seves anàlisis acadèmiques; tot i així, pensem que no donen resposta a la pregunta que formula la nostra investigació. La qüestió, en aquest punt, és la següent: ¿com es detecta, s'explica o, inclús, es mesura la «subversió» del cànon estètic de la MRI? ¿Com es mesura un ús transgressor de la música en relació a l'articulació de l'episteme cinematogràfica?

#### 7.4.3.4. Anàlisi de la mostra de registre

La qüestió plantejada és, tal com hem desgranat al llarg del desenvolupament del treball, difícil de discernir; per una banda, trobem la naturalesa abstracte del concepte «subversió» i, per altra, el fet que el llenguatge audiovisual o cinematogràfic no és, malgrat els intents per sistematitzar-lo, una fórmula de pràctiques tancades i codificades. En tot cas, hem de valorar el concepte «subversió» —que no *mesurar*— ja que aquest és un dels nostres objectius principals de la recerca; per tant, cal articular una sèrie d'indicadors que donin compte, des del marc teòric exposat, a partir de l'observació semiestructurada i l'anàlisi de continguts, en quin grau la proposta d'articulació de l'«expressió cinematogràfica» realitzada per Portabella és o no és subversiva respecte a la MRI, i en quina fenomenologia ens basem per afirmar-ho.

El següent capítol del treball «8. Anàlisi de la investigació», procura fer evident aquesta fenomenologia de la subversió del llenguatge cinematogràfic a través de la «imatge musicada». Per aquest motiu analitzem les mostres de registre més significatives des de la perspectiva que hem elaborat a partir del marc teòric del present treball, provant d'identificar, en cada un d'elles, les següents consideracions:

1. L'estatus de la música estructural-ontològic.
2. L'estatus de la música narratiu-funcional.
3. L'estatus de la música poètic-autònom.

*Resum de les idees clau del capítol 7*

En les recerques d'Arts i Humanitats cal ser molt curós a l'hora de triar la metodologia d'estudi, hem de procurar que aquesta no desvirtui l'objecte estudiat i valorar la seva adequació quan s'aplica a qüestions artístiques.

L'anàlisi de la música en el cinema es troba amb tres problemàtiques: 1) l'anàlisi de les arts en el conjunt de les Ciències Socials, 2) la pròpia idiosincràsia dels Estudis Cinematogràfics i 3) la desestructuració de l'estudi de la música en el cinema.

No hi ha una metodologia específica que sigui genuïna dels Estudis Cinematogràfics; la seva tria s'ha de fer en funció de l'objecte estudiat.

Casetti identifica diversos paradigmes d'estudi del cinema: la Teoria Ontològica, la Teoria Ontològica i la Teoria de Camp.

Analitzem tres metodologies, extretes de la bibliografia, que estudien la música en els films: Chion (1993), Fraile (2008) i Gustems i Calderón (2014).

L'instrument de recerca es basa en una triangulació metodològica 1) recerca bibliogràfica, lectura i escriptura, 2) entrevista semiestructurada amb el director i 3) observació semiestructurada i anàlisi de continguts.

*Quadre 21: resum de les idees clau del capítol 7.*



## 8. ANÀLISI DE LA INVESTIGACIÓ

**E**N EL PRESENT CAPÍTOL portem a terme l'anàlisi de la investigació a partir del marc teòric descrit en el transcurs del treball i de la metodologia exposada. La part analítica de la recerca es realitza a partir de les setanta-vuit mostres de registre que han estat observades amb els indicadors descrits en el capítol anterior —la transcripció dels resultats de la qual s'adjunten en l'«Annex i. Observació i anàlisi de les mostres de registre». A continuació analitzem disset d'aquestes mostres de registre; això vol dir que aprofundim en l'anàlisi de pràcticament un quart del conjunt de les mostres totals amb les que ha treballat la recerca. La selecció per a l'anàlisi en profunditat d'aquestes mostres es justifica de la següent manera: per una banda, considerem que analitzar tot el conjunt de mostres esdevé una tasca redundant ja que, a partir de l'observació semiestructurada es destaca quines seqüències de la filmografia analitzada aporten informació rellevant sobre la qüestió tractada, quines no o quines segueixen una estructura calcada a d'altres mostres ja analitzades; i per altra, fer una anàlisi profunda del conjunt de les mostres no és funcional ja que descompensa l'estructura del treball i produeix gran quantitat d'informació que és, des del nostre punt de vista, de poca rellevància.

Analitzem, doncs, una part significativa del conjunt de mostres de registre de manera fonda i individual. En aquest sentit, seguim els criteris establerts en el capítol anterior i provem de determinar com Portabella articula la música en l'«expressió cinematogràfica» de la seva filmografia a partir de l'estatus estructural-ontològic, narratiu-funcional i poètic-autònom. Indiquem, com a encapçalament de l'anàlisi, l'identificador de la mostra de registre de cada seqüència analitzada d'acord amb els criteris emprats per a desenvolupar l'observació semiestructurada i acompanyem l'anàlisi amb la captura d'alguns fotogrames de cada mostra.

## 8.1. *NO COMPTEU AMB ELS DITS* (1967)

### 8.1.1. ANÀLISI DE 015\_NoCOMPTEUAMBELSDITS(1967)/015

En general, en el primer migmetratge dirigit per Pere Portabella, *No compteu amb els dits* (1967), hi observem l'embrió d'algunes pautes o plantejaments genèrics referits a l'articulació la música en la seva proposta artística, que Portabella repeteix de manera constant en el conjunt de la filmografia analitzada. Cal destacar que el fet que el compositor de la música original sigui, en aquest cas, Josep Maria Mestres Quadreny, marca el caràcter general del film en els aspectes estètic-musicals —música dodecafònica i experimental. La seqüència escollida, doncs, conté elements que el director torna a tractar en el transcurs de la seva filmografia.

L'escena sonora s'articula a partir d'una veu de la qual no en veiem la seva font sonora, una situació que Chion defineix com l'«escolta acusmàtica» (CHION, 1993: 74). Escoltem uns exercicis de veu semblants a aquells que els cantants solen fer en la prèvia d'una audició o d'un enregistrament a mode d'escalfament vocal; exercicis que serveixen per preparar les cordes vocals per al cant, per *escalfar* la veu. És interessant que s'utilitzi un element que no es pròpiament musical —és a dir, no és una acció musical sinó la seva preparació prèvia—, com són aquests tipus d'exercicis. És clar que ens podem preguntar, són aquestes escales, *música*? Aquesta capacitat de Portabella de situar-se en el límit de la definició o indefinició de l'estatus musical o semi-musical en la relació del so amb la imatge és una de les concepcions cinematogràfiques recurrents.

La banda sonora que escoltem en aquesta seqüència té un estatus epistemològic poc precís: és algú articulant alguna forma de cant o el so gutural d'un exercici físic. En tot cas, allò que fa interessant l'anàlisi de la seqüència és no percebre amb claredat si considerem que allò que escoltem és so no musical o bé és música. En aquest sentit subratllem la coincidència d'aquest enfocament audiovisual amb el plantejament teòric que expressa Chion a *La audiovisión* (1993): la ja esmentada arbitrarietat manifesta —només fonamentada en una distinció cultural— entre allò que es considera so —i en última instància, soroll— i allò que es considera música (CHION, 1993: 190). D'alguna manera, Portabella explora el límit entre el que considerem música i allò que considerem so, i com, en relació d'aquest dubte —conjuntament amb la imatge—, es crea una diegesi particular, experimental i no gaire procliu a considerar-se una representació institucional. De fet, la música-so present en aquesta mostra té un estatus estructural-ontològic ja que aquest cant que escoltem articula l'única dimensió sonora de la imatge en la seqüència.



Il·lustració 26 [esquerra]: utensilis de mag.

Il·lustració 27 [dreta]: fotograma del «No compteu amb els dits» (1967).

En un altre enfocament interessant de la qüestió trobem que la música-so de la seqüència fa identificar una acció que es representa a la diegesi —*algú que canta*. Des d'aquesta perspectiva, la música-so té, també, un estatus narratiu: esperem, potser induïts per aquesta banda sonora, que l'acció que es representa en la pantalla es resolgui amb l'aparició d'algú cantant, que es visualitzi o interpel·li la «causa» d'aquest «efecte» que escoltem. En aquest sentit, la subversió de la MRI és evident: l'acció es resol, però no ho fa amb un personatge cantant —tal com la música-so ens suggereix—, sinó que, amb l'aparició d'unes mans que fan jocs de màgia —recordem que l'escena comença amb la vista de la Casa de la Magia. Així, es trenca, en part, la relació causa-efecte que s'estableix en aquesta seqüència entre la música i la seva representació icònica, relació que en la MRI hauria portat el desenllaç de la seqüència cap a l'aparició d'algun personatge amb el que poguéssim identificar visualment en l'acció de cantar.

## 8.2. NOCTURNO 29 (1969)

### 8.2.1. ANÀLISI DE 004\_NOCTURNO29(1969)/021

Tal com hem explicat, en el segon film del director, el llargmetratge *Nocturno 29* (1969), el repartiment de tasques en la producció i la interpretació de la música és idèntic al del film anterior: Metres Quadreny a la composició i Santos a la interpretació de la partitura. En aquesta seqüència analitzada, l'estatus de la música fluctua pels tres estats generals descrits en el marc teòric: l'estatus estructural-ontològic, l'estatus narratiu-funcional i l'estatus poètic-autònom. Tal com hem vist en la teoria, aquest fet és perfectament possible; la música pot combinar, a la vegada, diferents *presències* en la seva articulació audiovisual —de fet, és comú i positiu, en el sentit d'explicar les capacitats expressives del cinema, que així succeeixi.



*Il·lustració 28 [esquerra]: Lucía Bosé apareix a la seqüència.*

*Il·lustració 29: Mario Cabré en l'escena de «Nocturno 29» (1969).*

La seqüència mostra com l'actor Mario Cabré posa un toca-disc —l'escena està sonoritzada, percebem el so ambient que produeixen les seves accions— i escoltem una música diegètica. Transcorre la seqüència i sembla que els ploms de la llum se'n van; conseqüentment, s'enfosqueix la imatge i llavors la música desapareix. En essència, l'estatus de la música en aquesta mostra és narratiu-funcional ja que s'articula en funció de la dramaturgia que expressa la seqüència, hi ha una relació causa-efecte clara entre la imatge i la música.

No identifiquem de quina música es tracta, però entenem que és una música popular —contemporània del gran públic. Aquest fet fa que se'n subratlli el seu caràcter poètic-autònom, ja que s'estableix una relació no mediata amb l'imaginari més proper i actual de l'espectador. Finalment, quan la seqüència acaba, la música articula la transició entre plans. En aquest moment, la melodia ocupa tot l'espai sonor de la diegesi, que abans havia compartit amb altres sons de la seqüència —dringadissa de gels i gots, passes, etcètera—; així, considerem que el seu estatus, en cloure's la seqüència, muta a la dominant estructural-ontològica.

### 8.2.2. ANÀLISI DE 008\_NOCTURNO29(1969)/025

Aquest fragment és una mostra de com n'és d'important, en els primers films del director, la presència de la música dodecafònica. No cal dir que aquesta és una aportació de Mestres Quadreny al cinema de Portabella d'aquest període. Cal subratllar que articulant aquesta tipologia de música es trenca una de les qüestions que la bibliografia subratlla, el «simfonisme clàssic» que teoritza Teresa Fraile (2005b: 297), i que és propi de la MRI. En aquest sentit, la proposta de Portabella és una excepció —que representa una minoria en el conjunt de la praxi cinematogràfica—, que contradiu aquella qüestió plantejada per Fraile sobre la contradicció que domina la relació teoria-praxi en la música cinematogràfica: les propostes teòriques articulades per la disciplina proposen una relació de contrapunt significant entre imatge i música; les pràctiques cinematogràfiques de la MRI adopten el «simfonisme clàssic» el qual no

deixa de ser una forma de pleonasme significant entre els dos elements expressius. Aquesta seqüència és un exemple de l'ús de la música contemporània en l'«expressió cinematogràfica» del «cinema de la modernitat»: un plantejament de contrapunt entre la música i la imatge. Només per aquest motiu —l'articulació d'una música estèticament contemporània—, ja és una articulació transgressora o contrària a les tendències expressades per la MRI, de la qual els films *No compteu amb els dits* (1967) i *Umbracle* (1972), tal com hem vist en l'observació semiestructurada, en tenen forces exemples. Amb tot, és clar que, com hem dit, la modernitat cinematogràfica afecta menys a l'estil musical que a la manera en com aquesta s'integra en el film.



*Il·lustració 30 [esquerra]: fotograma de Lucía Bosé passejant pel Laberint d'Horta de Barcelona.*

*Il·lustració 31 [dreta]: el pintor Joan Ponç apareix a la seqüència vestit d'arlequí.*

Pel que fa a l'estatus de la música en la seqüència, aquesta és difícil de concretar. El so d'unes notes disperses de piano serveixen a Portabella per encadenar dues localitzacions diferents: l'actriu Lucía Bosé passejant pel Laberint d'Horta de Barcelona i una seqüència a casa d'aquesta; en aquest sentit, entenem que la música participa d'un estatus ontològic: defineix la diegesi. Entremig, però, visualitzem un *travelling* a través del piano en què escoltem i veiem Santos tocar una melodia desestructurada, experimental, sense harmonia aparent. Quin estatus ostenta la música d'aquesta seqüència? En algun sentit és la transgressió de la dramàturgia cinematogràfica expressada en la MRI a través de la música contemporània. La música és articulada en un estatus narratiu-funcional pel fet d'interpel·lar la narrativitat del film i provar d'esmicolar-la. Seqüències de curta durada i molt semblants a l'esmentada es repeteixen diverses vegades en el transcurs del film.



*Il·lustració 32 [esquerra]: Carles Santos interpretant la música de Mestres Quadreny al piano.*

*Il·lustració 33 [dreta]: un altre fotograma de Santos al piano.*

### 8.2.3. ANÀLISI DE 010\_NOCTURNO29(1969)/026

Aquesta seqüència presenta una combinació diferent dels elements cinematogràfics i, en cert sentit, és oposada, o complementària, a l'anterior: la transgressió no té a veure amb l'estètica de la música sinó amb la seva articulació. La superació del llenguatge cinematogràfic clàssic es planteja tant en els elements icònics —moviments de càmera de 180°—, com en la audiovisualització d'elements sonors sense sincronia amb la imatge, en un clar intent de trencament del camp epistemològic audiovisual. Aquest conjunt d'aspectes ens permet catalogar l'estatus de la música present en la seqüència com a ontològic-estructural: de la mateixa manera que passa amb la intenció antinarrativa d'algunes de les mostres, es procura subvertir l'estructura cinematogràfica de la seqüència, en part, amb l'articulació *sui generis* de la banda sonora. La primera mostra d'aquest fet és el pla de Santos tocant música; és gairebé un calc del de la seqüència anterior —des d'un altre angle visual— però, aquesta vegada, no hi ha una sincronia sonora amb les imatges representades; la seqüència és muda: Santos toca el piano però la imatge es reproduïx a 0 dB, no hi ha dimensió sonora, però sí que visualitzem l'acció d'una font sonora —la percussió del piano. Aquesta disrupció imatge-so tensa l'estructura cinematogràfica, la transgredeix.

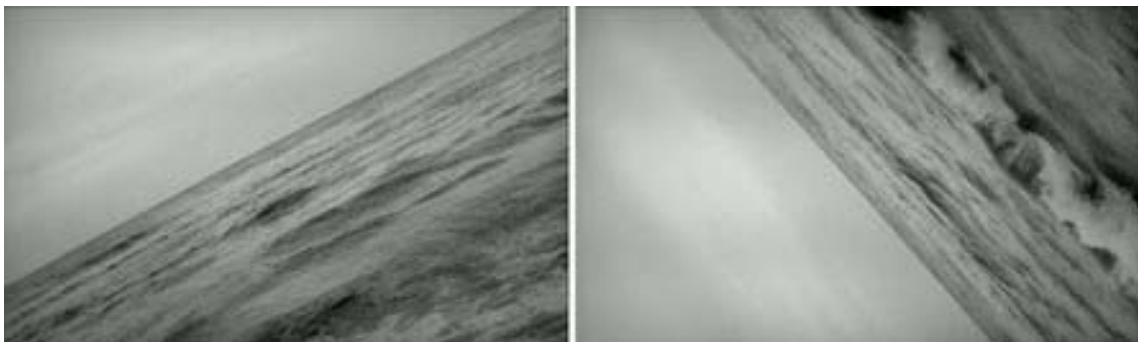
Tal com mostren els resultats de l'observació semiestructurada, és un recurs habitual en la filmografia de Portabella deixar la imatge sense la dimensió sonora —articulant l'«expressió cinematogràfica» a 0 dB. En aquest cas, la tensió que es genera és encara més evident si observem que visualitzem la font sonora sense percebre l'objecte sonor —seguint la distinció de Pierre Schaeffer (1988: 58)—, fet que accentua aquesta disrupció esmentada. La seqüència es basa en aquesta dialèctica mutilada imatge-so.



*Il·lustració 34 [esquerra]: imatge d'una barca abandonada en un prat.*

*Il·lustració 35 [dreta]: es visualitza Santos tocant el piano però no se sent.*

Més endavant *audiovisionem* la no sincronia de les imatges d'un concert de rock en un pavelló d'esports ple a vessar, on la banda de so produeix, també, una subversió dels criteris institucionals o clàssics de construcció de la MRI. Per una banda, la seqüència articula una música que identifiquem com a pop instrumental —pròpia de la contemporaneïtat—; a la vegada, escoltem distorsions desagradables, com una mena d'interferències que no permeten escoltar la música de manera eficient; finalment, en relació a la imatge, es fa evidents que ni una ni l'altra proposen cap sincronització en el si de l'«expressió cinematogràfica».



*Il·lustració 36 [esquerra]: s'inicia al moviment de càmera.*

*Il·lustració 37 [dreta]: la càmera realitza una rotació completa de 180°.*

En aquest sentit, l'«allò real» bazinià, que pot articular la seqüència i la música en el seu estatus estructural-ontològic, és posat en dubte per una determinada proposta en relació a la contraposició entre banda sonora i banda d'imatge: un plantejament cinematogràfic propi del «cinema de la modernitat» quan posa en dubte la MRI.



*Il·lustració 38 [esquerra]: una banda de pop tocant en un poliesportiu.*

*Il·lustració 39 [dreta]: joves ballant visualitzats sense sincronia imatge-música.*

#### 8.2.4. ANÀLISI DE 012\_NOCTURNO29(1969)/028

L'última seqüència del film *Nocturno 29* que analitzem presenta un estatus narratiu-funcional de la música. La mostra articula la causa-efecte narrativa, pròpia de la dramaturgia institucional, a través d'una forma menys convencional: l'oposició entre la dimensió sonora i la dimensió icònica, i aquest fet la fa força transgressora. La banda sonora mescla un so ambient —un crepitat constant de bullici de la gent—, amb el bolero *Vete de mi*, interpretat, a la veu i al piano, per l'artista cubà Bola de Nieve. En cert sentit, és el so ambient de la gent allò que articula la seqüència des d'un punt de vista ontològic, ja que la música se sent molt en un segon terme sonor; de fet és, a estones, difícil de percebre si un no hi aboca tota l'atenció.



*Il·lustració 40 [esquerra]: les teles de la botiga formen els colors de la bandera republicana.*

*Il·lustració 41 [dreta]: fotograma de l'escena.*

Considerem que s'articula la música d'una manera gairebé intel·ligible per així esquivar la censura —recordem que és el segon i últim film del director estrenat en les sales comercials del règim—: l'actriu Lucía Bosé mira un seguit de banderes mentre parla amb el dependent<sup>233</sup>

<sup>233</sup> És curiosa l'anècdota que explica Portabella a l'«Entrevista exploratòria amb Pere Portabella»: els



—tot i que aquesta acció no està sonoritzada—, la seqüència és en color i escoltem *Vete de mi* entre el so ambient; la mostra s’acaba quan veiem un avió que s’enlaire; és gairebé el final del film. Seguint la lògica causa-efecte de la dramaturgia se sobreentén que el personatge que interpreta l’actriu voli en aquell avió i faci cas a la cançó, *Vete de mi*. La seqüència, vista des d’aquesta òptica, es pot interpretar com un cant a l’auto-exili en un film que parla, de manera velada, dels vint-i-nou llargs anys de franquisme i de l’ofec al que està sotmesa la societat que viu sota aquest règim dictatorial.



Il·lustració 42 [esquerra]: Lucía Bosé mirant banderes.

Il·lustració 43 [dreta]: l’escena que acaba amb l’auto-exili de l’actriu.

L’estatus de la música ens sembla, doncs, clarament narratiu-funcional. Part de la lògica de l’acció representada en la seqüència es vertebrava a través del bolero: la música ens fa comprendre la «causa», mentre n’observem i visualitzem els «afectes»: primer, la Bosé mirant banderes i, segon, l’acció de l’avió enlairant-se; la música ens fa entendre la referència velada a la necessitat d’exiliar-se d’aquella societat que produeix asfíxia.

### 8.3. *MIRÓ L’ALTRE* (1969)

#### 8.3.1. ANÀLISI DE 001\_MIRÓL’ALTRE(1969)/030

El curtmetratge *Miró, l’altre* (1969) es realitza en el context de l’exposició sobre Joan Miró que el Col·legi d’Arquitectes de Barcelona munta l’any 1969. Aquest curtmetratge, tal com hem dit anteriorment, és una fita important en l’obra del director. Per una banda, el film representa la primera col·laboració de Santos com a compositor de la música original —fet que li dona a la proposta cinematogràfica una forta personalitat—; per altra, la proposta cinematogràfica:

[...] abandona la lògica del llenguatge cinematogràfic per sotmetre’s a un altre tipus d’ordre,

---

diferents colors de les teles que, amunt i avall, porta el dependent acaben formant, quan aquest les deixa a les estanteries, la bandera de la II República Espanyola (p. 324).

gairebé inconscient, que ens recorda el de la música. Com si fossin notes, les imatges es repeteixen en forma de bucle un cop i un altre» (FANÉS, 2010: 483).



Il·lustració 44 [esquerra]: el pintor Joan Miró.

Il·lustració 45 [dreta]: Miró en acció.

Aquesta proposta cinematogràfica de Portabella porta al límit de la deconstrucció —gairebé a la destrucció— el mecanisme audiovisual propi de la MRI. Quant a l'articulació de la imatge, el curtmetratge està compost per diversos fragments: la presentació de Miró abans de pintar, imatges en color de l'artista pintant a l'exterior del Col·legi, el pintor després de realitzar l'obra, operadors del Col·legi esborrant la vidriera i arrancant amb espàtules la pintura. Pel que fa referència al so i la música de la proposta hi trobem, també, diferents passatges. La banda de so està formada per tres elements diferenciats: un parell de veus que canten *a cappella* escales que, de manera progressiva, van pujant de to, uns objectes sonors no identificats i, finalment, un piano que toca una melodia no gaire definida. Com si fossin transicions sonores, entra cada fragment de la banda de so hi trobem espais del film a 0 dB. En el conjunt de l'obra no hi ha so ambient ni sincronia sonora amb la imatge que segueixi alguna lògica de cap mena.

El primer fragment —el blanc i negre en què Miró s'està preparant per pintar— i el segon —l'acció *performance* de pintar la vidriera— estan, per una banda, desunits i contraposats pel muntatge que els diferencia com a parts i pel pas de la imatge en blanc i negre a color que els separa clarament. Resten, però, units per l'àudio que escoltem, que és l'element que els dóna continuïtat i unitat. En una escolta atenta d'aquest fragment de la banda de so ens sembla identificar la veu de Carles Santos, a la qual s'hi afegeix una altra veu, que canten, de manera repetida, escales musicals que pugen successivament de to.



*Il·lustració 46 [esquerra]: Joan Miró pintant el mural a la vidriera.*

*Il·lustració 47 [dreta]: Miró arrancant la pintura amb una espàtula.*

La mostra té una clara correspondència, doncs, amb l'anàlisi de *015\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/015*, on també hi ha una veu no visualitzada en pantalla que realitza escales musicals. Sembla que, altra vegada, en aquesta seqüència es cerca el límit de la distinció «música-so-soroll». En aquest moment, però, la proposta és més radical i treballada que l'anterior; són dues veus articulades en un tall força llarg en què hi ha canvis importants en el sentit de la imatge; la unitat de l'«expressió cinematogràfica» que són sustentats per la música-so. Com que no existeix cap altre element sonor, és clar que la música permet estructurar el camp epistemològic del curtmetratge i, per tant, trobem un estatus estructural-ontològic de la música present en la seqüència.

Però també, i tal com succeeix en altres exemples, podem expressar que la música d'aquest curtmetratge té un estatus narratiu-funcional; o, en tot cas, el té en un sentit alternatiu a la MRI: la música ajuda a articular una proposta antinarrativa. En tots els fragments del curtmetratge apareix una música cíclica, de bucle —cal preguntar-se si n'hi alguna que no ho sigui<sup>234</sup>—; una música que sembla que avança —va pujant de to— però que en realitat sempre ens situa en un mateix temps de l'acció. En combinació amb els fragments centrals del film —en els que es pinta o s'esborra el mural—, la música aporta una idea de temporalitat, en part pròpia de la MRI; però en els fragments de l'inici i del final, aquells en què el bucle es realitza també a nivell icònic, es trenca aquesta narrativitat i aquesta idea de progressió temporal de l'audiovisual, s'articula una forma cinematogràfica que subverteix clarament l'espai-temps de la MRI.

234. «Tant la música més complexa com la més senzilla melodia, una vegada definides sobre una escala [...], tenen una característica estructural pròpia de la seva lògica de clausura: el fet de retornar al to inicial» (TÉLLEZ, 2013: 18). Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.

## 8.4. *PLAY BACK* (1970)

### 8.4.1. ANÀLISI DE 001\_PLAYBACK(1970)/032

El curtmetratge *Play Back* (1970) permet a Portabella donar continuïtat a la relació creativa amb Carles Santos; avinença que té, en aquest moment, l'ideari de l'art conceptual com a teló de fons. Aquest és un curtmetratge en què, altra vegada, es porta al límit la relació estètica entre la música i el so; es cerca, de nou, la frontera que els separa, fins i tot d'una manera encara més radical i vehement que en les seqüències anteriors.



Il·lustració 48 [esquerra]: Santos dirigeix l'assaig.

Il·lustració 49 [dreta]: el Cor del Gran Teatre del Liceu.

En aquest sentit, el film ens mostra un assaig del Cor del Gran Teatre del Liceu de Barcelona en el qual els cantants canten les notes d'una partitura per orquestra; l'execució no fa cap entonació però es verbalitza rítmicament la nota. És a dir, es reparteixen les partitures dels instruments a una coral i aquesta simula interpretar la partitura, però sense entonar, només dient en veu alta, i a ritme, la nota que hi ha escrita en el pentagrama. El resultat és un experiment cinematogràfic-musical particular: una reflexió sobre l'«objecte música» que es repetirà en una altra seqüència del film *Umbracle* (1972).

En el film contemplem el compositor dirigint una part del Cor del Gran Teatre del Liceu, que canta fragments de *Tanhauser*, *Lobengrin* i les *Walkiries*, tot i que la música sembla correspondre més a una composició de tall minimalista del mateix Santos que no pas a una partitura de Richard Wagner. El malentès es deu al fet que el cor llegeix les notes amb el ritme adequat, però prescindint de l'entonació, amb el resultat d'un martelleig de sons trepidant, reforçat pels moviments nerviosos i gairebé espasmòdics de la càmera. L'efecte de deliri s'accentua amb la manera molt física amb què Santos dirigeix i el capteniment dels membres del Cor del Liceu, que s'escarrassen a seguir el ritme absurd, caminant, primer, i corrent, després, fins a acabar amb els cossos mig desmanegats. El joc escènic recorda el que

George Maciunas i els seus col·legues havien fet a Darmstat no feia pas tant. Amb una diferència, però: Portabella no redueix l'acció a ella mateixa, sinó que ens la fa arribar mitjançant una forma cinematogràfica, densa i construïda, gens transparent, que es desenvolupa en paral·lel —i gairebé com a contrapunt— a l'esdeveniment filmat (FANÉS, 2010: 485).



*Il·lustració 50 [esquerra]: Santos dirigint el Cor del Gran Teatre del Liceu.*

*Il·lustració 51 [dreta]: no hi ha escotomitxació de la càmera de gravació.*

El film s'articula amb so directe i escoltem i visualitzem com Santos parla i dirigeix l'assaig. Per tant, la «música concreta» que escoltem —sempre que se li pugui dir així al recitatiu rítmic de la coral— no té un estatus predominant en l'aspecte ontològic. Sí que el té, però, en l'aspecte narratiu o, potser millor, en la seva transgressió; és a dir, la música, altra vegada, condiona el caràcter antinarratiu del curtmetratge. A diferència de la seqüència anterior, però, la proposta audiovisual no és cíclica ni en l'articulació de la imatge, ni en la seva música; per tant, en aquest sentit, l'espai-temps de la diegesi pot ser homologable a una proposta institucional. Allò transgressor d'aquesta seqüència és la conjunció «[...] d'un martelleig de sons trepidants, reforçat pels moviments nerviosos i gairebé espasmòdics de la càmera»: la particular presentació de la forma *música* crea una tensió latent en l'artefacte audiovisual que reflexiona sobre la naturalesa de la música com a fenomenologia dins de l'audiovisual. A nivell visual, a més, no hi ha escotomitxació de la càmera de gravació, tendència que és pròpia de la MRM.

## 8.5. *VAMPIR-CUADECUC* (1970)

### 8.5.1. ANÀLISI DE 004\_VAMPIR-CUADECUC(1970)/036

El següent llargmetratge, *Vampir-Cuadecuc* (1970), es situa plenament dins de l'etapa conceptual del director. El film té un bon nombre de seqüències que comparteixen característiques

semblants a les que treballem en aquesta mostra de registre. Durant el transcurs del film trobem forces moments en què s'articula la banda sonora a 0 dB. D'aquesta manera considerem que s'estableix una dialèctica entre la imatge i el so en la qual el camp epistemològic de l'«expressió cinematogràfica» queda —volgudament— desequilibrat o, fins i tot, mutilat; una dialèctica descompensada que es basa en treure-li a l'«expressió cinematogràfica» la seva dimensió sonora, i deixar-ne sols la dimensió icònica —propi d'una expressió de la Manera de Representació Primitiva (MRP).



*Il·lustració 52 [esquerra]: plans exteriors molt contrastats.*

*Il·lustració 53 [dreta]: imatges en què veiem els elements de construcció de la ficció.*

La recerca d'aquesta descompensació li dona a la seqüència una expressivitat molt dura que incomoda i que, de manera evident, ens recorda allò que relata Maksim Gorki quan experimenta, per primera vegada, la visualització d'una imatge en moviment que no està acompanyada per cap dimensió sonora: el Regne —afegim que fantasmagòric— de les Ombres. En aquesta seqüència, encara que no s'articuli a 0 dB —i succeeix en molts altres moments del film— la banda sonora es forma únicament amb una nota que modula la seva tonalitat, que té certa melodia, i que és cíclica. En aquest cas no identifiquem de quin instrument es tracta, però podria ser, o bé un instrument de corda, o bé un element sonor creat electrònicament. En qualsevol cas, escoltem unes vibracions que tenen un important matís de reverberació, treballat probablement en la postproducció del so a l'estudi. En aquest exemple, la dialèctica imatge-so no està del tot descompensada —hi ha so— però sí que aquesta és molt extrema.

Considerem que la presència d'aquesta música minimalista subverteix el canon narratiu. Altra vegada, al presentar-se una idea musical cíclica i poc harmònica, la conjunció que aquesta aconseguix amb la imatge és del tot particular. S'articula l'«expressió cinematogràfica» a nivell estructural, es fa avançar, en certa mesura, la dramaturgia de la seqüència, però aquesta esdevé una articulació tant extrema que li continua donant un caràcter estrany a la imatge; un espai-temps diegètic, en algun aspecte, que és mutilat.



Il·lustració 54 [esquerra]: gravació de les seqüències del film de Franco.

Il·lustració 55 [dreta]: fotogrames de la seqüència de «Vampir-Cuadecuc» (1970).

Tal com hem explicat en el marc teòric, si des d'una perspectiva benjaminiana entenem que el so i la música reconstrueixen l'«aura», des d'una perspectiva ontològica, de la imatge — l'apoderen a un nou estatus—; la música que articula Portabella en aquesta seqüència fa que es situï en el límit l'«expressió cinematogràfica» resultant; es produeix una certa ambivalència en la construcció del camp epistemològic —una indefinició volguda— entre «allò real» i «allò fantasmagòric».

### 8.5.2. ANÀLISI DE 015\_VAMPIR-CUADECUC(1970)/047

Aquesta seqüència de *Vampir-Cuadecuc* forma part del desenllaç cinematogràfic del film. A més, aquesta és una mostra important ja que marca una nova tendència d'experimentació en l'articulació de la música que Portabella explora en alguns dels següents films. Si fins ara hem vist diversos exemples en els quals Portabella porta fins al límit l'estatus de la música com a «objecte» en el si de l'audiovisual i reflexiona al voltant d'aquest estatus i de la seva articulació en el flux cinematogràfic, a partir d'aquesta seqüència s'inicia una nova perspectiva sobre l'assumpte que arriba al seu zenit en una seqüència del film *Umbracle* (1972). La qüestió estètica és que ara Portabella subverteix l'estatus de la música en el film però ja no ho fa

posant en dubte la epistemologia de la música com anteriorment, sinó que interroga el conjunt del camp epistemològic cinematogràfic a partir de convertir l'expressió musical en un bucle electrònic que es relaciona amb la imatge de manera particular.

Aquesta seqüència s'inicia quan sona una música coneguda, d'estètica, producció i sonoritat contemporània; aquesta mateixa peça ha servit a Portabella per obrir el film i col·locar-hi els títols de crèdit; i, a la vegada, el mateix tema musical ha sonat en alguna altra ocasió en el transcurs del llargmetratge, sempre articulat d'una manera «clàssica». Amb aquests antecedents, quan sentim la melodia i la reconeixem, esperem, de nou, el fluir de la música ja coneguda. De cop i volta, però, la seva reproducció s'estroneja i es crea —imaginem que de manera electrònica en la postproducció del film— un bucle a partir d'aquell fragment de la música escoltat fins al moment. S'articula un *loop* que es va repetint malgrat modula alguns aspectes de la seva equalització.



*Il·lustració 56 [esquerra]: imatges d'una de les protagonistes del film.*

*Il·lustració 57 [dreta]: es visualitza en el set de rodatge i tot l'attrezzo.*

És clar que articular la música en forma de bucle trenca amb la idea del devenir musical i, sobretot, es transgredeix així l'espai-temps institucional. Aquesta és una proposta estètica contrària a la «música cinematogràfica» de Bordwell, la qual qüestiona la narrativitat de la seqüència: la presència de la música no esdevé un dinamitzador del temps dramàtic de la seqüència. De fet, es crea una clara discontinuïtat en la banda sonora, encara que a nivell d'imatge es mantingui una continuïtat i una progressió. Pensem que és important entendre com afecta aquest bucle a un nivell ontològic de l'audiovisual: es destrueix l'articulació clàssica de la banda de so i la banda d'imatge —i ho fa de manera explícita— en un espai-temps diegètic que deixa d'estar articulat i de ser funcional des de l'òptica de la MRI.



## 8.6. *UMBRACLE* (1972)

### 8.6.1. ANÀLISI DE 003\_UMBRACLE (1972)/050

El següent film de Portabella, *Umbracle* (1972), s'emmarca en el mateix període que l'anterior. Pel que fa a la manera d'articular la música, el film conté —d'alguna manera les resumeix— moltes de les qüestions estètiques que Portabella ha plantejat en les propostes anteriors. Es pot dir que en fa una mena de síntesi o que les articula, aquí, d'una manera més sofisticada a partir de l'aprenentatge de les experiències anteriors. Aquesta primera seqüència que analitzem, però, és potser la més «convencional» de totes les que comentem del film, malgrat té un transfons molt interessant.



Il·lustració 58 [esquerra]: la seqüència s'inicia amb un primer pla dels peus de la protagonista.

Il·lustració 59 [dreta]: la seqüència es desenvolupa en una sabateria.

La seqüència es caracteritza pel fet que s'hi confronten dues idees a través de les dues dimensions expressives del film; aquestes són, en part, oposades i creen un tercer concepte. Per una banda trobem una imatge que emfatitza una idea de fetitxisme i de poder a través del cos; per altra, a través de la música, escoltem un tema del conjunt Jackson 5, interpretat per Ray Coniff, titulat *I'll be there*, el qual, des del nostre punt de vista, articula una idea benintencionada de la societat de consum, ja que la seqüència succeeix en una botiga de calçat femení. Es fa patent una contradicció, es proposa una idea a través de la imatge i una altra a partir de la música: el resultat són unes imatges xocants. En aquest sentit, l'estatus de la música té una dominància funcional. S'articula la idea narrativa a partir de la dialèctica musical amb la imatge, a partir de la cooperació d'aquests dos elements escènics.



Il·lustració 60 [esquerra]: hi ha certa erotització del cos.

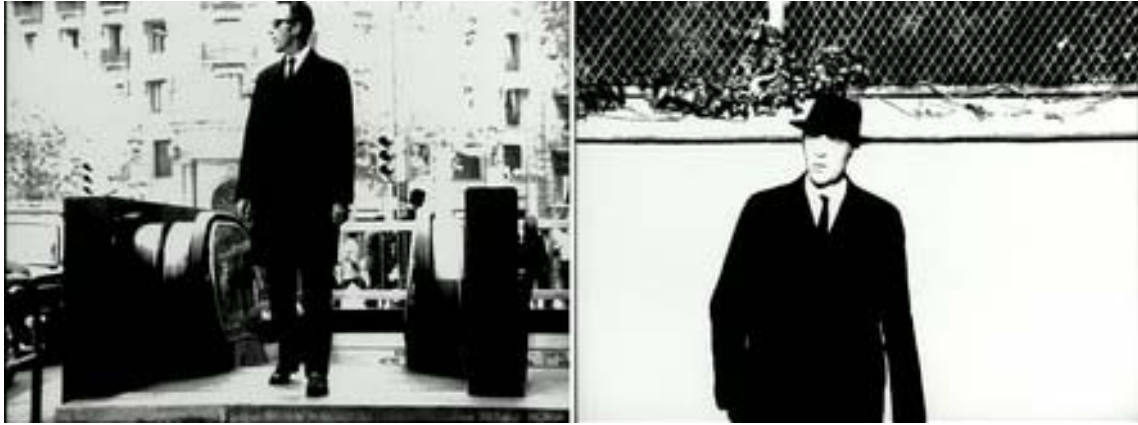
Il·lustració 61 [dreta]: imatges de la seqüència a la sabateria femenina.

D'altra banda, el caràcter poètic-autònom de la música de la seqüència també és destacable. La música, de manera no mediata per la representació icònica —sense establir cap relació amb la imatge—, interpel·la de manera directa a l'espectador. Aquest fet es deu al seu caràcter de música popular de masses que, com hem dit anteriorment, es defineix per ser una música amb un fort component d'audiovisualització.

### 8.6.2. ANÀLISI DE 011\_UMBACLE(1972)/058

En aquesta seqüència trobem, altra vegada, una mostra de registre que té com a característica principal la idea d'articular la música en el film de tal manera que aquesta s'interrogui sobre el seu propi estatus: el so presentat és, en la seva forma, música; però a través de la diègesi l'articulació d'aquesta forma és posada en dubte.

Aquesta perspectiva de la música en el film veiem que és reiterativa; ara, però, s'articula de la mateixa forma amb què s'ha fet en el curtmetratge *Play Back*: es llegeixen, en veu alta, les notes sense entonació però amb el ritme adequat que marca la partitura. En aquest cas, sentim tres veus que *reciten* una notació musical desconeguda en veu alta; com altres vegades, escoltem l'«objecte sonor» però no en visualitzem la seva font. Aquest fet té certa relació amb allò que exposa Fanés sobre el film; *Umbracle* parla sobre «les barreres, les prohibicions i els miratges amb què s'ensopega a l'hora de voler mostrar la realitat» (FANÉS, 35: 2008).



*Il·lustració 62 [esquerra]: Lee sortint del metro.*

*Il·lustració 63 [dreta]: Lee passejant pel carrer.*

El paper de la música en aquesta seqüència és, en general, de dominància estructural ja que ajunta un seguit de plans, de naturalesa diferent, que troben un sentit unitari a través d'aquesta música espasmòdica. En aquesta seqüència, la mirada de l'actor Christopher Lee observa el passat cinematogràfic, interroga la Història del Cinema, i davant de la seva interpel·lació, apareixen, per contraplà, Stan Laurel i Oliver Hardy, Charles Chaplin, Harold Lloyd i Buster Keaton. Lee observa; el cinema li respon. Sembla que el protagonista es fixa en aquest passat a la manera moderna —o postmoderna—; és a dir, de manera parcial, fragmentada; el passat, des de la contemporaneïtat, esdevé un palimpsests; la imatge d'aquell pretèrit és el rastre d'un temps perdut que es presenta de nou però que ja no és, ni pot ser, «allò real».

“Palimpsests”, “capes”, “velles i noves representacions”: no és aquesta la condició de la postmodernitat? No estem davant d'aquella mescla que dilueix el temps per a crear un present en el que tot hi té cabuda?<sup>235</sup> (LOSILLA, 2010: 36).

La particular música de la seqüència, en les diverses dominàncies, ajuda a articular aquest gest —mirada— del «cinema de la modernitat» des d'una perspectiva ontològica i funcional de l'«expressió cinematogràfica».

---

235. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.



*Il·lustració 64 [esquerra]: Lee observant més enllà de la càmera.*

*Il·lustració 65 [dreta]: imatges de l'actor Harold Lloyd.*

### 8.6.3. ANÀLISI DE 013\_UMBRACLE(1972)/060

Seguint el fil d'allò exposat, aquesta altra mostra és pròxima, en cert sentit, a la que acabem d'analitzar. Aquí Portabella ens proposa, altra vegada, un xoc conceptual d'idees —un «contrast emocional» vehiculat per la música (RADIGALES, 2007: 23) que s'expressa en la contradicció que apareix entre la imatge i la música. Es proposen unes imatges certament crues, en les quals visualitzem l'esquarterament mecanitzat i industrial d'un munt de gallines. L'acció està acompanyada d'una música —el tema *Close to you* de Carpenters— que, des del nostre punt de vista i tal com exposa Portabella a l'entrevista semiestructurada<sup>236</sup>, és un dels exemples en què s'evoça cinematogràficament una posició acrítica i passiva davant la realitat; la placidesa enganyosa de la societat de consum retratada en la seva crueltat.

El contrast imatge-música crea un discurs en l'«expressió cinematogràfica» que no existeix prèviament si analitzem els dos elements de manera separada. Aquest és, doncs, un clar exemple d'allò que hem argumentat en el marc teòric en referència a la «consustancialitat» de la música en l'audiovisual. A la vegada, la present seqüència reafirma la idea de Chion reiteradament comentada:

[...] en la combinació audiovisual, aquestes percepcions s'influencien mútuament, i es deixen l'una a l'altra, per contaminació i projecció, les seves respectives propietats<sup>237</sup> (CHION, 1993: 11).

236. «Entrevista exploratòria amb Pere Portabella» (p. 324).

237. Traducció catalana, de la font original en castellà, realitzada pel propi autor.



*Il·lustració 66 [esquerra]: primer pla de les gallines quan entren a la cadena industrial.*

*Il·lustració 67 [dreta]: fotogrames representatius de la cadena de l'activitat de la fàbrica.*

Per aquests motius exposats, entenem que la música té, principalment, un estatus funcional-narratiu en l'articulació de la seqüència, ja que permet elaborar l'«efecte» que el director pretén comunicar i exposar de manera cinematogràfica.

#### 8.6.4. ANÀLISI DE 014\_UMBRACLE(1972)/061

Tal com hem dit, l'articulació de la música en el film *Umbracle* és variada i sembla que s'hi consoliden un seguit de pràctiques iniciades en altres films. Aquesta mostra de registre té una clara correspondència amb la ja analitzada 015\_*Vampir-Cnadecuc*(1970)/048; la seqüència procura subvertir l'estructuració de l'espai-temps diegètic institucional a través del bucle i la repetició musical.

El patró dramàtic de la seqüència és el següent: hi ha una acció —l'actriu arriba a casa, posa música en el toca-discos i es disposa a trucar per telèfon—; fins el moment, la música té un estatus estructural en el si de la seqüència, a la vegada que una vessant narrativa; l'acció flueix cap endavant en el temps. De cop, però, es trenquen de manera manifesta ambdues coses —l'ontologia i la dramaturgia de la mostra— ja que la música que escoltem entra en bucle sense que hi hagi cap causa diegètica o dramaturgica que en justifiqui l'alteració.



Il·lustració 68 [esquerra]: l'escena s'inicia posant un disc al tocadiscos i cercant un número a l'agenda.

Il·lustració 69 [dreta]: l'actriu es proposa trucar per telèfon.

A diferència de la seqüència esmentada anteriorment, ara la imatge entra en el mateix *loop* repetitiu i acompanya la música per situar-se, també, en aquest no-temps i no-espai diegètic: visualitzem una imatge en clara sincronia amb el bucle de la música. El director trenca el contínuum de l'«expressió cinematogràfica» i qüestiona el temps narratiu de la seqüència; ambdós exercicis es porten a terme amb la subversió dels criteris institucionals d'articulació de la música per una banda, i de la imatge per l'altra.

Sovint la banda de so es queda aturada en un acord o en un soroll, com havíem observat a *Miró, l'altre*. [...] Vingui del minimalisme americà o vingui de Bach, el compositor recorre a *Umbracle* a una sèrie de tècniques basades en la repetició de cèl·lules sonores. De la mateixa manera que Christopher Lee amb la seva presència «modifica» els espais per on es passeja, la música sembla «alterar» igualment les imatges de la pel·lícula. Determinades estructures visuals, com panoràmiques o certs tipus de muntatge o canvi de pla, reapareixen així mateix un cop i un altre. Encara més: en una de les darreres escenes de la pel·lícula, imatge i so se superposen en un embogit frenesí repetitiu. És el moment en què el personatge de la dona arriba a casa i posa un disc, el tercer moviment de la simfonia *Pastoral* de Beethoven. Després s'asseu i comença a telefonar: en aquest punt, la música s'encalla i Santos converteix el nucli sonor beethovenià en una repetició sense fi (a la manera d'un disc ratllat) alhora que els diversos plans (fins a set) en què es divideix el gest de la dona d'agafar el telèfon, marcar el número, acostar-se l'auricular a l'orella, es repeteixen cadascun un nombre indeterminat de vegades, seguint la pauta del ritme encallat de la música. Cal dir que les repeticions de les imatges no són el resultat d'un *loop* sinó que han estat rodades així, cosa que ens duu a interrogar-nos sobre si la música també ha estat interpretada de la manera que la sentim (i no com a resultat d'un muntatge tècnic); pregunta menys secundària del que sembla perquè té a veure amb la manipulació artesanal dels materials i, en conseqüència, amb l'opció pobra —i no tecnocràtica— que presideix tota la forma del film (FANÉS, 2008: 67-68).

El fragment recorre a la repetició de «cèl·lules sonores» —que poden provenir de la influència

de la música minimalista— per destruir l'articulació clàssica de l'audiovisual a través de la repetició i l'articulació d'un no espai-temps diegètic cinematogràfic. Pel que fa a les qüestions que exposa Fanés, si bé és cert que la repetició de la Banda d'imatge no és una qüestió tècnica —no és el resultat d'un muntatge tècnic, sinó de com s'ha gravat la seqüència—, estem en desacord amb la última afirmació ja que pensem que la repetició cíclica de la banda de so sí que és fruit del muntatge en la postproducció —en definitiva de l'electrònica.



*Il·lustració 70 [esquerra]: l'acció de trucar per telèfon es repeteix en bucle.*

*Il·lustració 71 [dreta]: bucle sonor i de repetició de la imatge.*

## 8.7. ACCIÓ SANTOS (1973)

### 8.7.1. ANÀLISI DE 001\_ACCIÓ SANTOS PRELUDI DE CHOPIN (1973)/063

Abans de cloure el període 1967 - 1976 amb dos documentals polítics, *El sopar* (1974) i *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), Portabella realitza el curtmetratge d'*Acció Santos* (1973) que, tal com hem argumentat en el marc teòric, és una de les últimes expressions de l'etapa conceptual de l'autor —tendència que, cal dir també, mai es tanca del tot al llarg de la seva carrera però de la qual, aquesta etapa, potser n'és la més significativa.

El film es pot entendre com una reflexió entorn de l'estatus de la música en l'audiovisual; una reflexió sobre la música en si mateixa —la seva naturalesa—, i sobre el paper i la epistemologia d'aquesta en el context contemporani de l'autor. Així doncs, el rerefons del film, tal com hem vist, no és conceptualment nou —qüestionar l'objecte *música*—, el que sí que és rellevant és que, en aquest cas, tot el curtmetratge s'estructura al voltant d'aquesta idea.



*Il·lustració 72 [esquerra]: pla general de Santos tocant al piano.*

*Il·lustració 73 [dreta]: Santos interpretant un preludi de Chopin.*

El curtmetratge planteja un primer estatus diegètic i escènic de la música: Santos interpreta al piano de cua un preludi de Frédéric Chopin que és, a la vegada, enregistrada audiovisualment. En aquest punt, la música s'articula formant part dels tres estatus esmentats: trobem una presència estructural de la música ja que aquesta dóna forma a la sincronia que s'estableix amb la imatge en el camp epistemològic; la música té una dimensió narrativa perquè acompanya la causa-efecte d'allò que observem i escoltem en pantalla; i, finalment, la música té un estatus poètic, ja que escoltem la interpretació sencera d'una peça musical, de manera que és perfectament possible copsar la música de manera autònoma a la seva relació amb la imatge. Ara bé, la segona part del curtmetratge modula tot allò representat fins al moment. Veiem a Santos assegut en una taula; amb l'ajuda d'un magnetòfon escolta la gravació de la peça que acaba d'interpretar i nosaltres, a la vegada, sentim la música que sona pel magnetòfon. La presència de la música ara és gravada —no interpretada en directe—, però segueix essent una música que pertany a la diegesi del film, tot i que la seva fenomenologia musical hagi canviat.





Il·lustració 74 [esquerra]: Santos escoltant la gravació, l'espectador també ho sent.

Il·lustració 75 [dreta]: Santos escolta la gravació amb auriculars, l'espectador escolta l'escena muda.

Finalment, quan Santos es posa els auriculars, l'«expressió cinematogràfica» es queda a 0 dB; *sentim* l'absència de la música, la qual sona pel magnetòfon però només Santos la pot escoltar. Aquesta és una absència narrativa: veiem Santos que escolta música amb uns auriculars i entenem la relació causa-efecte de la no-sonorització. Però a nivell ontològic, altra vegada, aquesta absència tensa la dialèctica imatge-so, mostrant com l'articulació de la música condiciona el camp epistemològic de la MRI, i com Portabella, des d'una proposta pròpia de la modernitat, la supera, articulant —per presència i absència—, tal com proposava Chion, una música de caràcter clàssic a la manera cinematogràficament moderna.

## 8.8. INFORME GENERAL (1976)

### 8.8.1. ANÀLISI DE 001\_INFORMEGENERAL(1976)/064

En la primera seqüència de l'últim dels films analitzats, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para un proyección pública* (1976), Portabella torna a articular una presència de la música a la manera en què ha estat utilitzada, sovint, en altres films anteriors. Un lent *fade in* d'instruments de cordes o de vents, sons de fricció —també utilitzats a *Vampir-Cuadecuc* (1970) i *Umbracle* (1972)— que apareixen *in crescendo* i connoten una imatge que acaba esdevenint, en part, *fantasmagòrica*: ara el camp epistemològic de l'«expressió cinematogràfica» no en resulta mutilat —com en d'altres ocasions—, però la seva articulació es troba en el límit d'«allò real» perquè s'articula amb una música, podríem dir-ho així, fantasmagòrica. La banda de so crea una tensió en relació a la imatge i, per tant, a més de l'estatus ontològic, les imatges estan impregnades d'una dominància de l'estatus narratiu-funcional en la seqüència; hi ha una tensió narrativa que augmenta com més avança la seqüència.



*Il·lustració 76 [esquerra]: panoràmica del Valle de los Caídos.*

*Il·lustració 77 [dreta]: contrapicat del Valle de los Caídos.*

És clar que les panoràmiques del Valle de los Caídos —a on la càmera es va apropant progressivament— ajuden a articular aquesta sensació fantasmagòrica de la mostra, però, també és ben cert que aquest efecte s’aconsegueix amb la presència d’aquesta determinada música. Aquesta té la suficient presència per atorgar un valor ontològic i funcional a la imatge, però no suficient per treure-li aquesta «aura» fantasmal.

Com a curiositat, cal senyalar la similitud de la composició de la imatge enfront de la tomba del dictador Francisco Franco amb el pla, molt més lluminós, de la tomba de Johann Sebastian Bach en el film *Die Stille vor Bach* (2007) més de trenta anys després.



*Il·lustració 78 [esquerra]: el pla de la tomba del dictador Francisco Franco*

*Il·lustració 79 [dreta]: la tomba del compositor J. S. Bach que apareix en el film «Die Stille vor Bach» (2007).*

### 8.8.2. ANÀLISI DE 002\_INFORMEGENERAL(1976)/065

Aquesta és la seqüència d’obertura del film, després del prefaci anterior, en la qual s’hi

projecten els crèdits, i en què la música —a banda de ser estructural ja que no hi ha, tret d'alguns moments puntuals, altra banda de so—, té preponderantment un paper funcional i poètic; és a dir, la música flueix pels tres estatus descrits en el marc teòric.



*Il·lustració 80 [esquerra]: la policia muntada a cavall per la Rambla de Barcelona.*

*Il·lustració 81 [dreta]: Obelisc del Cinc d'Oros a Passeig de Gràcia.*

Si considerem que la música té una dominància funcional és perquè articula la narrativa de la seqüència: crea la tensió necessària, entre la imatge i la música, per tal de dramatitzar unes imatges que contextualitzen el film en un sentit polític i social; hi ha un relat que avança, i en part, la música n'articula el drama i el seu progrés. Les imatges mostren les grans mobilitzacions polítiques de Barcelona i Madrid i la música de Santos, de caire minimalista però interpretava en clau jazz-rock, dóna un dinamisme, atorga un devenir a la imatge que crea el marc mental idoni perquè l'espectador assisteixi a una prospecció de l'estat general de la política de l'Estat espanyol en l'any 1976.



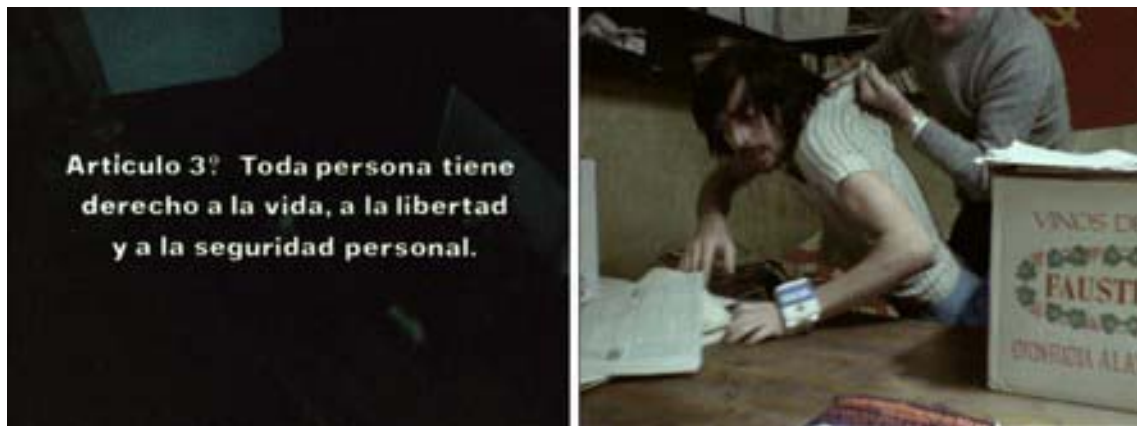
*Il·lustració 82 [esquerra]: imatges d'una manifestació a Barcelona.*

*Il·lustració 83 [dreta]: imatges d'una manifestació a Madrid.*

### 8.8.3. ANÀLISI DE 011\_INFORMEGENERAL(1976)/074

Aquesta llarga mostra considerem que és una de les poques seqüències en què Portabella utilitza explícitament els recursos propis de la ficció institucional; es recreen uns esdeveniments, hi ha una dramaturgia posada en escena, uns actors, un guió, etcètera. La seqüència s'articula a través d'una relació causa-efecte clàssica i en un espai-temps propi del cinema institucional, a partir d'aquests mecanismes es vol transmetre a l'espectador una determinada idea o sensació.

L'inici de la seqüència, en un teatre, reafirma aquesta perspectiva: assistirem a una (re)presentació dins del propi film. I així és, veiem com arriba un cotxe de la policia secreta en un domicili, es produeix un escorcoll i es porten a terme unes detencions policials amb certa violència a un grupuscle que, pel que sembla, està imprimint octavetes il·legals. Estem davant d'una recreació de com operava la policia franquista en la repressió política dins l'emparedat legal del règim.



Il·lustració 84 [esquerra]: article 3r de la Declaració Universal dels Drets Humans.

Il·lustració 85 [dreta]: imatges de la seqüència de la detenció d'activistes.

Des de l'aspecte visual, a banda del muntatge punyent, veiem sobreimprimida a la pantalla una sèrie d'articles de la Declaració Universal dels Drets Humans de l'any 1948. La imatge que visualitzem contrasta amb allò que llegim i ens fem una idea des de la ficció —sempre parcial, però— de quines són les greus mancances de l'estat de dret del sistema polític espanyol d'aquell període.



*Il·lustració 86 [esquerra]: article 12è de la Declaració Universal dels Drets Humans.*

*Il·lustració 87 [dreta]: sobreimpresions dels articles de la Declaració Universal dels Drets Humans.*

La música té clarament un estatus narratiu ja que ajuda a desenvolupar tota aquesta dramàtica descrita, recolzant-la i subratllant-ne certs aspectes; és, en certa manera, una «música cinematogràfica» seguint el concepte exposat per Bordwell *et al.* en el marc teòric.

#### 8.8.4. ANÀLISI DE 013\_INFORME GENERAL(1976)/076

El film, com sabem, cartografia l'estat de la qüestió de la política peninsular després de la mort de Francisco Franco. Aquesta escena transcorre en el Parlament de Catalunya i tracta la qüestió política catalana. A través de la imatge, observem l'estat de desús en què es troba la institució —les butaques plenes de pols de la cambra del Parlament—, ja que des de l'abolició de la Generalitat, en acabar la Guerra Civil, el Parlament resta tancat i sense activitat. Les imatges transmeten, potser per aquest to polsós que traspuen, una sensació d'entrar en una cambra llargament tancada —gairebé quatre dècades. La impressió d'embalsament que es transmet dóna, a la vegada, una idea de certa tristesa, de profunda nostàlgia: no es pot evitar preguntar-se per tot allò que es va perdre amb la guerra, per tot aquell món que va desaparèixer, per tota aquella generació els anhels de la qual es van esbocinar per l'adveniment de la Guerra Civil.



*Il·lustració 88 [esquerra]: a l'exterior del Parlament de Catalunya.*

*Il·lustració 89 [dreta]: imatges de l'interior del Parlament de Catalunya.*

El conjunt d'emocions es reforça per la presència d'una música delicada de piano que apareix intermitentment en l'escena. La música aporta a la seqüència una dimensió poètica i narrativa que es subratlla pel fet que escoltem un so ambient sincronitzat amb la imatge que estructura la banda de so i dona espai a la música per prendre altres dominàncies. Però quan la seqüència ens situa a l'hemicicle del Parlament, el so ambient desapareix i, en un piano que a estones distorsiona —potser envellit pel seu poc ús o potser ens fem aquesta idea connotats per les imatges polsoses—, s'interpreten Els Segadors, moment àlgid de l'escena des d'un punt de vista estètic.



*Il·lustració 90 [esquerra]: proves de llum a l'interior de l'hemicicle.*

*Il·lustració 91 [dreta]: imatges polsoses de l'interior del Parlament de Catalunya.*

En aquest últim fragment, la música ocupa tot l'espai epistemològic sonor a nivell estructural-ontològic. A nivell narratiu, Els Segadors tracen molt bé, des d'un punt de vista polític, un discurs de continuïtat històrica entre el passat, el present i els anhels futurs de la societat que

Portabella ha anat mostrant durant el transcurs del film. Finalment, a nivell poètic, aquesta és una interpretació que, potser pel to *trenca*t de la sonoritat del piano, té la capacitat d'emocionar més enllà de la seva vinculació amb la imatge.





## CONCLUSIONS DE LA INVESTIGACIÓ

AQUESTA INVESTIGACIÓ ARRIBA, finalment, al seu últim capítol. Quan n'observem la seva estructura es fa evident que aquesta es vertebrava a partir de dues grans temàtiques tal com hem anat desgranant al llarg del treball; per una banda, l'estudi de la qüestió teòrica que fa referència a la presència de l'element *música* en els films i la seva relació estètica i significant amb la imatge; per altra, l'estudi de part de la filmografia del director català Pere Portabella i com l'element música, en aquesta obra artística, ajuda a subvertir la Manera de Representació Institucional (MRI) i apropa el cinema del director català a la Manera de Representació Moderna (MRM) pròpia de forces proposades del cinema d'avantguarda que sorgeix en el continent europeu durant la segona meitat del segle XX. El treball *LA MÚSICA EN ELS FILMS: LA SUBVERSIÓ DEL LLENGUATGE CINEMATogràFIC EN L'OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)* ha procurat, doncs, trobar una línia d'investigació que combinés, des del marc acadèmic del *Estudis Cinematogràfics*, ambdós camps d'estudi. Les aportacions que la recerca fa, doncs, també combina aquestes dues direccions; una reflexió sobre el paper de la música en el cinema i un aprofundiment acadèmic en l'obra del cineasta català.

### APORTACIONS

L'avaluació de l'obra de Pere Portabella duta a terme en el capítol «8. Anàlisi de la investigació» ens ha permès identificar amb quins mecanismes el director qüestiona —per raons polítiques, culturals, socials o artístiques— la manera de representació cinematogràfica clàssica i institucional, i entendre de quina manera la subverteix. Les «imatges musicades» que hem identificat en l'obra analitzada són un dels elements que permeten al director construir una proposta cinematogràfica que qüestioni la MRI i temptegi noves formes d'expressió artística,

pròpies del cinema de la modernitat, en les quals la relació estètica entre la música i la imatge és un dels punts, tot i no ser l'únic, que pot definir la modernitat cinematogràfica.

En aquest sentit, durant l'anàlisi desenvolupat en el treball hem identificat i estudiat una sèrie de trets que, en particular, caracteritzen aquesta manera moderna d'articular la música en el cinema de Pere Portabella. 1) S'utilitza, en general, una música l'estètica de la qual ja és en si mateixa contemporània —música dodecafònica, concreta o experimental. Aquest fet, tot i que hem vist en el marc teòric que l'avaluació de la música en la modernitat cinematogràfica és més una actitud —com s'articula— que no una essència —quina epistemologia té la música—, és un element important que condiciona la construcció dels films. D'altra banda, el ventall estètic de la música cinematogràfica utilitzada en els films de Portabella és ampli: des de la música culta de diversos estils i èpoques, a la música pop o a la música electrònica dels primers anys setanta. 2) A partir d'aquesta voluntat experimental, Portabella articula, de manera repetida, la música en relació a la imatge de tal manera que l'episteme cinematogràfica resultant és una reflexió sobre la pròpia música —tendència que en certa manera comparteix amb una generació de músics experimentals contemporanis als seus films; la reflexió sobre el propi llenguatge és un punt important que està en sintonia amb el fet que el «gir lingüístic» sigui una de les característiques comunes de moltes de les arts del segle xx (BOZAL, 2004: 20). El debat sobre els límits epistemològics música-so és present sovint en la seva proposta cinematogràfica. 3) La música li serveix a Portabella per posar en qüestió la relació causa-efecte de la dramaturgia institucional i així, en alguns moments, prescindir d'una de les característiques fonamentals de la dramaturgia cinematogràfica i general. La unitat del relat aristotèlic, i la relació causa-efecte, és quelcom que el propi Portabella és conscient que vol transgredir i així ho ha manifestat en nombroses ocasions. Si en moltes cinematografies la música reforça la relació causal i narrativa del film, trobem diversos exemples en l'obra de Portabella en què no és així sinó més aviat el contrari. I 4), l'articulació de la música en els films permet al cineasta subvertir —repensar, trencar, transformar, eixamplar, etcètera— l'espai-temps diegètic institucional que, tal com hem vist, Bordwell *et al.* descriuen com un sistema que construeix la dramaturgia, articula l'espai cinematogràfic i també el temps fílmic. Si hem dit que la música li permet a Portabella articular una proposta no narrativa, l'ús de la música en els seus films li permet, també, esmicolar l'espai-temps cinematogràfic. La hipòtesi de la investigació —subversió d'una manera institucional d'articulació del llenguatge cinematogràfic (MRI) a través de la música— ha estat, doncs, validada en la seva anàlisi.

Destaquem que en l'aspecte ontològic i narratiu —o potser, en referència als films de Portabella, millor descriure'ls com a *antiontològic* i *antinarratiu*—, l'articulació de la música en el cinema de Portabella té una importància creixent que és paral·lela a l'augment de la influència de Carles Santos en la producció dels films del director. Des del nostre punt de vista, aquesta

subversió estètica arriba, en alguns fragments de *Umbracle* (1972), al seu punt àlgid, al seu zenit creatiu i artístic. La destrucció de l'espai-temps diegètic articulat per la MRI, s'assaja a través de moltes de les seqüències produïdes en aquest període creatiu, però concreta en aquest film la seva expressió més sofisticada: els *loops* icònics i musicals del fragment 014\_Umbracle(1972)/61 trenquen l'espai, el temps i la dramaturgia de la diegesi cinematogràfica clàssica quan la imatge i la música entren en un bucle i es porta l'«expressió cinematogràfica» a territoris artístics i expressius desconeguts fins al moment. Aquesta subversió, en definitiva, corrobora la hipòtesi que la particular manera d'articular la relació música-imatge en els seus films és una de les qüestions que fa avançar el cinema de Portabella cap a una manera de representació pròpia del «cinema de la modernitat» o de la Manera de Representació Moderna (MRM).

De manera complementària, la investigació ha acomplert un altre dels seus objectius. A partir d'un marc acadèmic sincrònic i diacrònic hem estudiat i explicat la presència de la música en els films; hem contestat, en part —o si més no n'hem articulat un marc que la descriu—, a la pregunta de com la música actua en relació a la imatge, sobre què aporta en relació a la mateixa. L'elaboració del marc teòric ens ha permès fer diferents aportacions acadèmiques. 1) Explicar i justificar de quina manera s'articula l'episteme de la «imatge musicada» en el context de construcció icònica del segle xx; és a dir, entendre l'evolució del concepte de la «imatge» i com aquesta, històricament, incorpora, al seu camp epistemològic, l'empremta de la realitat, el flux del moviment icònic i, finalment, la música i el so en una mateixa episteme. 2) Una de les aportacions més significatives, concomitants del desenvolupament del treball, ha estat que, a partir de l'elaboració del marc teòric sobre la qüestió de la música en el cinema, hem extret una proposta personal que presenta una sèrie de novetats a nivell nominal —els neologismes «expressió cinematogràfica» i «imatge musicada»—, però que, sobretot, articula un sistema que explica l'estatus de la música en el film a partir d'un model teòric tripartit. Proposem una definició de l'estatus de la música en tres aspectes: estructural-ontològic, funcional-narratiu i poètic-autònom; aspectes que tenen relació, respectivament, amb el film, la seva trama i la seva recepció per part de l'espectador. L'elaboració d'aquest sistema és una de les aportacions del present treball que donen, des del nostre punt de vista, certa rellevància a la investigació, i a partir de la qual hem analitzat les mostres de registre dels films de Portabella. Aquesta aportació queda, a partir d'ara, oberta al debat, a la crítica o a la seva refutació per part del conjunt dels acadèmics de la disciplina. Des d'una perspectiva general de la música en el cinema, el sistema proposat és conceptualment coherent amb la bibliografia de la disciplina i la conclusió a la qual arribem sobre el paper de la música en els films és coincident amb part de la teoria de la disciplina. La música difícilment té un espai definit i acotat dins de l'audiovisual —*una funció* característica en el conjunt,

per utilitzar expressions de part de la literatura—, sinó que allò més comú que succeeix en un film qualsevol és que la música fluctua per l'espai diegètic, flueix entre els diferents estatus i espais del film que hem intentat descriure. Malgrat tot, l'articulació de la música agafa una certa dominància en un o en un altre dels sentits categoritzats depenent de la seva articulació estètica. Aquestes conclusions encaixen amb les tesis de Michel Chion; la música, «l'element més flexible de l'audiovisual» es pot manejar cap a algun de les tres espais que hem identificat i explicat, i ho pot fer a la vegada; pot ser present en cada un d'ells en el mateix moment, tensant al màxim els mecanismes d'articulació de l'audiovisual. No hi ha una manera òptima d'articular la música en l'«expressió cinematogràfica»; però quan la música incideix, en menor o major mesura, en els tres nivells descrits —i ho fa d'una manera simultània—, podem considerar que aquesta està articulada de manera que explora al màxim les possibilitats expressives d'allò que Chion anomena la «tela audiovisual» (CHION, 1993: 195), portant les capacitats de la música dins del flux cinematogràfic al seu límit expressiu i artístic. I 3), l'elaboració del marc teòric ens ha permès, des d'un punt de vista diacrònic, explicar la presència de la música en el cinema, des de la seva invenció fins a l'actualitat. Pensem que és un enfocament original i fructífer el fet de posar en relació la música amb l'estudi de la genealogia del llenguatge cinematogràfic. Hem vist com la relació imatge-música ha canviat al llarg de les dècades; com en un principi la música té, en el film, una presència dionisiaca en relació a la imatge en el primer cinema i com aquesta presència es depura amb la sonorització. La conclusió que en traiem és que, de la mateixa manera que el llenguatge cinematogràfic és quelcom que evoluciona i es transforma, sigui pel seu ús innovador o per l'evolució de la tecnologia que en permet la seva articulació —o per ambdós—, la presència de la música en el cinema evoluciona en paral·lel a aquests canvis que ha sofert la manera de construir l'«expressió cinematogràfica» en el transcurs del segle xx fins a dia d'avui.

D'altra banda, la recerca ha plantejat algunes qüestions importants entorn de l'adequació de la metodologia de la investigació en les Arts i Humanitats, i en concret en els *Films Studies*. A més de desenvolupar un marc teòric ben treballat, la investigació ha optat per realitzar una entrevista amb el director i analitzar el conjunt dels films de Portabella del període 1967 – 1976, identificant-ne posteriorment les mostres de registre més adequades per desenvolupar una anàlisi més profunda a partir de l'anàlisi semiestructurada. La triangulació metodològica —la recerca bibliogràfica, l'entrevista en profunditat i l'observació semiestructurada de les mostres— ha estat una eina fructífera que ens ha permès extreure un seguit de conclusions entorn de la praxi cinematogràfica del director català que són validades en un entorn acadèmic.

A mode de reflexió final, la combinació de la perspectiva sincrònica i diacrònica a l'estudi de la música en els films ens ha permès considerar que tant l'«expressió cinematogrà-

fica», la «imatge musicada» i, en última instància, també el conjunt de l'audiovisual, és una expressió la qual, en la contemporaneïtat, adquireix característiques de palimpsest. L'audiovisual contemporani és un palimpsest en molts dels seus aspectes, tal com altres investigadors han estudiat. Cal subratllar, però, que també ho és si s'observa des de la perspectiva de la presència de la música. Aquella estètica que hem definit com l'estatus poètic-autònom de la música, és un estatus que analitza la música com un element autònom al film i que té en compte com les seves característiques estètiques i formals com a expressió artística, més enllà de l'audiovisual, s'activen en un conjunt audiovisual quan s'hi combinen elements musicals i iconogràfics. De la mateixa manera, alguna cosa semblant succeeix amb l'estatus ontològic-estructural de la música en el film: tal com hem descrit, aquest estatus pot considerar-se un vestigi del cinema mut, una reminiscència del primer cinema —quelcom dionisiac—, que es manté activat en el cinema clàssic, també en el cinema de la modernitat i que arriba, encara, fins a dia d'avui, en el cinema contemporani.

## VIES FUTURES

Finalment volem exposar algunes vies futures que s'han evidenciat en el transcurs de la investigació. Moltes, ja han estat esbossades de manera més o menys explícita en el treball, sovint a peu de pàgina en forma de breus idees. Aquestes línies de futur ens poden permetre, en investigacions futuribles, reprendre el treball en els Estudis Cinematogràfics en el marc acadèmic, des d'alguna d'aquestes vessants.

La primera qüestió és una combinació metodològica, i és que cal entendre l'audiovisual de manera no jeràrquica. Aquest fet, més que una proposta d'estudi en si mateixa, és una manera epistemològica d'apropar-se a la disciplina. Des del nostre punt de vista, aquesta és una aproximació clau per tal que la disciplina dels *Films Studies* segueixi evolucionant positivament. Considerem que qualsevol estudi futur de la imatge i/o la música, i de la seva relació estètica en el cinema, ha d'entendre que el conjunt d'elements que formen el film no tenen un rang ni una relació de verticalitat entre ells, sinó que «imatge», «so», «música», «dramatúrgia», etcètera, són categories transversals en la composició i l'anàlisi del film. Cal també mencionar que, des d'una perspectiva general de la disciplina, hem de procurar que l'acadèmia sobri progressivament al fet que la investigació cinematogràfica evolucioni de l'assaig escrit a l'assaig audiovisual —els *Films essay*. La institució acadèmica encara no té aquestes investigacions audiovisuals en bona consideració; no són una font de coneixement legítima en el marc universitari. Pensem, però, que, tal com succeeix en el món anglosaxó, els *Films essay*, l'assaig audiovisual sobre l'audiovisual, és una metodologia i una aproximació al fet fílmic que sembla que s'estendrà en els pròxims anys a la qual hem d'estar amatents.

Més enllà de com aproximar-se a la investigació, una línia de treball futura que s'ha fet evident en el desenvolupament d'aquesta recerca és la qüestió d'aprofundir en els estatus de la música en relació als films que hem plantejat en el marc teòric d'aquesta recerca. La proposta descrita no deixa de ser una reflexió inicial, una mena d'esquema, un full de ruta que ha de desenvolupar-se i en el qual caldria aprofundir-hi molt més en altres investigacions. La «imatge musicada» —aquella imatge interpel·lada per una música, aquell camp epistemològic audiovisual que combina una dimensió musical amb una dimensió iconogràfica— es pot analitzar des del seu aspecte ontològic-estructural, narratiu-dramatúrgic o poètic-autònom; i sobre aquestes qüestions pensem que se'n pot fer una recerca autònoma, independent i més extensa de la que hem realitzat en aquesta investigació.

Si aquesta darrera via de futur esmentada fa referència a la panoràmica sincrònica de l'estudi de la música en el cinema, també podem explorar les qüestions potencials que s'han fet evidents en l'enfocament diacrònic del treball. En l'estudi de la genealogia del llenguatge cinematogràfic, la recerca només ha pogut esbossar les característiques de la música en el «cinema de la modernitat» o la MRM. Únicament hem plantejat alguns apunts sobre la fenomenologia que la música pren en el cinema contemporani i en la MRPM, però és clar que es pot aprofundir molt més en aquestes línies d'investigació del cinema modern i postmodern. Deixem apuntada en la present investigació aquesta via de recerca que creiem que es prou interessant i original per desenvolupar en futures investigacions o projectes.

Per acabar, cal esmentar quelcom ja explicitat en el primer capítol de la recerca: encara queden molts aspectes per investigar, des del camp acadèmic, sobre la faceta artística i política de Pere Portabella. Des de la perspectiva universitària trobem diversos enfocaments a la figura del director que són vàlids i, sobretot, interessants. Per posar un exemple: durant l'entrevista exploratòria, Portabella cita una sèrie de directors —Dreyer, Tarkovski, Sokurov<sup>238</sup>—, referents artístics sobre els que es podria desenvolupar alguna recerca entorn a la influència estètica que han pogut exercir en la seva obra cinematogràfica. L'obra del director Pere Portabella té prou entitat perquè, des de la perspectiva acadèmica, es desenvolupin altres investigacions sobre alguna de les múltiples qüestions —polítiques o estètiques— plantejades en els seus films. És evident que una d'aquestes qüestions acadèmiques concomitants a l'obra de Portabella és que s'articuli un treball entorn de la figura de Carles Santos, ja sigui des d'una perspectiva que enfoqui la recerca en el propi treball artístic del músic, o en una línia d'estudi que aprofundeixi en la relació creativa entre Santos i Portabella; conjunció que tants fruits artístics ha donat durant gairebé quatre dècades i sobre la qual, des de la perspectiva universitària, encara en resten molts aspectes per estudiar.

---

238. «Entrevista exploratòria amb Pere Portabella» (p. 316, 327 o 330).

## BIBLIOGRAFIA

- A. V. (1995). *Historia general del cine*. 12 vol. Madrid: Cátedra.
- ABELA, Jaime Andréu (2003). «Las técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada» [en línia]. Departamento de Sociología de la Universidad de Granada. Disponible a: <<http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>>.
- ADORNO, Theodor W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós i Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2007). *Composiciones para el cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.
- (2013). *Dialéctica de la ilustración*. 1a reimpr. Madrid: Akal.
- AGUILAR, Andrea. (2007, 28 de setembre). «Pere Portabella salda cuentas en Nueva York» [en línia]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- ALCOZ, Albert (2013, 8 de maig). «Música i arts visuals (Això no és publicitat musical)». *La Vanguardia*, supl. «Cultura | s» núm. 568, 2-5.
- ALFONSO, Miguel (2011). *Entre la filosofía de Deleuze y el cine de Godard: introducción a una topología diferencial de las imágenes y los conceptos*. (Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- ALSINA, Homero i ROMAGUERA, Joaquim (1993). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ ASIÁIN, Enrique (2011). «De Bergson a Deleuze: la ontología de la imagen cinematográfica». *Eikasía: revista de filosofía*, 41, 93-112. Descarregat des de <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4136659>>.
- ÁLVAREZ-GAYOU JUGENSON, Juan Luis (2003). *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y meto-*

- dología*. Barcelona: Paidós.
- ARCOS, María de (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ARISTÓTEL (2009). *Poética*. 4a reimpr. Madrid: Alianza.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2006). *La Guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967 - 1982)*. (Tesi doctoral, Universitat Jaume I). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- AUMONT, Jacques i MARIE, Michel (1990). *Análisi del film*. Barcelona: Paidós.
- AZÚA, Félix de (2011). *Diccionario de las artes (Nueva edición ampliada)*. Barcelona: Debate.
- BALÁZS, Béla (1978). *El film: génesis y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BANKS, Marcus (2010). *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- BARTHES, Roland (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2009) *Mitologías*. 2a ed. Madrid: Siglo XXI.
- (s. d.) *La muerte del autor* [en línea]. Enrique Vila-Matas: Textos. Descarregat des de <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html>>.
- BAUMAN, Zygmunt (2004). *Modernidad líquida*. 3a reimpr. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *Ética posmoderna*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- (2007). *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- BAZIN, André (2012). *¿Qué es el cine?* 9a ed. Madrid: Rialp.
- BELMONTE, Manuel (2011). *Enseñar a investigar. Libro del profesorado*. Bilbao: Ediciones mensajero.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros.
- (2012a). *El truco preferido de Satán*. Madrid: Salto de página.
- (2012b). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. 3a ed. Madrid: Casimiro libros.
- (s. d.) *Tesis sobre la filosofía de la Historia* [en línea]. Revolta global. Descarregat des de <[http://revoltaglobal.cat/IMG/pdf/\\_5Bbenjamin\\_5Dtesis-filosofia-historia.pdf](http://revoltaglobal.cat/IMG/pdf/_5Bbenjamin_5Dtesis-filosofia-historia.pdf)>.
- BENET, Vicente J. (1999). *Un siglo en sombras (Introducción a la historia y la estética del cine)*. València: Ediciones de la mirada.
- BESSES, Montserrat (Directora) (2007, 15 d'octubre). *Operació Tarradellas: la trama d'un retorn*



- [Programa de televisió]. Barcelona: tv3.
- BORDWELL, David (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- ; STAIGER, Janet i THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BOZAL, Valerio (ed.) (2002, 2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vol. 3a ed. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BRIGGS, Asa i BURKE, Peter (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.
- BURCH, Noël (1970). *Praxis del cine*. 8a ed. Madrid: Fundamentos.
- (2008). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. 6a ed. Madrid: Cátedra.
- CASAS, Quim (1995). «El recambio generacional: los nuevos cineastas». A: *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, (101-143), vol. XI. Madrid: Cátedra.
- CASAS, Sònia (2012). «Sota sospita: els 462 catalans vigilats pel franquisme» [en línia]. A: *Sàpiens*, 118. Disponible a: <<http://www.sapiens.cat/ca/llista-negra-antifranquista.php>>.
- CASETTI, Francesco (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- i CHIO, Federico di (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CATALÀ, Josep Maria (2013). «A grandes rasgos...». A: MERCADER, Antoni i SUÁREZ, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual* (95-113). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2014). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Publicacions de la Universitat de València.
- CHILLIDA, Eduardo (2005). *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- CHION, Michel (1988). *Como se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- (1991). *L'audio-vision (Son et image au cinéma)*. París: Armand-Colin.
- (1992). *El Cine y sus oficios*. Madrid: Cátedra.
- (1993). *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)*. Barcelona: Paidós.

- (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *El Sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- (2003). *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- (2004). *La Voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Cinematics (s.d.). «Movie measurement and study tool database» [en línia]. Disponible a: <<http://www.cinematics.lv/>>.
- COMPANY, Juan Miguel i GÓMEZ TARÍN, Francisco (2001). «Pere Portabella: destrucción de universos míticos en el seno del franquismo». A: EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella* (51-73). València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- COLÓN, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando i LOMBARDO, Manuel (1997). *Historia y teoría de la Música en el Cine (Presencias efectivas)*. Sevilla: Alfar.
- Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB) (2011). Universitat de Barcelona. Serveis Lingüístics. [Base de dades]. Disponible a: <<http://www.ub.edu/criteris-cub/portada.php>>.
- CUBILLO, IGOR (2007, 1 de desembre). «“Mi narrativa rompe con los cánones tradicionales del cine”» [en línia]. *El País*. Disponible a <<http://elpais.com>>.
- DELEUZE, Guilles (1994). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. 3a ed. Barcelona: Paidós.
- (2004). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. 7a reimpr. Barcelona: Paidós.
- (2009). *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- (2014). *Michel Foucault y el poder*. Madrid: Errata naturae.
- i GUATTARI, Félix (1977). *Rizoma (Introducción)*. 8a reimpr. València: Pre-Textos.
- (1994). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. València: Pre-Textos.
- DURAN, Jaume (2009). *Narrativa audiovisual i cinema d'animació per ordinador*. (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- (coord.) (2011). *La ficció cinematogràfica, avui*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2012). «Los recursos auditivos del cine y el audiovisual». A: GUSTEMS, Josep (coord.). *Música y sonido en los audiovisuales* (101-114). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2013). «El tragaluz de lo finito». A: MERCADER, Antoni i SUÁREZ, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual* (59-72). Publicacions i Edicions de la

Universitat de Barcelona.

- (2014). «La música de los dibujos animados». A: GUSTEMS, Josep (coord.). *Música y audición en los géneros audiovisuales* (115-129). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- ECO, Umberto (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Eleccions al Parlament de Catalunya. 1-X Legislatura* (2013) [en línia]. 3a ed. electrònica. Parlament de Catalunya. Descarregat des de: <<http://www.parlament.cat/activitat/catalog/EleccionsI-X.pdf>>.
- ESCUR, Núria (1999). «Pere Portabella, el “gentleman” de los pactos» [en línia]. *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, 49. Disponible a: <<http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/indexesp.htm>>.
- EXPÓSITO, Marcelo (coord.) (2001). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella*. València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- FANÉS, Fèlix (2007a). «Algunes arrels de Pere Portabella». *L' Avenç: Revista de història i cultura*, 330, 36-43.
- (2007b). «Pere Portabella, vanguardia, cine, política» [en línia]. *El Viejo Topo*, 234-235, 106-109. Disponible a: <<http://www.elviejotopo.com>>.
- (2008). *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya i Editorial Pòrtic.
- (2010). «Portabella, Brossa, Santos; un Triangle Irregular» [en línia]. *Hispanic review*, 4: 469-490. Descarregat des de: <[http://muse.jhu.edu/journals/hispanic\\_review/v078/78.4.fanes.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/hispanic_review/v078/78.4.fanes.pdf)>.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2013, 27 de març). «Portabella: el cine como resistencia» [en línia]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- FERRETER MORA, Josep (1970). *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (2012). *Diccionario de filosofía*. 2a reimpr. 4 vols. Barcelona: Ariel.
- FONT, Domènec (1997). *El declive del espectador*. (Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- (2002). *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960 - 1980)*. Barcelona: Paidós.
- (2009). «A les xarxes del temps» [en línia]. *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, 5, 2009.

- Disponible a: <<http://www.upf.edu>>.
- (2011). «Criteris elàstics del cinema d'avui dia». A: DURAN, Jaume (Coord.). *La ficció cinematogràfica, avui* (41-43). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FOUCAULT, Michel (2010). *Las palabras y las cosas (Una arqueología de las ciencias humanas)*. 2a ed., 5a reimpr. Madrid: Siglo XXI.
- FRAILE, Teresa (2004). *Funciones de la música en el cine (Extracto del trabajo de grado Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones)*. Disponible a: <<http://musicaudiovisual.wordpress.com>>.
- (2005a). «Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine». En OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales* (213-224). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- (2005b). «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen». A: OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales* (295-314). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. (Tesi doctoral, Universidad de Salamanca). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- Fundación Juan March. Archivo Linz de la Transición española (s.d.). *Estado de excepción en toda España. Un decreto-ley, aprobado en Consejo de Ministros, lo establece durante tres meses* [en línia]. Disponible a: <<http://www.march.es/ceacs/biblioteca/proyectos/linz/Documento.asp?Reg=r-11578>>.
- GARCÍA FERRER, Juan Manuel i ROM, Martí (1975). *Pere Portabella*. Barcelona: Cine Club de Ingenieros.
- (2001). «Pere Portabella, entrevista con J. M. García Ferrer y Martí Rom (1973)». A: EXPÓSITO, Marcelo (Coord.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella*, (148-191). València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Isaac Diego (2011). *Josep Maria Mestres Quadreny: sinestesia y azar en la composición musical*. (Tesi doctoral, Universitat de Oviedo). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1969). *Colección particular*. Barcelona: Seix Barral.
- GODARD, Jean-Luc (Director) (2006). *Histoire(s) du cinéma* [Film]. Barcelona: Intermedio.
- (Director) (2011). *Ensayos* [Film]. Barcelona: Intermedio.

- GÓMEZ TARÍN, Javier Francisco (2010). *El análisis de textos audiovisuales: significación y sentido*. [En línea]. Descarregat des de <<http://www.shangrilaediciones.com/Materiales3-El-Analisis-Textos-Audiovisuales.pdf>>. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- GOODWIN, Andrew (1993). *Dancing in the distracting factory. Music television and popular culture*. Oxford: University of Minnesota Press.
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Londres y Bloomington (Indiana): British Film Institute/Indiana University Press.
- GUBERN, Román (1973). *Historia del cine*. 2 vol. Barcelona: Lumen.
- (1996). *Del bisonte a la realidad virtual (La escena y el laberinto)*. Barcelona: Anagrama.
- (2013). «La iconosfera y los nuevos medios de comunicación mecanográficos». A: MERCADER, Antoni i SUÁREZ, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual* (31-42). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- i FONT, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso*. 2a ed. Barcelona: Euros.
- GUSTEMS, Josep (coord.) (2012). *Música y sonido en los audiovisuales*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- (coord.) (2014). *Música y audición en los géneros audiovisuales*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- i CALDERÓN, Caterina (2014). «El análisis multimodal en la escucha de los audiovisuales». A: GUSTEMS, Josep (coord.). *Música y audición en los géneros audiovisuales* (15-28). Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ, Rubén (2008). *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata naturae.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando (2008). «La investigación basada en las artes (Propuestas para repensar la investigación en educación)». *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- IGARTUA, Juan José i HUMANES, Maria Luisa (2004). «El método científico aplicado a la investigación en comunicación social» [en línea]. *Portal de la comunicación InCom-UAB*. Descarregat des de <<http://www.portalcomunicacion.com>>.
- INFANTE DEL ROSAL, Fernando i LOMBARDO, Manuel (1997). «Teorías de la música de cine». A: COLÓN, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando i LOMBARDO, Manuel. *Historia y teoría de la Música en el Cine. Presencias efectivas* (205-263). Sevilla: Alfar.

- JULLIER, Laurent (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- KALINAK, Kathryn (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- KANDINSKY, Vasili (1997). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, Siegfried (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- KRAUTHAUSEN, Ciro (2002, 1 de maig). «La Documenta de Kassel elige al cineasta Pere Portabella y al escultor Juan Muñoz» [en línia]. El País. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- L'Atalante. *Revista de Estudios cinematográficos* (2014). «Normativa para autores/as. Guia de presentació de originals» [en línia]. Disponible a: <<http://www.revistaatalante.com>>.
- LLOPART, Salvador (2009, 6 de setembre). «Pere Portabella filma la mudanza de Federico García Lorca» [en línia]. *La Vanguardia*. Disponible a: <<http://www.lavanguardia.com/>>.
- LOSILLA, Carlos (2010). *La invención de la modernidad (Historia y melancolía en el relato del cine)*. (Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- (2014a, 8 de gener). «Italian movie». *La Vanguardia*, supl. «Cultura | s» núm. 603, 20.
- (2014b, 5 de febrer). «Ver para creer (o no)». *La Vanguardia*, supl. «Cultura | s» núm. 607, 26-27.
- (2014c, 25 de juny). «Apoteosis de James Gray». *La Vanguardia*, supl. «Cultura | s» núm. 627, 24-25.
- (2014d, 30 de juliol). «Basado en hechos reales (1)». *La Vanguardia*, supl. «Cultura | s» núm. 632, 18-19.
- (2014e, 27 d'agost). «Basado en hechos reales (2)». *La Vanguardia*, supl. «Cultura | s» núm. 636, 18-19.
- LLUÍS I FALCÓ, Josep (1995). «Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica». A: *D'Art*, 21, 169-186.
- (1999). «Música, cine y libros: análisis global y catálogo completo de la bibliografía sobre música y audiovisual». A: *Secuencias de Música de Cine. Especial 1999* (113-179). Barcelona: Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema.
- (2005). «Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga». A: OLARTE, Matilde (ed.). *La música en los medios audiovisuales* (143-153). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- MAIXENCHS, Josep (2006). «Aproximació a la formació cinematogràfica a Catalunya» [en línia]. *Quaderns del CAC*, 23-24, 229-232. Descarregat des de <<http://www.cac.cat>>.

- MARTÍ, Octavi (1991, 24 de maig). «Pere Portabella vuelve a dirigir una película comercial después de 22 años» [en línea]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- MARTÍ, Pere. (2003, 2 d'abril). «El Pompidou acoge una retrospectiva de Pere Portabella» [en línea]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (coord.) (2013). *La España de Viridiana*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (2001, 4 de maig). «El Museo Reina Sofía rinde homenaje al catalán Portabella» [en línea]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- MCKEE, Robert (2002) *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. 7a ed. Barcelona: Alba Editorial.
- MERCADER, Antoni (2000). *De la pràctica artística a la comunicació audiovisual i multimèdia*. (Tesi doctoral, Universitat Pompeu Fabra). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- i SUÁREZ, Rafael (eds.) (2013). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- METZ, Christian (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MICCICHÈ, Lino (1995). «Teoría y poética del Nuevo Cine». A: *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, (15-40), vol. XI. Madrid: Cátedra.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte (s. d.). «Datos de películas calificadas» [en línea]. Disponible a: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine.html>>.
- MITRY, Jean (1984). *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. 2a ed. Madrid: Siglo XXI.
- (1989). *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. 4a ed. Madrid: Siglo XXI.
- MUNDY, John (1999). *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (2014). *El naixement de la tragèdia o bel lenisme i pessimisme*. Barcelona: Cedrés vermells.
- OLARTE, Matilde (ed.) (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria.
- (ed.) (2009). *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria.
- PALOL, Miquel de (2003). *Els proverbis*. Barcelona: Ara Llibres.
- PASQUAL, Josep Maria (2007, 23 d'octubre). «Operació Tarradellas» [en línea]. *El Punt*. Disponible a: <[http://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p\\_idcmp=2601109](http://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=2601109)>.

- PARCERISAS, Pilar (ed.) (1992). *Idees i actituds: entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.
- (2001). «El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada (La conjunción Brossa-Santos-Portabella)». A: EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella (75-92)*. València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- PARDO, José Luis (2014). *A propósito de Deleuze*. València: Pre-Textos.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (2012). «El signo artístico». A: BOZAL, Valerio (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (71-85)*, vol. II. 3a ed. Madrid: Antonio Machado Libros.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (2001). «Estación marítima: plano de situación». A: EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella (42-50)*. València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- PIÑUEL José Luis (2002). «Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido» [en línea]. *Estudios de Sociolingüística*, 3 (1): 1-42. Descarregat des de <<http://web.jet.es/pi-nuel.raigada/A.Contenido.pdf>>.
- POLO, Magda (2007). *L'estètica de la música*. Barcelona: UOC.
- PORTABELLA, Pere (Director) (2013). *Pere Portabella (Obra completa)* [Film]. Barcelona: Intermedio i Films 59.
- (2013). «La era digital». A: MERCADER, Antoni i SUÁREZ, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual (45-55)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- i CATALÀ, Josep Maria (2009). *Doctor Honoris Causa Pere Portabella* [en línea]. (Laudatio i discurs de la cerimònia d'investidura Doctor Honoris Causa). Dipòsit digital de documents de la Universitat Autònoma de Barcelona. Descarregat des de <<http://ddd.uab.cat>>.
- PUJOL, Josep Maria i SOLÀ, Joan (2000). *Ortotipografia: manual de l'editor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*. 3a ed. Barcelona: Columna Edicions.
- QUINTA, Alfons (1976, 2 de novembre). «Película “sin precedentes” de Pedro Portabella» [en línea]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- QUINTANA, Àngel (1996). *El Projecte didàctic de Roberto Rossellini*. (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.



- (1998). «Pensar la teoría Cinematográfica después de Gilles Deleuze». A: *Archivos de la Filmoteca*, 30, 182-188.
- (2003). *Fábulas de lo visible (El cine como creador de realidades)*. Barcelona: Acantilado.
- (2011). *Después del cine (Imagen y realidad en la era digital)*. Barcelona: Acantilado.
- (2013). «Hacia la creación conceptual: el cine tras el fin del arte». *Caimán Cuadernos de Cine*, 14, 23-24.
- (2014, 11 de junio). «La transfiguración de lo real». *La Vanguardia*, supl. «Cultura|s» núm. 625, 26-27.
- QUIVY, Raymond i CAMPENHOUDT, Luc Van (1997). *Manual de recerca en ciències socials*. Barcelona: Herder.
- RADIGALES, Jaume (2002). *Sobre la música: reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodós.
- (2007). *La música en el cinema*. Barcelona: UOC.
- (2010a). «Music and European Identity: Notes on Pere Portabella's The Silence Before Bach». A: *Music, Sound, and the Moving Image*, 2 (4), 213-224.
- (coord.) (2010b). *Trípodós (Monogràfic: Les cares de la música)*, 26. Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull.
- (ed.) (2013). *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión*. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna. Universitat Ramon Llull.
- RAFEL, Joaquim (ed.) (1997). *Documents normatius 1962 - 1996: amb les novetats del diccionari* [en línia]. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Disponible a: <<http://publicacions.iec.cat/>>.
- RIAMBAU, Esteve (1995). *La producció cinematogràfica a Catalunya (1962 - 1969)*. (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- (2013). «Portabella, Jacinto Esteva y Victor Hugo. Un nuevo montaje de “Lejos de los árboles”». *Caimán Cuadernos de Cine*, 14, 22-23.
- i TORREIRO, Casimiro (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama.
- RIDDETT-MOORE, Karina i SIEGESMUND, Richard (2012). «Arts-Based Research: Data Are Constructed, Not Found». A: KLEIN, Sheri R. (Ed.), *Action Research Methods: Plain and Simple* (105-132). New York: Palgrave Macmillan.

- RIGO, Antònia i GENESCÀ, Gabriel (2000). *Tesis i treballs: aspectes formals*. Vic: Eumo.
- ROSENBAUM, Jonathan (2001). «Pere Portabella». A: EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella*, (29-41). València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- ROSS, Alex (2009). *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- (2012). *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (2007). *Teoría de la sensibilidad*. 2a ed. Barcelona: Edicions 62.
- RUIZ, Natalia (2006). *Poesía y memoria «Histoire(s) du cinéma» de Jean-Luc Godard*. (Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.
- (2009). *En busca del cine perdido: «Historie(s) du cinéma», de Jean-Luc Godard*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- RUSIÑOL, Pere (1999, 29 d'octubre). «Pere Portabella dimite de todos sus cargos en la dirección de Iniciativa» [en línia]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- SÁNCHEZ, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze y el cine contemporáneo*. Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- SANCHO, Jordi (2014). *Com escriure i presentar el millor treball acadèmic*. Vic: Eumo.
- SCHAEFFER, Pierre (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1976). *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación. Antología*. Barcelona: Labor.
- SERRA, Catalina (2002, 8 de juny). «Pere Portabella, cambio de código» [en línia]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- i CENDRÓS, Teresa (2001, 1 de febrer). «“Mi cine no tiene ni estrenos ni estrellas”» [en línia]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- SOBREQUÉS, Jaume (2010). *L'Estatut de la Transició. L'Estatut de Sau (1978 - 1979)* [en línia]. Parlament de Catalunya. Descarregat des de: <<http://www.parlament.cat/activitat/cataleg/EstatutTransicio.pdf>>.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografia*. México D. F.: Alfaguara.
- SORIANO, Ramón (2008). *Cómo se escribe una tesis. Guía práctica para estudiantes e investigadores*. Córdoba: Berenice.
- SUÁREZ, Rafael (2012). *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital*. (Tesi doctoral, Universitat de Barcelona). Descarregada des de <<http://www.tdx.cat>>.

- TARKOVSKI, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- TÉLLEZ, José Luis (2013). *Paisajes imaginarios (Escritos sobre música y cine)*. Madrid: Cátedra.
- TERRICABRAS, Josep Maria (26 de gener del 2014). «Casos i casos». *Diari Ara*. Disponible a: <<http://www.ara.cat>>.
- TORELLÓ, Josep. *Idees generals per desenvolupar un marc d'estudi i una indagació acadèmica sobre cinema i música des d'una visió artística i poètica*. Manuscrit no publicat.
- i DURAN, Jaume (2014). «Michel Chion en “La audiovisión” y una propuesta práctica sobre un fragmento de “Nostalghia” de Andrei Tarkovski». A: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, 111-117.
- TORREIRO, Casimiro (1995). «El Estado asistencial». A: *Historia general del cine. Nuevos cines (años 60)*, (41-99), vol. XI. Madrid: Cátedra.
- (1995, 26 de febrer). «“Nunca recuerdo películas españolas”» [en línia]. *El País*. Disponible a: <<http://elpais.com>>.
- TORRELL, Josep (2004). «A propósito de Portabella». *Mientras tanto*, 90: 71-78.
- (2007a). «Algo que no existía, mostrado como si ya existiera acerca de "Die Stille vor Bach" de Pere Portabella» [en línia]. *El Viejo Topo*, 237, 83-87. Disponible a: <<http://www.elviejotopo.com>>.
- (2007b). «De la oscuridad a la luz. Entrevista a Pere Portabella» [en línia]. *El viejo Topo*, 237, 79-82. Disponible a: <<http://www.elviejotopo.com>>.
- (2007c). «Portabella publicista» [en línia]. *El Viejo Topo*, 234-235, 110-114. Disponible a: <<http://www.elviejotopo.com>>.
- TRÍAS, Eugenio (2013a). *De cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2013b). «Minorías globales». *Caimán Cuadernos de Cine*, 14, 26-27.
- WOLFE, Tom (1976). *La palabra pintada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco.
- (2001). «Portabella extraterritorial». A: EXPÓSITO, Marcelo (coord.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella*, (29-41). València: Ediciones de la Mirada i Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).



## ANNEX I. OBSERVACIÓ I ANÀLISI DE LES MOSTRES DE REGISTRE

*No COMPTEU AMB ELS DITS (1967)*

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
00:00:20 00:01:30	Piano. Sense harmonia
00:01:50 00:03:06	Piano. Sense harmonia. Hi ha una veu en <i>off</i> . Música no diegètica.
00:03:10	Sense identificar. No harmonia, cops.
00:03:58	<i>Ídem</i> , llarga reverberació.
00:04:18	Percussió? No diegètica. « <i>Me gustaria marxar</i> ».
00:04:50	Cordes, poca harmonia.
00:05:10	?
00:05:48	Clavicorni. Música no diegètica. Sona estripat, imatge de l'ou.
Fins aquí un mateix tipus de música. Música serial? Mestres Quadreny.	
00:07:02	Percussions. Música no diegètica. Redobles a « <i>Obedezcanos en todos</i> ».
00:07:70 00:11:10	Piano altre cop més percussions de cordes. Escena de la taula Cabré. Acaba amb lladrecs de gos.
00:11:36 00:13:50	Cordes, percussions. Sense harmonia. Tensió. Ajunta varies seqüències (nen bosc, cara i cos dona, pintor).
00:14:20	Acord de piano? Només un moment. Castell de cartes que cau.
00:14:50	<i>Ídem</i> .
00:15:30	Cops... acords fora de pla (assassinat?).

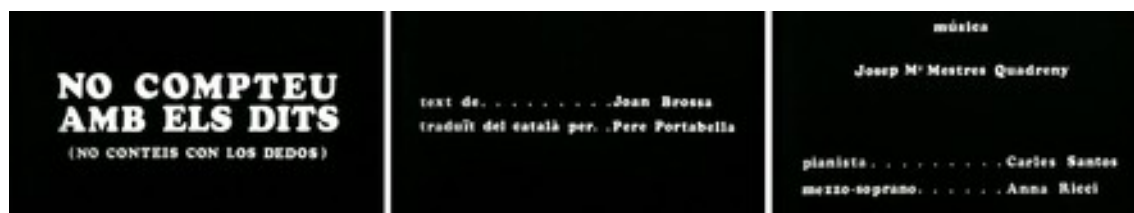
00:15:45	
00:18:40	<i>Fade in</i> , no hi ha harmonia.
00:20:10	<i>Fade in</i> .
00:20:40	<i>Fade in</i> (com acord sostingut que reverbera).
00:20:59 00:21:30	Escales de cantant amb vocals. Exercicis d'escalfament. <i>El rey de la magia</i> .
00:21:45 00:22:07	Piano. ¡Sí hi ha harmonia! No diegètica. El capellà que va a afaitar-se a Plç. Lesseps (la 1a harmonia). Acaba quan entra a la barberia.
00:23:40 00:24:05	No hi ha música. Però la reverberació de les tisores superposades sembla «música concreta».
00:27:36	Cops percussió.

### Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/001

ii. *Time Code:* 0:00:00 - 0:01:38

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Presentació dels crèdits inicials.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* S'inicia a 0 dB. La resta se sent el so d'un piano que ocupa tot l'espai sonor de la diegesi.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Inici de la música composta per Mestres Quadreny. Sense poder definir si és música concreta, abstracte, dodecafònica, etc. No té una harmonia convencional.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 002\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/002

ii. *Time Code:* 0:01:37 - 0:03:09

iii. *Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* L'actor Mario Cabré entra en un bany. Primers plans del seu rostre. Escena a la dutxa, es treu la camisa i s'acosta temorós a la maneta de la l'aigua.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* No hi ha so ambient. No està sonoritzada l'escena. S'escolta, en un segon o tercer pla, notes d'un piano que va sonant a la manera descrita en l'anterior mostra. De cop i volta, se sent una veu en *off* que ocupa el primer pla; mentrestant, el piano acompanya el discurs.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Igual que anteriorment. Mestres Quadreny.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 003\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/003

*ii. Time Code:* 0:03:09 - 0:04:15

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges en color. Una carta de la baralla es gira i mostra un deu d'oros. Es torna a girar i altre vegada mostre un u de copes. La carta cau, veiem un recipient. Cortineta i transició. Unes mans s'acaricien mútuament i es treuen els anells. Surten uns subtítols que expressen el diàleg entre les mans. Un dels anells costa de treure. La càmera s'apropa a aquest dit.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència comença amb un cop de percussió que sembla un gong. Primer un cop greu, després un de més agut. Quan cau la carta, coincideix amb un xoc que té una forta reverberació i la cua del so d'aquest xoc es prolonga durant forces segons. Quan apareixen les mans se senten els xiuxieig inintel·ligibles de dues veus, una femenina i una altra masculina. Se sent altre vegada la cua reverberada del xoc anterior. Aquesta entra amb *fade in*.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* No hi ha harmonia. Percussió, de greu a aguda amb reverberació. Posteriorment el xoc bé podria ser un cop fort al piano amb el pedal sostingut o algun element electrònic post-produït.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 004\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/004

*ii. Time Code:* 0:04:15 - 0:04:36

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Després d'una cortineta veiem un fons marronós en el que hi van passant diferents dibuixos, el significat dels quals desconexem. La seva trajectòria dibuixa una > a la pantalla.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* En aquest breu fragment trobem que la banda sonora es basa en la veu que recita el brossià text de «[...] despliegue un mapa bajo la lluvia, tome la palabra “marchar”, ponga delante “me gustaría”, y tendrá “me gustaría marchar”». Per sota de la veu se sent com cops reverberats semblants als de la seqüència anterior.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Pròpiament no hi ha articulació musical en aquest fragment. Hi ha, però, uns cops percutius tractats amb reverberació.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 005\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/005

*ii. Time Code:* 0:04:36 - 0:05:07

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Altra vegada en color. Un pla en situa en un dormitori on veiem el peu d'un llit i algú que es destapa. En el següent pla, aquesta camina per l'habitació. Finalment, des d'un pla mig, l'actriu s'apropa a càmera; veiem que al seu front hi porta escrit «Brrr!», es posa les mans al front i, per tall, el torna a mostrar ja sense la inscripció.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència comença amb una música d'acompanyament i, posteriorment, hi entra, breument, la veu en *off*.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Altra vegada música sense harmonia. Aquest cop, però, la instrumentació és variada; intuïm un piano de cua tocat per les cordes i altres instruments de corda.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 006\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/006

*ii. Time Code:* 0:05:07 - 0:05:32

*iii. Fotogrames de la mostra:*





*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem un grup de cavalls que troten pel bosc. Plans generals i plans més tancats. La imatge està retocada, tendeix als tons de terra amb blancs saturats. S'hi insereixen imatges d'unes botes de cowboy. Després veiem com els cavalls sembla que es barallen entre ells, davant trobem una gran multitud de persones que observa l'espectacle.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Sentim uns cops de percussió de diferents intensitats i sonoritats. Semblen esquellots però la imatge evidencia que els cavalls no en porten. No sabem distingir si es tracte de cops percutius d'elements de fusta o d'elements metàl·lics.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Percussió sense patrons rítmics. Amb un cop fort que no cau mai en el mateix compàs.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 007\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/007

*ii. Time Code:* 0:05:45 - 0:06:58

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges en color. Unes franges d'alumini que no reconeixem. Després, un pla general ens mostra un cotxe de luxe. Un Jaguar, veiem la icònica marca i com aquesta s'ensabona per netejar. Des de dins del cotxe veiem l'aigua com cau al parabrises. Des del blanc hi ha un tràveling lateral i apareix un ou que es situa en el bell mig de la imatge. Una mà creu el pla i agafa l'ou. Per tall veiem com s'escorra la clara d'ou de dalt a baix de la imatge.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència és una combinació de la veu en *off* en primer pla i d'una música que l'acompanya en un segon pla. Quan la veu marxa, la música es posa en primer pla i quan la veu torna, la música torna a un segon pla.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Es fa difícil identificar quins instruments està tocant la peça musical. D'entrada sembla una peça clàssica. Tocada per un clavicèmbal l'enregistrament del qual s'ha saturat d'aguts.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 008\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/008

*ii. Time Code:* 0:06:58 - 0:07:26

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Muntatge a partir de l'etiqueta de licor d'Anís del Mono en què es dóna vida al personatge de l'interior. Posteriorment veiem un primeríssim primer pla del dibuix. Cortineta lateral amb el següent text sobre fons negre: «Es el mejor. La ciencia lo dijo... y yo no miento».

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Sona un redoble de tambors constant. Resta en primer pla sonor fins que entra la veu en off: «¿Civilización? ¿Naturaleza? No hay civilización sin personas que la disfruten. Obedezcanos en todo y no será responsable en nada». En aquest moment el redoble ocupa el segon pla sonor.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Redoble de percussió editat en bucle.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 009\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/009

ii. *Time Code:* 0:07:26 - 0:11:15

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Escena d'un sopar en una gran taula. Una dona, un home i un cambrer que serveix. La taula és llarguíssima. Hi ha un tràveling centrat en la dona que acaba a l'esquena de l'home. Pla general i lateral de la taula. Plans mitjos, laterals i frontals dels comensals. Muntatge pla-contraplà de les mirades. L'home s'aixeca i puja damunt de la taula. La dona el mira i aquest torna a seure. Finalment, s'esmuny per sota la taula, tràveling per damunt de la taula fins que veiem l'home darrera la dona, acariciant-li els cabells.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Sense sonorització de la imatge. Escoltem el piano, com en el primer tall del film. La seqüència acaba en negre amb lladrucs de gos.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Sense harmonia. A mitja seqüència hi ha un seguit de percussions que no identifiquem —potser altra vegada el piano tocat per la cua.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 010\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/010

ii. *Time Code:* 0:11:15 - 0:13:51

iii. *Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* La càmera es mou per una espècie de tapís, primer verticalment, després lateralment. Fosa a negre i ens trobem al bosc. Veiem un nen i una nena; pla seqüència, el nen veu unes cames entre les fulles i s'atura. Les cames són arrossegades. Ell segueix anant fins a on hi ha la noia. Transició ull de bou. Tràveling lateral des del pit d'una dona a la seva front. Després es realitza un tràveling de la cara de dreta a esquerra. Finalment, veim l'actor amb perruca, com pinta una línia recta a la paret ajudat per un pal d'escombra.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència s'inicia a 0 dB. Lentament entren unes cordes i un teclat. Puja el volum quan ens situem al bosc. Redobles de percussió. La música en primer pla tota l'estona. Entra una veu en *off* en el canvi de seqüència. La música no para entre la seqüència, però ara es situa en un pla secundari.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Trobem percussions, vents i cordes. Sembla que no hi ha harmonia, tot i que sí que, des del punt de vista tonal, la composició manté un cert sentit.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 011\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/011

*ii. Time Code:* 0:14:06 - 0:14:57

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Primer pla d'una noia en barret —en blanc i negre. Veiem, ara en color, un castell de cartes que es recompon. Primer pla de la noia en color, hi predomina el vermell. Finalment veiem el castell de cartes que es desmunta altra vegada.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Veu de la dona en primer terme. En la primera aparició de les cartes apareix un efecte semblant al fet amb l'orgue. També al final de la seqüència. Reverberació del so.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Teclat que creen tensió.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 012\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/012

*ii. Time Code:* 0:15:31 - 0:16:13

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Seqüència en color. Veiem un modista que, en diferents talls, pren mides al tors d'un home ben vestit i va apuntant-ne les mesures en un paper. De cop. Una mà amb un guant negre estripa el paper i el tira a la brossa.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència no està sonoritzada. De tant en tant se sent algun cop de percussió d'un gong o instrument semblant. Hi ha la veu en *off*. De cop, abans de que aparegui la mà amb el guant, se sent un estrèpit, un cop o un dispar —és difícil de distingir— i el crepitat del paper arrugat que veiem en la imatge.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Percussió sense ritme, isolada, i sense identificar-ne l'objecte sonor.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 013\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/013

*ii. Time Code:* 0:18:26 - 0:19:35

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges en color. Veiem un home ben vestit corrent per la platja. El pla de la càmera s'obre i veiem un altre home mirant per uns prismàtics. L'home del prismàtic es gira i la càmera s'aproxima a la lent dels prismàtics on hi veiem reflectit un cotxe descapotable ple de gent. En el següent pla, veiem el cotxe circulant aprop de la mar, amb gent a sobre que agita unes banderes o uns mocadors grans. L'home els observa i aquell que em vist corrents per la platja puja a dins del cotxe.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Comença la seqüència a 0 dB. Un *fade in* molt i molt lent. El so sembla d'un piano amb cops percutius i d'altres instruments. De cop, puja el volum i ocupa tot l'espai sonor. L'escena acaba amb el soroll i la imatge d'una explosió.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Sense ritme ni melodia.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 014\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/014

*ii. Time Code:* 0:20:07 - 0:20:52

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Panoràmiques picades d'unes runes. Tràvelings laterals esquerra dreta. Paisatge deixat i en runes. Veiem una cabra. Pla detall de l'ull de l'animal.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Comença amb una gran reverberació que acaba en *fade out*. Entra la veu en *off* parlant de látigos. Torna el cop i la reverberació.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Sembla un acord major tractat i post-produït a l'estudi.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 015\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/015

*ii. Time Code:* 0:20:51 - 0:21:33

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges en color. Moviment de càmera des del carrer on veiem vianants passar que acaba enfocant la botiga El rey de la magia. Moviment vertical de la càmera de dalt a baix. Fosa seguint el moviment, veiem utensilis de mag. Unes mans fan un truc de màgia amb uns mocadors.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* So ambient de carrer. De cop, una veu femenina comença a fer notes d'una escala, exercici que es realitza per a escalfar la veu. Se superposen amb el so ambient. Notes agudes de la cantant. Desapareix el so ambient.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Exercicis de veu.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 016\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/016

*ii. Time Code:* 0:21:3 - 0:27:25

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Escena característica del film. A l'Església dels Josepets de Gràcia. Veiem com un capellà baixa les escales de l'església, camina pel carrer i entra en una barberia. Allà, amb Joan Brossa d'espectador, es afaitat. El muntatge ens mostra, amb detall, com se li posa l'espuma i, amb la navalla, es procedeix a l'afaitat. Cada vegada els plans es van tancant més i més, fins a veure composicions detallades de l'afaitada. Al mig de la seqüència veiem Jaime Camino entrant al metro. I un senyor que l'observa, s'arrenca el bigoti i el comença a mastegar.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència s'inicia amb el so ambient del carrer. Entra, ràpidament, un piano; primer força baix de volum i després en *crescendo*. Quan el capellà entra a la barberia segueix el so ambient però no el piano i sentim un continuïum de tisores que fan el soroll de tallar el cabell. Les accions de la seqüència estan sonoritzades —posar espuma d'afaitar, la *gilette*, etcètera. Hi ha un punt en què el so de les tisores es multiplica, aquest augmenta de volum i se li dona una reverberació que fa que sembli que estiguem davant d'una composició percutiva. Música concreta a la barberia. Aquests doll de so s'acaba de cop, quan veiem el primer pla de la navalla. Se sonoritza el pas de la navalla per la pell diverses vegades. Un cop acabat d'afaitar, només sentim el so ambient.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* A l'inici un piano toca una melodia estructurada que no reconeixem. L'episodi de les tisores bé podria considerar-se música concreta.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 017\_NoCompteuAmbElsDits(1967)/017

*ii. Time Code:* 0:27:25 - 0:27:49

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges en color. En un *frame* en forma d'oval es veu el rostre d'una dona que somriu, es posa seria i, finalment, torna a somriure. Cortineta a blanc.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Veu en *off*. Cops percutius. Final del film: «*Y cuando se apague el proyector no quedará más que el lienzo blanco*».

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Cops de percussió com en d'altres seqüències.

## NOCTURNO 29 (1969)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
00:01:25	Sintetitzador. No diegètica. So marciano que obre seqüència introductòria.
Fins 00:16:50	No hi ha música. Lucía Bosé.
00:16:50	So vent.
00:17:07 00:17:21	Piano Carlos Santos. No harmonia.
00:19:18 00:20:10	Música militar. (representa que sí és diegètica, de la tv).
00:22:36 00:23:13	Assajos preparatoris de orquestra de música simfònica? (al iniciar el moviment de càmera). No hi ha harmonia. <i>Fade out.</i>
00:28:10/	Música pseudo-pop? Cabré posa un disc? Música diegètica? Se'n va la llum? I la música amb la llum.
00:29:50	Torna la llum i torna la música.
00:29:52 00:30:25	Puja el volum, la mateixa música serveix per a una altra seqüència. Lucía. (La música ha unit dues seqüències, en una tenia una presència diegètica i en l'altra no, però ha unit més coses, dos personatges que a través de la música comparteixen una mateixa situació.)
00:37:00	Transició de seqüència per moviment circular semblant a <i>El silenci abans de Bach</i> . No hi ha música!
00:39:20 00:39:42	Mario Cabré. Sonorització màquines d'escriure i telèfons. Simfonia sorollosa. Acaba plano mirall Cabré en obrir la caixa forta.
00:45:50	So fàbriques.
00:46:20	So tren i cotxe. Cabré s'endinsa a la mar. So rates?
00:48:30	Campanes missa.
00:49:30	Canten <i>a capella</i> una parella en un bar, mentre sonen unes notícies en el televisor del local.
00:50:00	Primera imatge color.
00:52:00 00:54:00	Partida cartes (so intermitent rellotge). Apareix Tàpies entre d'altres.
00:54:50	Campanades (abans <i>travelling</i> ).
00:56:00	Laberint d'Horta. El so de l'aigua es converteix en helicòpters i altre cop en aigua.
00:58:46 00:59:12	Piano, no hi ha harmonia.

00:59:13	Piano Santos imatge/àudio
00:59:26	
00:59:30	Piano de fons.
01:00:00	
01:00:10	Piano, cançó circense?
01:00:30	Gran acord, reverberació.
01:01:06	Imatge piano sense so. Es veu una barca en una muntanya. Es tanca un piano,
01:01:46	imatge mar.
00:01:51	<i>Festival Ídolos</i> , 1968. Música pop amb soroll, música diacrònica amb la imatge. Música diegètica però no sincrònica.
01:02:20	Imatge mar.
01:03:21	Música pop. Imatge golf. Música no diegètica! Gent busca sota la taula.
01:05:00	Conversa Cabré-Bosé. « <i>Un mapa no es un lugar adecuado para escribir preguntas</i> ».
01:12:35	Piano de fons. Harmonia i cant a sobre. S'escolta <i>Vete de mi</i> (Virgilio Expósito)
01:15:15	mentre Lucía Bosé mira banderes d'altres països. Soroll de gent.
01:15:15	Només soroll de gent.

## Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_Nocturno29(1969)/018

ii. *Time Code:* 0:15:25 - 0:17:25

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem la Lucía Bosé al bany. Tràveling en primer pla. Entra a la dutxa i es situa a l'altra banda de la mampara. Tràveling d'allunyament i pla general de la Bosé a la dutxa. Per tall, imatges d'un fort vendaval. Tràveling que s'aproxima a Carles Santos tocant el piano i acaba en el seu rostre.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència es sonoritza amb una remor desconeguda —un carruatge? Pluja?— que entra i surt de l'escena. A part d'això l'escena no està sonoritzada. Sí que ho està el tall al vendaval en què escoltem la remor del fort vent i el fort impacte de les onades. Quan per tall apareix Santos, el so del piano s'anticipa uns segons i el vent desapareix quedant, només, el so del piano.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Música diegètica. Santos tocant el piano. Harmonia desestructurada.

\*



i. *Identificador mostra de registre:* 002\_Nocturno29(1969)/019

ii. *Time Code:* 0:17:26 - 0:20:09

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* S'inicia la seqüència amb les imatges d'una multitud en una desfilada militar. Un home, en pla mig, surt d'un cotxe i es posa al barret, entra a un portal, la càmera el segueix. Tràveling mentre puja les escales. Un cop a dins de la casa s'asseu en una butaca. Mitjançant el pla-contraplà veiem que mira una desfilada militar a la televisió. Plans de recurs de la desfilada. Veiem com, d'esquena, l'home es treu un ull i el deixa en una taula reposant i després fa el mateix amb l'altre. La càmera segueix, sense talls, aquesta acció i acaba en el pla detall de l'ull.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Rugit de les masses, inicialment en primer pla sonor; després, quan l'home surt del cotxe, en un segon pla. Tret d'això, la seqüència no està sonoritzada. Quan entra a casa sí que ho està, el so de la porta, passes, etcètera i deixem de sentir la remor de la multitud. Tornem a sentir la remor quan s'encén la televisió. Escoltem una marxa militar barrejada amb el soroll de la gent que visualitzem per pantalla.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Marxa militar. Percussions i vents. Harmonia típica de marxa militar.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 003\_Nocturno29(1969)/020

ii. *Time Code:* 0:21:38 - 0:23:27

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Tràveling lateral d'un home que entra en una sala sumptuosa. Per tall veiem com s'asseu en una butaca i posa els peus en el reposa peus. Pla detall d'aquesta i altres accions. Tràveling lateral de la sala on hi observem altres homes asseguts. Diversos primers plans d'un d'ells que enrotlla una cigarreta.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Escena sonoritzada parcialment. Sentim les passes, el frec de la roba, però no escoltem res quan veiem els personatges parlar. Sentim una música quan s'inicia el tràveling lateral de la sala, la música conviu amb elements sonoritzats de les accions que veiem en

pantalla. Finalment, un lent *fade out* de la música i es manté la sonorització —persona seient, l'acció d'enrotllar la cigarreta i encendre-la.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Conjunt orquestral. No hi ha harmonia. Semblen assajos preparatoris d'una orquestra simfònica abans d'una actuació. Però encara més exagerats, els instrumentistes afinen i fan escales cadascú pel seu compte.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 004\_Nocturno29(1969)/021

*ii. Time Code:* 0:27:31 - 0:30:23

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatge molt saturada. Mario Cabré entra en una habitació, es destensa la corbata i es serveix una copa. Mentre beu, per contraplà, veiem un pla general de Lucía Bosé caminant per les estances d'una habitació. Cabré passeja per l'habitació i encén el tocadiscos. S'asseu a llegir, encén la llum. Pla general de l'habitació amb els blancs saturats; de cop se'n va la llum. Primer pla de Cabré a les fosques. S'aixeca i, a les palpentes obra un calaix. Encén una vela i prova de seguir llegint. Pla general de l'habitació. La llum torna sobtadament. Primer pla de Cabré. Per cortineta, transició a exterior dia. Bosé passejant per un umbracle i observant un jardí botànic.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Seqüència sonoritzada. Passes, dringadisses de gel, el so de la copa que s'omple, etcètera. Quan encén el tocadiscos sentim una música pop, diegètica, que acompanya al so ambient. En el moment d'anar-se la llum, sentim com la música s'acaba, en un error abrupte de reproducció. Segueix la sonorització de la seqüència. Al tornar la llum, la música torna a sonar fent l'afecte invers que quan ha marxat. Durant la cortineta, augmenta el volum de la música i això remarca el fet que aquesta deixa de ser diegètica. S'acaba per *fade out*.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música pop. Autor desconegut. Ben produïda, dins els estàndards alts de l'època. Baix, bateria, guitarra fan d'acompanyaments, les cordes de solistes i, finalment, solo de trompeta.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 005\_Nocturno29(1969)/022

*ii. Time Code:* 0:33:35 - 0:37:47

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Llarga escena amb protagonisme de Lucía Bosé. Escena destacada pels estudiosos com la de la relació fetitxe entre Bosé i la màquina. Primers plans de mirades intenses. Les mans toquen sensualment la roba que cobreix la màquina i, finalment, la *despulla*. Mans que acaricien el ferro, cares d'èxtasi. S'acaba la seqüència per al·literació visual: repetició de moviments circulars.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Seqüència no sonoritzada. Se sent però, un so saturat, una nota sostinguda en el temps que puja lleugerament de to. S'acaba per *fade out* quan veiem una roda.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* L'objecte sonor no és identificat. So sostingut que es modula lleugerament al llarg de la seqüència.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 006\_Nocturno29(1969)/023

*ii. Time Code:* 0:38:38 - 0:40:56

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Escena llarga de Mario Cabré al banc. Llargs tràvelings laterals. Posteriorment, primers plans de Cabré observant l'indret. Primers plans dels treballadors. Tràvelings de les taules on treballen. Enviament mecànic de documents.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* El so de la seqüència és particular. Ressonen des de l'inici les màquines d'escriure. Les passes no estan sonoritzades. Com més s'acosta Cabré al taulell, més present es fan els sons de les màquines, fins que aquestes ocupen tot l'espai sonor, de forma desproporcionada.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* No hi ha música pròpiament. Però el tractament del so bé podria ser música concreta.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 007\_Nocturno29(1969)/024

*ii. Time Code:* 0:49:01 - 0:50:24

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Es veu una xemeneia al centre de la imatge. La càmera es torça, fa un gir de 90° cap a l'esquerra. Per tall, veiem un home al qual, al encendre'l, li explota un puro. Per tall, un home entra en una cafeteria, tràveling que el segueix fins a la barra. Primer pla de l'home. Veiem una parella que parla en una taula i l'home sembla que canta. El senyor de la barra beu del seu got i mira la tv, es veu a ell mateix en aquell precís moment. *Zoom out* des de la tv a l'escorç del personatge, aquest marxa del bar.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Inici seqüència a 0 dB. Sentim l'espetec del puro sincronitzat amb la imatge. Sonorització ambiental de la seqüència. Sentim una veu femenina que intuïm de la ràdio o de la televisió, i algú que taral·leja una cançó. Una parella assentada al bar canta el que sembla una cançó popular. So dels que juguen al parxís i dels cotxes i motocicletes de l'ambient.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Cant popular tipus rumba: «*Para qué la quieres sinó le enseñas a besar [...]»*.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 008\_Nocturno29(1969)/025

*ii. Time Code:* 0:58:15 - 1:00:43

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Lucía Bosé passeja pel Laberint d'Horta. Primers plans del seu rostre sortint i amagant-se entre els arbustos. Tràveling de la seva fesomia seguint les seves passes. Veiem un arlequí (Joan Ponç), la càmera s'apropa a la seva mirada. Veiem Bosé parlant amb l'home de la seqüència 002\_Nocturno29(1969)/019. Per transició veiem Santos al piano de cua. Tràveling a través del piano. Per tall veiem una seqüència en què la dona de servei ordena unes camises de dona i unes sabates. Surt de l'habitació i entra un primer pla d'algú amb una màscara de pallaso. Fa moviments i veiem que és la pròpia actriu. Primeríssim primer pla del rostre de Bosé. Cortineta i panoràmica de la ciutat, veiem algú recollint la roba.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Soroll d'algú que corre. La seqüència està, inicialment, sonoritzada únicament amb aquest soroll. Després sentim notes de piano soltes. L'aigua se'n va per *fade out* i el piano agafa més presència. Al canviar de seqüència està sonoritzada. Sentim passes, el gir d'una clau. Immediatament després també sona altra vegada el piano. La tensió creada es resol quan apareix el

pallasso i sona una música alegre com de cabaret, que s'accelera i ocupa tot l'espai sonor. Amb la transició sentim un gran cop reverberat.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música a l'estil dodecafònic o experimental, sense harmonia.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 009\_Nocturno29(1969)/026

*ii. Time Code:* 0:58:15 - 1:00:43

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Primer veiem una ambulància a tot drap. Després les mans d'un pianista i com la càmera acompanya aquestes mans que toquen i ascendeixen en l'escala del piano. *Zoom out* i veiem un paisatge campestre, de muntanya, amb una barca en un pujol. Les mans del pianista tanquen la tapa del piano. Per fosa, veiem l'horitzontal del piano que es converteix en l'horitzó de la mar i la càmera fa un moviment de 180°, deixant l'horitzó en el mateix lloc de la imatge però invertida. Visualitzem un pavelló amb un escenari. Un concert de rock o de pop. Joves ballant. Contraplà del cantant amb patilles. De cop i volta, el pla gira 180° cap a l'esquerra i tornem al pla de la mar de la seqüència anterior.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* So d'ambulància. Les mans del pianista i la seqüència de la muntanya estan a 0 dB. La transició del mar sentim un *fade in* suau del so del mar. Sentim fragments de música. Dos concretament; un de molt breu i un segon que s'allarga tota la seqüència. No es troben sincronitzats. Damunt d'aquesta música, sentim una espècie de rugits de lleó o un so com d'acoblament desagradable, rítmicament i de manera continua.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Exercici de tocar música en la imatge, sense correspondència sonora. Música pop instrumental, amb l'afegit de la distorsió desagradable. Es deslliga la imatge i el so.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 010\_Nocturno29(1969)/027

*ii. Time Code:* 1:03:07 - 1:05:04

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* La càmera, de dalt a baix, mostra un golfista empunyant un pal de golf i colpejant la pilota. Conjunt de carros de golf que es mouen per la pantalla d'esquerra a dreta. Veiem un personatge mirant amb uns prismàtics, tràveling a través de les taules exteriors del bar del camp de golf. Primers plans-contraplans de la gent que hi està assentada. Tràveling mostrant la mateixa escena amb la gent sota la taula. Una dona mostra unes plomes d'ocell i veiem un home cacarejant sota la taula. Veiem operaris i els usuaris del camp de golf com treballen. Algú colpeja la pilota i encerta un forat que veiem en pla detall. Veiem la part de la terrassa altra vegada ben asseguts. L'actor i Lucía Bosé camina pels camps de golf. Altra vegada veiem algú colpejant la pilota.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència comença a 0 dB. El primer cop amb el pal de golf està sonoritzat i marca l'entrada de la música. No hi ha so ambient, només música, fins al cacareig, en què desapareix la música per tornar a sonar a continuació.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música de jazz ben enregistrada. Predominen els vents, trompeta solista. Música que transmet costumisme.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 011\_Nocturno29(1969)/028

*ii. Time Code:* 1:12:32 - 1:15:13



*iii. Fotogrames de la mostra:*

*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges en color. En una botiga de roba, un depenent col·loca plecs de roba a l'estanteria —en què es combinen els colors de la bandera de la Segona República— i atent a la Bosé. Aquest li treu diferents banderes. Primer pla de la Bosé, veiem la tricolor espanyola, la bandera de Portugal, Brasil, Japó, etcètera mentre parlen. Rebreguen les banderes i la Bosé se'n va sense comprar res. Baixa les escales mecàniques.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Sentim un crepitar constant de gent. També el *Vete de mi* de Bola de Nieve. Aquesta barreja és constant. Inclús fa que la música a estones sigui intel·ligible.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Bolero *Vete de mi*.

## AIDEZ L'ESPAGNE (1969)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
00:01:11	Música de marxa...? Retorn de Companys
00:02:15 00:02:20	<i>La internacional.</i>
00:02:37	Campanades.
00:02:50 00:02:55	« <i>Aunque me tiene...?</i> »
00:04:59	Acaba amb cop.

Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_AidezL'Espagne(1969)/029

ii. *Time Code:* 0:00:00 - 0:04:58



iii. *Fotogrames de la mostra:*

iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Film realitzat amb imatges d'arxiu. Veiem imatges de les eleccions de l'any 1936, la victòria democràtica del Front Popular, el retorn del president Lluís Companys, l'alçament militar, els bombardejos de civils. Quan apareixen els bombardejos veiem imatges de dibuixos en blanc i negre que identifiquem amb Miró. *Zoom in* a aquests plans i talls ràpids. Veiem desfilades militars feixistes. A Madrid, la desfilada de les tropes republicanes i la marxa d'aquestes cap el front. Veiem cadàvers morts. Pla-contraplà de l'artilleria i la infanteria que avança pels camps. Els bombardejos de Guernica. Finalment, l'èxode i l'exili dels vençuts. La pobresa. L'última escena és el quadre en color de Miró *Aidez l'Espagne* (Ajudeu a Espanya, 1937) i uns moviments de càmera ràpids sobre la il·lustració, assenyalant el puny tancat present en la imatge.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* El film comença a 0 dB. *Fade in* de la banda sonora, so de gentada al carrer. Es van sentint uns trons. Certa sincronia entre allò que se sent i el que es visualitza. Escoltem l'Himne de Riego, l'himne oficial de la Segona República. Se'n va per *fade out*. Sons de bombes i aviació, d'alarmes antibombarders. Sona un cornetí militar i escoltem una marxa militar —potser l'Himno de la Legió? Sona un fragment de La Internacional. Quan marxen els republicans cap el front, sona un fragment de cançó sense identificar. Enterrament de Durruti. Les imatges de l'exili no tenen música. So

de cremar.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Cornetí militar.

## MIRÓ, L'ALTRE (1969)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
Banda de sonora Carles Santos.	
00:00:19	Imatge de Joan Miró. So o música? És una veu? Exercicis de veu? Sèrie de repeticions sonores. També les imatges.
00:01:46	Imatges en color. Veu igual! Música serial en espiral. Es veu la Catedral i els exteriors del Col·legi d'Arquitectes.
00:08:00	Segueixen les veus, els crits comencen a ser desagradables (per aguts, per repetitius?).
00:09:50	Els crits perden la base que s'havia anat construint.
00:10:00	B/N, s'acaba la música.
00:10:29	No identifiquem el so, certa harmonia, repetició.
00:11:00	<i>Fade out...</i>
00:11:20	No hi ha ni so. Comença a rascar (destruir) el mural.
00:13:25	Música piano. Miró B/N. Repetició imatge i so (ambdues)
00:14:50	S'acaba en sec.

Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_MiróL'Altre(1969)/030

ii. *Time Code:* 0:00:00 - 0:14:53

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem una imatge de Joan Miró, en blanc i negre. Plans mitjos i la càmera en mà, al voltant de la gent. Repetició continuada de plans, sense continuïtat de *raccord*. Transició a imatges de la Catedral de Barcelona, aquestes en color. Plans generals de la gent i els carrers. Veiem els



exterior del Col·legi d'Arquitectes. Imatges de gent corrent. En paral·lel, veiem com Miró i dos ajudants es preparen i l'artista comença a pintar, amb una escombria, la vidriera del col·legi. Plans generals, mitjos i primers plans de Miró pintant. Primers plans de la mirada de Miró. Pla des de dins del Col·legi, pla general del treball. Tornem a imatges en blanc i negre; Miró s'arregla es neteja les mans, plans mitjos i plans generals. Veiem Miró amb un seguici de gent passejant per l'interior de la seva pròpia exposició. Es tornen a repetir algunes imatges. Panoràmica de dalt a baix de l'edifici del Col·legi d'Arquitectes. Veiem Miró amb una espàtula, rascant la vidriera i traient la pintura. Primers plans del rostre i de les mans. Expectació. Veiem com s'escombren les restes de pintura del terra. Un grup de senyores de la neteja rasquen, conjuntament, la vidriera. Veiem part de les vidrieres ja completament netejades i blanques. Per tall, tornem a les imatges del principi. Repeticions en bucle, i en blanc i negre, de Miró.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* No hi ha àudio sonoritzat sincrònicament amb l'ambient. L'àudio comença força baix i sembla que va pujant de volum o d'intensitat. D'entrada ja només se sent la música de la banda sonora. Se sent un parell de veus d'homes cantant —Carles Santos?— que canten repetidament escales, pujant cada determinat moment de to. També s'hi afegeix alguna veu més més. Passant de dos a tres veus. Progressivament, comença en un to greu, les veus van pujant de tonalitat. A mig curtmetratge, el registre de veu és ja molt agut. La veu més aguda s'apropa al xiscle, sempre afinant però, tot i ser en un registre molt agut. El crit agut esdevé inclús desagradable. Cap als 0:09:50 una de les veus desapareix. Es baixa la intensitat i, tot i que no el to, la música s'acaba. Silenci, 0 dB. Quan tornem a les imatges en blanc i negre, sonen unes notes que no sabem identificar de quin objecte sonor procedeixen. Dues notes a la vegada fent una melodia, marxen per *fade out*. Després tornem als 0 dB. Quan tornem a les imatges en blanc i negre sona un piano que en bucle va repetint una melodia. S'acaba per tall.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Música repetitiva, búclica, tensió creixent. La música uneix totes les parts del curt.

## PREMIOS NACIONALES (1969)

Graella de visualització exploratòria del film

Timing aprox.	Observacions
	Crèdits música La revoltosa, Los ganaderos.
00:01:20	Canvi de música.

Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_PremiosNacionales(1969)/031

ii. *Time Code:* 0:00:00 - 0:04:31

iii. *Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* En els crèdits inicials ja ens diuen la música que sentirem: les cançons de La revoltosa i Los granaderos. Veiem el Museo de Arte Moderno y Contemporaneo y Dirección General de Bellas Artes de Madrid. Panoràmica de l'edifici des de l'exterior i després des de l'interior. Càmera subjectiva entre les sales. Veiem imprès a la pantalla: «Primeras Medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941 a 1969». Canvi de música. Veiem una estança, com unes catacumbes, plena de quadres i la càmera ens mostra diversos quadres guanyadors del concurs amb el seu títol i l'any d'obtenció del premi imprès en la pantalla. Pla dels operaris que manipulen els quadres. La càmera fa *zoom in* en alguns dels quadres. Veiem l'operari amb una llista de quadres, ahora que van fumant. Coincidint amb un *crescendo* de la música la càmera fa un *tràveling* a un quadre que sembla un retrat d'Alfons XII. Pla de tot d'escultures amuntegades a terra. Operaris presenten un quadre però aquest està al revés i el giren. *Zoom in* a les fulles de llorer d'Eva. Per tall anem a l'exterior, *zoom out* d'un detall arquitectònic de la façana i veiem, finalment, tota la façana.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Sense so a l'inici. Sona música de sarsuela, castiza i clàssica.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* --.

## PLAYBACK (1970)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
	Banda sonora de Carlos Santos.
00:01:16	Inici

Observació semiestructurada de les mostres

*i. Identificador mostra de registre:* 001\_PlayBack(1970)/032

*ii. Time Code:* 0:00:00 - 0:08:22

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Crèdits. Veiem Santos dirigint un assaig amb els Cors del Gran Teatre del Liceu; diu: «[...] ben *piano* i ben misteriós». Dues càmeres. Veiem l'altra càmera gravant en un pla general. Pla seqüència de Santos i del cor. Sincronia entre so i imatges. La càmera es mou per darrera del cor. Santos posa ordre entre els músics. Pla seqüència pels rostres del cor. Pla seqüència que comença a l'esquerra de Santos i que circula per tot el cor. Per tall, canvien de tema musical. Més rítmic. Tensió a l'assaig. Pla seqüència llarg per darrera de Santos a Santos passant per darrera el cor. Molta intensitat en l'execució i també de l'enregistrament. Primer pla dels del cor cantant. Tall. Veiem els operaris de so. Santos marca l'entrada —«compàs mort»— i pla seqüència dels músics cantant les partitures i alhora que caminen desordenadament pel local. Tall, *tràveling* frontal cap a l'escenari en càmera ràpida. Veiem els músics caminant, plans mitjos i de detalls. Santos cridant «Ja va! Prou!». Per tall veiem Santos dirigir un grup més reduït del cor. Escenificació. Veiem assaig i diferents intents. Pla seqüència final.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* So ambient i música és el mateix. Sentim rodet de la càmera. Es canten les notes. Primer lectura de partitura tranquil·la. Després molt més ràpid.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* --.

## POETES CATALANS (1970)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
Sense música.	

## VAMPIR-CUADECUC (1970)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
Carlos Santos = Banda de so	
00:00:00	Tons amb reverberació.
00:03:15	Títols de crèdit. Piano, bateria, baix.. tema de jazz/pop?
00:05:00	

00:09:09	Trompeta?
00:09:30 00:11:00	Passes repetitives, rítmiques però no sincronitzades amb la imatge.
00:12:00	Variació sobre les passes.
00:14:30	Més variacions.
00:17:00	<i>Ídem.</i>
00:17:12	Fi de les passes.
00:17:40	Fi de la primera seqüència Dràcula-hoste.
00:17:42 00:19:30	Sintetitzadors? Harmonia (més o menys). Sons profunds.
00:20:08	Moment xoc (certa dissonància entre la imatge rient i la sonorització). Lee es fica dins del taüt.
00:20:50	Tornen les passes i les variacions (no escotomització de la càmera, s'evidencien els artefactes de la ficció).
00:24:30 00:25:43	La mateixa música dels crèdits. Pla de les noies que van a l'hospital. Acaba amb arpegiat d'arpa (força convencional).
00:25:40 00:31:58	Corns profunds, d'una nota més mig to (atracció de Dràcula?). Dràcula mossega. Tramvia, després no so.
00:33:00 00:34:20	Altre cop corn de vaixell profunds. Segueixen corns.
00:36:33	S'acaben.
00:38:10	Udols.
00:39:00 00:39:45	Corns.
00:40:10	So tramvia amb carruatge.
00:43:31 00:45:25	Corns (sembla que caracteritzen al Dràcula).
00:45:34	Tema musical normal. Piano, guitarra, bateria, etcètera. Es veuen els mecanismes del cinema (càmeres, maquillatges).
00:47:00	S'acaba amb uns acords de piano. Estacades a Lee no sincronitzades.
00:48:00 00:49:02	Corns = Dràcula
00:49:25	<i>Taladro.</i> Construcció d'alguna cosa. Es veuen càmeres, claquetes.
00:50:36	Òpera, es veuen els decorats amuntegats... ¿Quina òpera es representa?
00:52:45	Dona a la platea.
00:55:09 00:55:45	Corns altre cop.
00:54:10	Vibracions, violins? Música expressiva.

00:57:20	
00:57:50	Tema que comença i s'encalla en el mateix punt. Bucle.
01:00:56	Puja volum i ritme del bucle.
01:02:38	Dos actors parlant. Lee desmaquant-se.
01:03:09	Negre. Lee parlant (vàries preses).

## Observació semiestructurada de les mostres

*i. Identificador mostra de registre:* 001\_Vampir-Cuadecuc(1970)/033

*ii. Time Code:* 0:00:00 - 0:05:06

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem un carruatge en una plaça i com, en baixar-ne, un personatge entra en un hostel. La plaça plujosa. L'hoste descansa a l'habitació i és espia. Uns trons i llampecs el desperten. L'home persegueix a la dona que l'espia per les escales. Aquesta escena és el preludi del film.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Sentim una espècie de trons que tenen una reverberació que sembla post-produïda en estudi. Inclús tenen un fort *delay* —repetició d'un fragment de la cua del so. Aquests trons es repeteixen durant tota la primera part del fragment. Ni els diàlegs, ni els afectes sonors ambientals estan sonoritzats. 0 dB en el tram final de la seqüència.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* La primera part de la seqüència no té ritme ni harmonia però els sons són tractats, pensem, d'una manera musical. Ja sigui per la postproducció o per l'afecte de reverberació i *delay* que comporten.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 002\_Vampir-Cuadecuc(1970)/034

*ii. Time Code:* 0:05:09 - 0:09:09

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Entren els títols de crèdit. Les imatges són molt contrastades. Sense grisos, blan i negre. Veiem un seguiment d'un cotxe entre un camí que s'obre pas entre els boscos. Els crèdits mostren l'equip de producció i expliquen que «aquest film s'ha realitzat durant el rodatge de *Dràcula* de Jesús Franco, produït per Hammer Films, a partir d'una idea de Joan Brossa i Pere Portabella».

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Sona música durant tota l'estona, acaba amb *fade out* curt.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* La músic pop de tall clàssic, produïda en estudi i amb harmonia estàndard.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 003\_Vampir-Cuadecuc(1970)/035

*ii. Time Code:* 0:15:57 - 0:17:12

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem imatges de l'interior del castell on el protagonista es troba amb Lee. Primer les imatges són molt distorsionades. Després, esdevenen més convencionals; primer pla de l'actor, pla-contraplà d'aquest amb Lee. *Zoom in* al foc. L'actor queda tancat a una habitació. *Tràveling* seguint les seves passes en pla mig. Pla detall d'una finestra en què es veu un rata-penada. Acaba la seqüència amb una imatge de la torre distorsionada a blanc i negre.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* El fragment d'aquesta mostra es podria encabir en un fragment força més llarg. La banda sonora està formada per uns cops —cops o passes— indeterminats que es van concretant en una freqüència cada vegada més alta i en una significació rítmica cada vegada més definida. Inclús el volum es fa més present.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Cops arítmics a l'inici que estableixen i evolucionen en un patró rítmic més convencional.

\*

i. Identificador mostra de registre: 004\_Vampir-Cuadecuc(1970)/036

ii. Time Code: 0:17:41 - 0:19:30

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Tràveling lateral des de darrere dels arbres del bosc fins a un llac. Fossa a pla general del castell. Zoom in a la torre. Dues dones sembla que surtin dels sarcòfags. Tràveling lateral d'aquestes fins al cos de l'actor estirat al centre. La càmera fa un gir i veiem la quarta paret cinematogràfica: les càmeres i els operaris del film de Franco. Apareix Lee, pla general. Per tall a primer pla de Lee. Fossa a negre. Veiem espelma.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Ambient a 0 dB. Instrument de corda —violoncel? Vibracions greus que tenen algun matís de post-producció, sobretot en la reverberació. També podria ser un element musical creat electrònicament.

vi. Descripció musical de la mostra de registre: Té tonalitat i melodia. Cíclica. Només una nota sense acompanyament.

\*

i. Identificador mostra de registre: 005\_Vampir-Cuadecuc(1970)/037

ii. Time Code: 0:20:04 - 0:21:05

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Veiem l'actor amb la marca dels ullals clavats al coll. I Lee com es posa, somrient a la càmera, a dins del sarcòfag. Els treballadors d'art —*attrezzo*— li escampen les teranyines per sobre el cos amb una màquina.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Inici de la seqüència a 0 dB. De cop i volta una sèrie de cops molt reverberats. Silenci. Tornen els cops o passes rítmics.

vi. Descripció musical de la mostra de registre: --.

\*

i. Identificador mostra de registre: 006\_Vampir-Cuadecuc(1970)/038

ii. Time Code: 0:23:54 - 0:25:45

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Tràveling lateral de les columnes d'un interior i de les seves escalinates. Dues dones puguen per les escales. Primer pla d'una d'elles que somriu a càmera. Veiem l'actor principal estirat al llit d'un hospital. Les dones se li apropen. Plans generals de l'habitació.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Remor de gent a la llunyania. Sona la música dels crèdits inicials que dura fins al final de la seqüència.

vi. Descripció musical de la mostra de registre: Música ja comentada a 001\_Vampir-Cuadecuc(1970)/033.

\*

i. Identificador mostra de registre: 007\_Vampir-Cuadecuc(1970)/039

ii. Time Code: 0:26:05 - 0:32:14

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Seqüència llarga. S'inicia a exterior. Tràveling de l'edifici. Veiem Lee en un finestral, zoom in a primer pla. Exteriors —ens semblen del Museu de Zoologia de la Ciutadella de Barcelona. Una dona enllitada amb els ulls oberts. Primer pla. Contraplà de Lee. Zoom out des de l'actriu, baixa per escales. Plans generals. Contrallum.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Fade in i fade out progressiu d'una espècie de sons de vaixell. Uns corns profunds —potser també són un contrabaix retocat amb molta reverberació i tocat amb la fricció. En general imatges de les actrius caminant per la casa en estances molt grans. Hi ha un canvi en el granulat de la imatge, tornant al blanc i negre saturat de l'inici.

vi. Descripció musical de la mostra de registre: Tonalitat, segueix notes, sembla que hi ha, més o menys, una



melodia.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 008\_Vampir-Cuadecuc(1970)/040

ii. *Time Code:* 0:33:00 - 0:36:35

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem el doctor llegint un llibre a la seva consulta. Pla mig. Imatges dels maquilladors com posen les marques de les mossegades als colls dels actors. Muntatge paral·lel amb el doctor. La noia estirada al llit rep una medicina de mà de l'altra actriu. *Zoom in*. Tràveling lateral, una d'elles marxa de l'habitació. *Zoom in* als ulls de la noia estirada. Tràveling lateral, veiem una càmera realitzant un tràveling lateral. La noia veu una rata-penada pel finestral i l'obre. Pla detall del rostre de la noia. Pla-contraplà de la noia i la rata-penada i de cop, per tall, apareix Dràcula (Lee). *Zoom out* a la seva figura. S'acosta a la noia —veiem pla escorç d'ella amb Dràcula davant— i li mossega el coll. Pla detall cara d'ella d'èxtasi. Pla general de la queixalada.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Altra vegada, so i música ídem que l'anterior 007\_Vampir-Cuadecuc(1970)/040. Molts moments de silenci.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* --.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 009\_Vampir-Cuadecuc(1970)/041

ii. *Time Code:* 0:38:38 - 0:39:43

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem una claqueta del film on hi escriu un operari del rodatge. Tràveling lateral, del llit on jeu la dona. Tràveling fins a primer pla d'ella. S'aixeca i dona la mà a algú que apareix en el pla per l'esquena. Picat de la parella, muntat amb algun pla frontal. Li mosseguen el coll, *zoom in*. Entra per la porta l'altra actriu, primer pla. Per tall, pla general de Lee sorprès. *Zoom in*,

d'aquest que treu els queixals i se'n va. Primer pla de la mossegada.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre: Ídem* que els anteriors.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre: Ídem*. En aquesta seqüència hi ha menys espais de silenci i més intensitat de les vibracions. Acaba en *fade out*.

\*

i. *Identificador mostra de registre: 010\_Vampir-Cuadecuc(1970)/042*

ii. *Time Code: 0:45:34 - 0:47:39*

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre: Tràveling lateral del cementiri, de dreta a esquerra. Moviment de càmera, des d'un sarcòfag, pel cementiri. Sense grisos. Una de les actrius es passeja per allà. La càmera l'envolta. Pla mig —contraplà— doctor inclòs. Primer pla actriu —contraplà. Tràveling del cementiri. Detalls estàtues. Tràveling doctor entre les fulles.*

v. *Descripció sonora de la mostra de registre: Altra vegada els corns.*

vi. *Descripció musical de la mostra de registre: --.*

\*

i. *Identificador mostra de registre: 011\_Vampir-Cuadecuc(1970)/043*

ii. *Time Code: 0:45:34 - 0:47:39*

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre: Primer pla dels actors. Veiem una de les actrius a punt d'entrar al sarcòfag per a realitzar l'escena. Al doctor, algú d'*attrezzo*, li retoca la barba. Maquillatge retoca la sang d'una de les actrius. Plans tancats. Veiem com l'actriu es situa dins del sarcòfag i com els altre actors assagen les estocades. Primer pla del doctor; comença a clavar estocades. El company fa el mateix amb una pala. Veiem un primer pla del coll de la noia sagnant.*

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Sense sonorització. Tot l'espai l'ocupa la música pop —la mateixa de la seqüència inicial dels crèdits. A mitja seqüència se senten una sèrie de cops, molt reverberats i rítmics. La música para de sonar. No hi ha, però, correspondència dels cops amb les imatges.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música ja descrita.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 012\_Vampir-Cuadecuc(1970)/044

*ii. Time Code:* 0:47:53 - 0:49:09

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem Lee com obre uns finestrals. Imatges exteriors d'unes escales. Imatges del que sembla que és l'Hospital de Sant Pau. Veiem el personatge del doctor, mirada pla-contraplà amb Lee —són, però, en el mateix espai? Aquest primer s'acaba adormint a damunt d'un llibre.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* So de corns ja comentats.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Puja el to constantment com si fos una escala a l'inici de la melodia. Després aquesta es difon. No sembla tenir cap patró.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 013\_Vampir-Cuadecuc(1970)/045

*ii. Time Code:* 0:50:23 - 0:52:39

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Zoom out de la càmera de filmar. Veiem com es grava una seqüència des de les bambolines. Pla picat des de darrera d'un decorat. Tràvelings curts entre bambolines i passadissos. Veiem una de les actrius a l'òpera. Llarg tràveling a primer pla. Zoom in al seu rostre. Picat a contra llum, homes pugen escales. Contrast negre blanc del vestit de la noia. Veiem cúpula edifici. Veiem

noia a la llotja en primer pla, sense tall, Dràcula li posa la mà a la boca, *zoom out*, la rapta. Veiem que els homes arriben a la llotja i la troben a terra i la recullen.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: Inici senyal a 0 dB. Entra un tall d'una òpera indeterminada — Nibelungs?— que ocupa tot l'espai sonor de la seqüència. Sembla que va augmentant de volum en relació a la banda de so. Un espai simfònic. Entra una veu de baríton, masculina. Marxa per fade out breu.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Òpera? Wagner?

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 014\_Vampir-Cuadecuc(1970)/046

ii. *Time Code*: 0:53:02 - 0:57:10

iii. *Fotogrames de la mostra*:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre*: Veiem una imatge com de postal que cau endavant —tipus a alguna seqüència de *No compteu amb els dits*. Veiem Lee al sarcòfag; primer pla del seu rostre. *Zoom out* s'incorpora de la caixa. Els dos homes, amb una llum, caminen i la càmera els segueix. Pla picat dels homes. Imatges del bosc. La càmera avança entre el bosc. Imatges d'un gos molt contrastades. Llar de foc. Primer pla del doctor. Aixeca el cap i es munta un contraplà de Lee. Pla detall, aquest es posa els guants i avança cap a ell. La càmera envolta Lee. Contraplà del doctor preocupat. Canvi de llum, Lee s'acosta a una dona que està estirada. Primer pla de Lee i contraplà del doctor. No se segueix eix. Veiem gent d'*attrezzo* que dibuixa una creu al terra de l'escena, sembla que amb material inflamable. El doctor agafa utensilis del foc i dibuixa una creu al terra que immediatament s'inflama i crea foc. Lee s'espanta i es socarrima. La dona es desperta, mira a càmera i fa l'ullet. Veiem els càmeres com entren dins el pla. Primer pla del doctor. Pla general de la sala.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: Sons de corns ja comentats. Grans espais de silenci —a 0 dB? En les imatges del bosc, un so de vibració més fi que els corbs. Violins? Creen tensió i somni. Segueixen quan les imatges tornen a l'interior i veiem Lee.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Sense harmonia ni ritme, ni en el primer cas comentat ni en el segon. (ontologia, tensió pròpia MRM).

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 015\_Vampir-Cuadecuc(1970)/047

ii. *Time Code*: 0:57:35 - 1:03:10

iii. *Fotogrames de la mostra*:



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Seqüència llarga, abans de la seqüència final del film. Veiem els protagonistes voltar amb les estaques a la mà i com s'apropen als sarcòfags. Primers plans fent la creu. Veiem una actriu vestida de manera moderna —anacrònica amb el film— en primer pla. Veiem els decorats, trípodes de llum. A contrallum els treballadors i actors. Les actrius entren als sarcòfags, veiem tècnics. Artifici.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Inici seqüència a 0 dB. S'inicia banda sonora dels crèdits inicials. Al tercer compàs la música entra en bucle, es crea un tall, aquest es va repetint indistintament. Es va apujant la intensitat i el volum del bucle de manera molt gradual. Final de la seqüència Lees es desmaquilla. Veiem personal del rodatge. Aquesta part ja sense so.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música electrònica.

## UMBRACLE (1972)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
00:00:00	Sense so. 0 dB.
00:00:56	Cors en una sola nota «Obbb», veus entrant successivament a la música.
00:01:20	C. Lee al Museu de Zoologia.
00:04:04	Se sent <i>alguna cosa</i> tècnica de la gravació
00:07:00	Canvi de to dels «Obbb», Lee agafa cotxe.
00:07:55	Sona telèfon. Lee compra tabac.
00:09:00	Detenció de Santos.
00:09:43	Imatge tren i soroll de tren, la noia.
00:12:53	Fi del tren.
00:12:53	Lee altre cop a localització de l'inici. Veus «Obbb» igual més percussions de passes o cops que tenen més o menys un ritme.
00:13:45	
00:13:58	Román Gubern. Censura en el cine (el muntatge pot ser censurat).
00:19:39	Enric Lahosa. Justificació cinema fora de la legalitat.
00:21:39	Miguel Bilbatúa. Sobre cine <i>underground</i> . Obres psicodrames. Surt el nom de
00:24:45	García Escudero, « <i>el nuevo cine español</i> ».

00:24:45	No hi ha so. 0 dB.
00:25:13 00:26:40	Es mostren peus a sabateria. Música no diegètica ( <i>Just call my name and I'll be there</i> , versió de Jackson 5). Fetitxisme, <i>voyeurisme</i> .
00:26:40	No so. Imatges de destrucció guerra.
00:26:55	Tros del film franquista <i>El frente infinito</i> (1959).
00:28:15	Percussions militars.
00:29:30 00:30:19	Cordes en el parlament del militar que convenç al capellà. Després s'hi afegeixen trompetes.
	Missa i bombardeig.
00:35:50 00:37:48	Mateixa música que abans, sagristia. No diegètica.
00:38:20 00:39:49	Marxa militar, no diegètica i en 2n pla. L'escopeta i la creu.
00:39:49	Pallassos.
00:43:55	Toquen (bastant malament) violí/guitarra
00:45:20 00:46:45	Ara amb un saxofon.
00:46:50 00:47:45	Lee i dona a l'ascensor. So greu de fons.
00:47:55 00:51:22	Lee parla a càmera i canta en alemany i en francès. No escatomitació de l'artifici del film.
00:51:30 00:56:30	Explica i recita Poe.
00:56:50	<i>Nevermore</i> , es fa silenci.
00:57:30 00:58:52	« <i>Ohhh</i> » del principi. Lee a Ciutadella.
00:58:55	Lee i la dona a una sala d'estar.
00:59:08	Truquen a la porta? La resta silenci, 0 dB.
00:59:26 01:02:45	Altre cop truquen, cada cop més insistentment.
01:02:45	La dona es despulla, no hi ha so.
01:03:30 01:04:07	Sonen passes, Lee observa la dona al llit nua.
01:07:05	Cants de notes sense melodia, identifiquem Santos. (Semblant a <i>Playback</i> ), Lee pel carrer. Escenes de Stan Laurel y Oliver Hardy, Charles Chaplin, Harold Hoyd o Buster Keaton.
01:09:40	Acaba en sintetitzador, nota sostinguda. S'enllaça amb la delirant seqüència de l'accident de cotxe.

01:10:50	Canvi de nota.
01:11:46	Acaba en sec, s'acaba la seqüència de cotxes després.
01:12:00	Música diegètica. <i>Close to you</i> dels Carpenters. Gallines esquarterades. Contrarietat, anempatia.
01:15:15	Canvi imatges, funicular i després Lee (el Dràcula) a Montserrat. (Un monjo espantat que llegeix Dràcula). Màscars.
01:18:07	La dona posa música de Beethoven.
01:18:50 01:20:55	Repetició bucle del disc. (la dona agafa el telèfon, diferents plànols).
01:21:21 01:24:40	Lee mata mosca. Títols de crèdit. Música no diegètica (Banda sonora Carlos Santos).

## Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_Umbracle(1972)/048

ii. *Time Code:* 0:00:43 - 0:07:53

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Es mostra el vigilant que mira el rellotge i entra a la sala del Museu de Zoologia. Surt de la guixeta i passeja per les vidrieres del museu. Veiem a C. Lee passejant també pels passadissos. Tràvelings laterals i primers plans del vigilant. Veiem Lee, primer de lluny i després en un primer pla. S'alternen els plans mitjos de com Lee passeja pel museu. La imatge en tot moment té molt de gra. Pla-contraplà de les mirades de Lee i del vigilant. Veiem un operari que transporta un animal dissecat i el posa en una de les vidrieres. Lee surt de la sala i es posa les ulleres i veiem pla exterior. Lee camina per la Ciutadella, ara veiem en pla general el Museu de Zoologia. Tràveling lateral fins a primer pla de Lee que entra dins d'un cotxe i arranca. La càmera s'eleva i veiem el cotxe de Lee com s'allunya. Fosses a una font, a unes imatges que semblen de la plaça Reial i de l'Arc de Triomf. Veiem un dibuix, sona un telèfon i s'acaba la seqüència. Molt contrast entre blanc i negre en tota la seqüència.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Inici de la seqüència a 0 dB. Quan el vigilant surt de la guixeta i es posa a caminar, comença a sonar un so que es difícil d'identificar. Tant podrien ser la vibració d'uns vidres, com unes veus molt sostingudes en el temps o la fricció d'una corda.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* La font sonora no és identificable però modula la seva vibració

al llarg de la seqüència. Des d'aquest punt de vista, el que podríem considerar un so sense voluntat musical esdevé una expressió musical intencionada. Sembla que la vibració es manté entre una primera nota i la seva quinta. La seqüència s'inicia en una tònica i acaba en la mateixa.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 002\_Umbracle(1972)/049

*ii. Time Code:* 0:12:55 - 0:13:57

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Amb una fossa ens situem altra vegada amb el joc de les mirades entre Lee i el vigilant del museu. Tornem a veure el dibuix que hem vist uns minuts abans. Per tall, veiem un cotxe que para, del qual baixen tres homes i s'enduen un vianant —interpretat Carles Santos. S'intercalen plans de Lee observant l'escena des del carrer i fumant. Tràveling realitzat des del cotxe, mostrant Lee com observa l'escena. Per tall anem seguint amb el *raccord*, un mig pla de Lee que observa el cotxe com se'n va. Observem com s'obre una claveguera i s'hi connecta una mànega. Veiem com es ruixa amb aigua el carrer. Passa el cotxe anterior i és mulla't d'aigua.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Ens tornem a trobar amb el so vibrant de la primera seqüència d'aquest film. La vibració és més greu. I no es troba tant en primer pla com en la seqüència anterior. En aquesta, però, a la banda sonora s'hi afegeix uns cops rítmics. Tampoc som capaços d'identificar l'origen de la font sonora d'aquests cops. Semblen passes i cops entre dues fustes.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Igual que la seqüència anterior tenim dubte sobre el valor musical del so plantejat en aquest tall. A la vegada, però, s'hi afegeixen aquests cops repetitius que no semblen que segueixin cap patró estructurat però que, sens dubte, tenen una naturalesa rítmica.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 003\_Umbracle(1972)/050

*ii. Time Code:* 0:25:05 - 0:26:38

*iii. Fotogrames de la mostra:*





*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* La seqüència s'inicia amb un primer pla d'un peu sense calçat, la càmera es desplaça cap enrere i veiem una dona asseguda i una botiguera que li prova una sabata. Ens trobem en una sabateria. Veiem les estanteries plenes de sabates fosques i la càmera es desplaça fent tràveling pels passadissos de la botiga. Veiem en un mirall el reflex d'una dona que espera a la dependenta. De les moltes variacions de sabates n'escull una i davant la mirada —potser fetitxista— de l'altra compradora, la dependenta li posa la sabata. La càmera fa el moviment invers de l'inici de la seqüència. Des d'un pla general de la botiga es tanca cap al peu de la dona fins arribar al primer pla, aquesta vegada, amb la sabata posada. La imatge final obre focus a partir d'un mirall on hi veiem les cames de les dues dones amb les sabates posades.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència comença a 0 dB. Als pocs segons entra amb un cert *fade in*, una música que ocupa tot el pla sonor de la seqüència fins a la seva fi. A partir de l'últim pla hi ha una *fade out* de la música.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* La cançó que sona és un terme musical propi de la música popular dels anys setanta. Produït en un estudi de gravació musical. La cançó l'hem identificat com a «I'll be there». Un tema que l'any abans de la producció del film, el 1971, van popularitzar el grup nord-americà Jackson 5. L'interpret, però, no és aquesta. Els identifiquem gràcies a l'entrevista realitzada a Pere Portabella per a la realització d'aquest treball; l'interpret és Ray Comiff.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 004\_Umbracle(1972)/051

*ii. Time Code:* 0:28:45 - 0:30:20

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Inserció de *El frente infinito* (1959) de Pedro Lagaza. Diàleg entre dos oficials de l'exèrcit nacional. Primers plans dels rostres. Pla-contraplà de la conversa.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* El conjunt del so de la seqüència és basa en els diàlegs. Aquests

troben en primer pla, i formen part essencial per comprendre el desenvolupament de la seqüència. En un moment d'èxtasi del soliloqui s'insereix una música emocional de caire neoclàssic. Aquesta música, però, no ocupa tot l'espai sonor fins que no s'ha acabat l'*speech*, estant abans en un segon pla que ens permet entendre perfectament l'oratória de l'actor.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música, com hem dit, de tall neoclàssic en la que dominen les cordes i un orgue. Finalment és un tall orquestral quan entren els tambors i els vents metàlics.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 005\_Umbracle(1972)/052

*ii. Time Code:* 0:25:05 - 0:26:38

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Inserció de *El frente infinito* (1959) de Pedro Lagaza. La seqüència de la eucaristia enmig d'un bombardeig enemic. La càmera elevada mostra el capellà com procedeix en la missa. Pla detall del vi amb la creu. S'enfoca l'actor des del davant i després des de darrere seguint el *raccord* i podem veure el fum de les bombes. La situació es tranquil·litza i el mossèn pot acabar la missa.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La remor de l'aviació va en *crescendo* des dels plans anteriors. Sentim el mossèn dir missa i les explosions d'obusos es fan molt presents en el pla sonor. Quan el mossèn aixeca l'hòstia entre la música. Una variació més orquestral i simfònica del tema anterior —per cert, la música del film és de Xavier Montsalvatge. Altra vegada, el *crescendo* musical —i sonor de les bombes— coincideix amb el moment en què aixeca el vi. Combinació so/música —bombes/orgue— molt bona, a estones preval una de les parts, o a estones l'altra.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música orquestral gravada en estudi. Poc rang freqüencial. Parts que combinen l'orgue i les cordes. Amb parts més simfòniques en què els vents i la percussió tenen més presència. L'harmonia acaba en un to major que li dóna solemnitat a la proposta —a banda d'allargar molt la nota final.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 006\_Umbracle(1972)/053

*ii. Time Code:* 0:37:54 - 0:39:47

*iii. Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Inserció de *El frente infinito* (1959) de Pedro Lagaza. Seqüència bèl·lica. Els soldats avancen pel bosc. L'ajudant del mossèn és ferit i mor. Quan li dóna la extremunció i acte seguit carrega el fusell. Pla del fusell i el crucifix. Imatge amb cert misticisme, contrast blanc/negre.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Sonorització del camp de batalla. Primer, en primer pla son trobem les detonacions. Passen en un segon pla pels diàlegs, i després, els diàlegs i la música s'intercanvien la presència. Quan la música s'acaba, el so del camp de batalla torna a ocupar tot el pla. Finalment, entre la música que ja hem escoltat en altres fragments que acompanya els sons de la batalla.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* En el primer tram de la seqüència la música crea tensió en l'escenari bèl·lic. Quan el mossèn dóna l'extremunció, sempre en el format simfònic, primer s'articula un espècie de marxa militar que, compassos després, s'acaba en dos compassos de tensió. Finalment, tornem a una reelaboració del tema descrit en les dues mostres anteriors.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 007\_Umbracle(1972)/054

ii. *Time Code:* 0:43:52 - 0:46:50

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* En un escenari teatral, sense *attrezzo*, se'ns mostren els dos pallassos sempre de manera frontal. Pla mig dels dos mentre toquen la guitarra i el violí. Pla americà del saxofonista. Posteriorment combinació de pla general amb la càmera en mà des dels escorços dels protagonistes.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Quan acaben el diàleg els pallassos es posen a tocar. Primer una guitarra fent acompanyament i un violí. Posteriorment un saxofon i una guitarra. El violinista no ho fa gaire bé, i a estones se sent l'altre pallasso que li xiuxiueja la melodia.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Combinen un instrument melòdic —violí o saxofon— amb l'acompanyament de guitarra.

\*

i. Identificador mostra de registre: 008\_Umbracle(1972)/055

ii. Time Code: 0:46:51 - 0:47:45

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Plans molt saturats. La parella protagonista —C. Lee i Jeanine Mestre— es troben a l'ascensor i la càmera, en primer pla, fa el mateix trajecte. Lee surt de l'ascensor en un pla general.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Inici sense so, 0 dB. Quan l'ascensor arrenca sona una sola nota que ocupa tot l'espai sonor. Una nota sostinguda en el temps sense cap modulació. Potser reproduïda per un orgue o per un instrument electrònic.

vi. Descripció musical de la mostra de registre: Una nota sense modulació que ocupa tot l'espai sonor. Sembla, a estones, un acoblament, no hi ha harmonia ni musicalitat. Només un to sostingut.

\*

i. Identificador mostra de registre: 009\_Umbracle(1972)/056

ii. Time Code: 0:47:45 - 0:51:26

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Lee darrere un fons blanc. El pla comença en un pla americà i es va apropant a un pla mig. La càmera va entre les bambolines i arriba a l'esquena de Lee. Detall del clatell de Lee. Picat en primer pla de Lee. La càmera rodeja Lee, de la cara a l'esquena, un gir de 360°. Veiem Lee preparant-se per a actuar, es treu l'americana i canta per l'escenari; s'apropa a la càmera i Lee i el cameraman es mouen a l'uníson. La seqüència succeeix dues vegades.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Comença a 0 dB. Lee comença a parlar i el so ocupa tot l'espai. Després, quan la càmera va per les bambolines i Lee parla que cantarà i del fet que mai ho ha fet en un film, la imatge i el so tenen una concordança i sincronia. Se'l veu cantant, però ara el so és encara del

recitatiu. Després es posa a cantar. El so és directe, se senten les passes. Lee s'equivoca i torna a començar. Finalment sentim el director dir: «Cut! Cut!».

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Música a capella. Canta primer una breu cançó en llengua alemanya i després una tema en francès.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 010\_Umbracle(1972)/057

ii. *Time Code:* 0:57:31 - 0:58:55

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem una imatge molt granulada. Tornem a situar-nos al Museu de Zoologia. Lee treu una entrada a la guixeta del conserge i entra a passejar entre els passadissos, ja coneguts, del museu. Tràveling de les vidrieres que contenen els animals dissecats. Plans descriptius sense moviment de la sala.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Sentim les veus/vibracions de l'inici del film. Sostingudes en una sola nota. *Fade out.*

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Font sonora no identificable però, sembla, que amb voluntat musical encara que sols sigui una nota.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 011\_Umbracle(1972)/058

ii. *Time Code:* 1:07:03 - 1:09:38

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Christopher Lee apareix per les escales mecàniques del metro. L'actor es passeja per davant d'un cinema —en el qual hi veiem anunciat el film *Lo voglio morto* (*Lo quiero muerto*, 1968) del director Paolo Bianchini. Lee creua els carrers i observa. La imatge és molt saturada.

Tràveling d'acompanyament de Lee pels carrers. Primer pla de l'actor, s'atura i mira cap a l'horitzó. Per tall, passem a veure un fragment d'algun film de Stan Laurel i Oliver Hardy. Pla-contraplà del rostre de Lee amb aquests fragments. Lee segueix caminant. Fragments de *Easy street* (1917) de Charlie Chaplin i fragments d'algun film de Herold Lloyd i de Buster Keaton. Es van intercalant plans de Lee.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: Durant tota la seqüència, l'espai sonor està ocupat per tres veus que llegeixen a ritme, però sense entonació, una partitura no identificada. Enumerant-ne, verbalment, les notes.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Aquest fragment és molt interessant i ens remet al film *Play back* (1970) —001\_PlayBack(1970)/032. Trobem un so que formalment és música: es lletreja la partitura d'una obra musical. Però la seva interpretació, cantant les notes amb la veu alta, fa que es trobi en el límit d'allò musical i no musical o únicament sonor.

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 012\_Umbracle(1972)/059

ii. *Time Code*: 1:09:38 - 1:11:59

iii. *Fotogrames de la mostra*:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre*: Continuació de la seqüència anterior. Veiem Lee caminant pel carrer i es troba amb un petit accident de trànsit o en un embús. Els homes dels cotxes, amb Lee de testimoni, comencen a discutir; prenen les matrícules. Hi ha un cotxe funerari. Plans en moviment que segueixen el desplaçament dels cotxes.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: Durant tota la seqüència, sentim una nota que amb poca modulació es manté inalterable. Sembla feta electrònicament. Tot i que se'n desconeix l'origen de l'objecte sonor.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Saturació continuada semblant a la mostra 008\_Umbracle(1972)/056. No hi ha harmonia ni musicalitat.

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 013\_Umbracle(1972)/060

ii. *Time Code*: 1:12:01 - 1:17:35

iii. *Fotogrames de la mostra*:



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Seqüència llarga en què se'ns mostra l'esquarterament mecanitzat i industrial de les gallines. Veiem com, encara vives, son posades en una cadena de muntatge cap per avall, se'ls talla la llengua, les desplomen, etcètera. En la seqüència encadenada trobem com Lee va a Montserrat.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència s'inicia ja amb un tema musical propi de la música pop que acompanya tota la seqüència i, al final d'aquesta, serveix per encadenar-la amb la següent.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Tema de Carpenters titulat *Close to you*.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 014\_Umbracle(1972)/061

*ii. Time Code:* 1:17:37 - 1:20:54

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem a l'actriu pujar unes escales. A estones la pantalla és negra. Veiem un rebedor i la càmera fa un *tràveling* frontal fins al menjador. L'actriu posa un disc i deixa la jaqueta per l'habitació. La càmera segueix tots els moviments. S'asseu davant del telèfon, cerca un número a la llista, i despenja. Ens trobem una sèrie de primers plans, o plans detallats, en què hi ha una sèrie de repeticions visuals i rítmiques d'uns moviments determinats: l'actriu posant-se l'auricular del telèfon a l'orella, la parpella que es mou i veiem l'ull fixant-se en un lloc determinat, la mà que té intenció de marcar un número al telèfon, mentre la càmera s'apropa gradualment a l'objecte, un pla detall del telèfon i del dit que marca els números, etcètera. La repetició d'aquestes imatges, però, no s'ha aconseguit fent un bucle a la taula de muntatge, sinó que és la pròpia acció de l'actriu la que es repeteix.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència comença a 0 dB. No es sonoritza la dona que puja les escales ni cap altre moviment. Quan la càmera s'acosta al menjador i veiem l'actriu posant un vinil hi ha un *fade in* d'una simfonia —la 3a de Beethoven? La música ocupa tot el pla sonor fins al final de la seqüència. Quan la dona marca el número de telèfon entrem en un *loop* format per un cop i un fragment de la simfonia.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* La reproducció de la simfonia és un element comú. La producció sonora és bona. La especificitat d'aquest fragment la trobem en la repetició en forma de bucle o *loop*, sembla que electrònicament s'ha aconseguit la repetició; preludi de música electrònica.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 015\_Umbracle(1972)/062

ii. *Time Code:* 1:20:56 - 1:24:42

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Veiem Lee com treu un compàs d'una caixa. El posa damunt d'un full en blanc. En paral·lel veiem la dona que agafa una peça de roba d'una cadira. Lee mira el full en blanc i amb la mà el pica violentament. Pla detall d'una mosca moribunda i passem als títols de crèdit.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència a 0 dB. Sense sonorització de passes ni de res. Només el cop de la taula de Lee està sonoritzat. Després, tot l'espai sonor l'ocupa una música no diegètica que acompanya els títols de crèdit i que, gairebé durant tres minuts, segueix sonant tot i que la pantalla ja roman en negre, sense imatge.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Música pop, enregistrada sota els estàndards comercials.

## Acció SANTOS (1973)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
00:00:35	Comença <i>piano</i> .
00:01:00	Surt la imatge de Santos tocant el piano (música diegètica)
00:01:10	<i>Endavant!</i> Santos interpreta al piano.
00:03:20	Canvi de càmera.
00:05:00	Canvi de càmera, sempre en la pujada de la mà esquerra.
00:06:00	Acaba.
00:06:20	Habitació, Santos escolta la reproducció... (sentim la música de manera <i>diferent</i> ) (música diegètica també).
00:07:47	Endolla cascos, es deixa de sentir la música, no hi ha banda de so.
00:11:55	Santos es treu els cascos i s'acaba.



## Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_AccioSantosPreludiDeChopin(1973)/063

ii. *Time Code:* 0:00:00 - 0:12:00

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* No sabem identificar quin Preludi, del conjunt de vint-i-quatre preludis de Frédéric Chopin, interpreta Santos. Primers plans de tècnics preparant els micròfons per la gravació. Dos plans de la gravació. General des de la dreta. General des de l'esquena. Després pla mig frontal de Santos. Per tall canviem a una habitació amb una taula, Santos porta un reproductor d'àudio s'asseu i l'acciona. Sentim la música gravada. És un pla seqüència. Santos es posa uns auriculars. Canvi de pla, pla més tancat, *zoom in* lateral. Santos connecta el cable dels auriculars. Pla mig de Santos escoltant la música, amb 0 dB de so. Aquest pla no té variacions fins que es fa un *zoom in* molt lent al rostre de Santos. Aquest acaba mirant a la càmera i després mira al reproductor i es treu els auriculars.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* --.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Composició de Chopin.

## MIRÓ, FORJA (1973)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
Sense música.	

## MIRÓ, TAPÍS (1973)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
Sense música.	

## EL SOPAR (1974)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
Sense música.	

## INFORME GENERAL (1976)

Graella de visualització exploratòria del film

<i>Timing aprox.</i>	<i>Observacions</i>
00:00:20	Cordes o vent, <i>fade in</i> de fons (mig harmonia). Valle de los Caídos.
00:02:10	Com més s'apropa, més s'apuja el volum.
00:02:30	Més sons fantasmagòrics, cada cop més.
00:03:20	La càmera entra dins la capella.
00:04:12	Distorsions fortes (ens apropem a la tomba).
00:04:45	Veiem la tomba de Francisco Franco.
00:04:56	S'acaba la seqüència i la música.
00:05:00	Música no diegètica <i>moderna</i> (bateria, baix...) mot repetitiva. Títols de crèdit. Música Carlos Santos.
00:06:50	Veü en <i>off</i> de la policia.
00:14:21	Fi introducció. Veiem González, Tamames, etcètera
00:28:05	
00:29:02	<i>Fade in</i> . Música pop (està en segon pla amb el so ambient).
00:29:55	Sindicalistes obrers.
00:36:15	Canvi sindicats grans.
00:46:04	Música no diegètica (la del principi?). Luccetti.
00:47:13	<i>Fade out</i> .
00:47:15	Sons profunds.
00:47:46	Violins
00:55:00	Transició. Sonen flautes, exiliats pel bosc.
01:00:00	« <i>Ohhh</i> » cors d'església? Sonen com satànics. Visualitzem pobles en runes.
01:02:40	Polítics.
01:12:10	Música, dansa.
01:13:00	Fi dansa, cotxe nit. Advocats de Txiki.
01:18:48	Cançó en euskera <i>Eusko gudariak</i> .

01:20:21	Fi cançó. Vitoria-Gasteiz, comença música, tambors, trompetes
01:22:20	Segueix
01:25:38	Fi.
01:25:51	Flautes
01:26:30	Veu en <i>off</i> .
01:31:15	Fi. Surt Portabella. Tierno Galván. Gil Robles.
01:54:45	Sons repetitius. Drets humans.
01:57:39	<i>Mellotron?</i>
01:59:35	Fi. Bobines de films. Taula de muntatge (primer se sent banda sonora).
02:07:58	Euskal Herria, música de fons.
02:09:26	Carrillo.
02:20:46	Fi Carrillo. Parlament de Catalunya.
02:21:02	Sona piano.
02:21:45	Llums a dins la cambra.
02:21:50	El Segadors al piano. (Butaques plenes de pols).
02:22:22	Fi piano. Pujol, Raventós, etcètera.
02:37:30	Senillosa
02:41:13	Senillosa posa la Salomé, música diegètica.
02:41:25	Orgue del Palau, la Caballé.
02:43:15	Aplaudiments
02:43:50	Música, títols de crèdit.
Crèdits. Música: <i>Grup Instrumental Català</i> (amb Carles Santos).	

Observació semiestructurada de les mostres

i. *Identificador mostra de registre:* 001\_InformeGeneral(1976)/064

ii. *Time Code:* 0:00:11 - 0:04:54

iii. *Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Llarga panoràmica de les muntanyes —Sierra de Segòvia. El tràveling acaba fixant la imatge al Valle de los Caídos. Tràveling lateral cap al Valle. Tràveling picat amb la creu gegantina al fons. Aproximació al temple. Contrapicat de les estàtues del temple. Contrapicat de la creu. *Zoom in* a la porta, fossa a l'interior. Detall dels frescos de la cúpula. Aproximació a la tomba de Francisco Franco fins que veiem inscrit el seu nom a la làpida.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* Crepitar del so. Comença un lent *fade in*. Cordes o vents. So de fricció. Sense harmonia i amb ritme cíclic. De manera gradual va pujant el volum. S'introdueixen distorsions i altres «instruments». *Crescendo* d'intensitat i d'instruments.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* --.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 002\_InformeGeneral(1976)/065

*ii. Time Code:* 0:04:57 – 0:14:20

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Seqüència molt llarga. Veiem tràvelings de la ciutat de Barcelona, gravades des d'algun vehicle motor. Presentació dels crèdits del film. Vistes de la Casa de les Punxes i la Casa Batlló. Diríem que es veuen imatges de la Ronda del Mig en el tram subterrani. Imatges aèries de la ciutat. Veiem els carrers de la ciutat força buits i com, de cop, apareix una massa de gent que va cap a una manifestació. Imatges en què veiem, des del carrer, una gran quantitat de gent amb pancartes. Planols general que mostren la multitud. Un grup de persones creuant la Gran Via. Cotxes de la Guardia Civil que es preparen. Corredisses davant la Guardia Civil i aquests carreguen amb la porra. Disparen a l'aire. Imatges de la repressió dels grisos. Treuen gent del cotxe i li donen cops. Recreació actuació grisos. Imatges de la Rambla. Passeig de Gràcia/Diagonal. Imatges de les manifestacions a Madrid, pla picat. La Guardia Civil a cavall, multitud davant les Galeries Preciada. Tornem a veure imatges de Barcelona, imatges a peu de carrer, muntatge rítmic. Combina imatges en color i imatges en blanc i negre. Imatges de l'interior d'un pavelló, del que sembla un míting sense identificar.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Lent *fade in*. Sense banda de so ambiental, només música que ocupa tot l'espai de l'escena. Música no diegètica. Als dos minuts sentim les veus d'uns policies que parlen per ràdio i, mentrestant, la música continua sonant, així com també el so ambient de les masses. La música a estones passa a un segon pla per fer intel·ligible la veu. So ambient de cotxes. Crits i clàxons dels cotxes i so d'helicòpters. En resum, s'estableix força relació entre so i imatge. Sincronia amb el so ambulància. La música acaba en sec.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Música d'estètica pop, és a dir, formada per baix, bateria, teclat i vents. Repetitiva, minimalista; estableixen una frase melòdica i la repeteixen, fent una sensació cíclica i posant alguna flauta, en algun moment, d'instrument solista, fent alguna melodia sobre la base.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 003\_InformeGeneral(1976)/066

ii. *Time Code:* 0:28:01 - 0:29:53

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges molt fosques, tràveling d'aproximació, passem per una estació de tren. Poca llum. Pla general del vagó. Pla més tancat del vagó. Des del tren, s'aproxima a la sortida d'un túnel. Panoràmica de blocs de pisos de la ciutat. *Zoom out* de la ciutat. Panoràmica d'un descampat de dia i d'una barriada de nit.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Soroll de tren. Quan el tren surt a l'exterior s'inicia *fade in* de música. Aquesta no ocupa mai tot l'espai. Primer el comparteix amb el so del tren, després amb el soroll de les obres i finalment amb un soroll ambient indeterminat. Al final de la seqüència sí que trobem la música sola. *Fade out*.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Tema de jazz-rock. Molta percussió llatina. Compassos amb un teclat Rodes fent de solista —teclat electrònic. Producció típica dels anys setanta. Harmonia senzilla.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 004\_InformeGeneral(1976)/067

ii. *Time Code:* 0:45:59 - 0:54:31

iii. *Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* L'actor Francesc Luchetti baixa per unes escales en un parc. La càmera el segueix pel parc i ens mostra, per *zoom out*, un pla general d'aquest. La infografia presentada a la pantalla ens indica que estem al Palacio del Pardo de Madrid, una de les residències de la monarquia que també va ser utilitzada com a residència oficial pel dictador Francisco Franco. Pla general del Palau. Luchetti hi entra. Altre pla general, veiem conjunt arquitectònic, més el jardí. Imatges de l'interior. La càmera fixa, Luchetti passeja pels passadissos i s'aproxima a càmera, aquesta es gira i veiem una cambra plena de vestits militars. Imatge dels barrets militars, etcètera. Pla fixe d'una de les sales de reunions, Luchetti s'hi passeja. Veiem el luxe en plans detalls. Panoràmica d'una altra sala. Luchetti es passeja per un menjador. Pla fixe, ens mostra un petit però sumptuós teatre. Sala amb una sala luxosa. En pla subjectiu, *tràveling* per les diferents habitacions i detalls en primer pla d'aquestes.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència comença amb la música dels crèdits — *002\_InformeGeneral(1976)/064*. *Fade out* de la música quan entra al Palacio. Sentim el so ambient com amb una mena de vent de fons —potser és també un instrument electrònic. De cop sona un violoncel fent una melodia, se li suma un segon harmonitzat amb el primer. Sentim la veu en *off* de Luchetti, explica fets històrics del franquisme, mentre sonen els violoncel·ls.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Música cíclica i repetitiva que s'hi va afegint. La música de violoncel·ls és melòdica però amb una harmonia peculiar, poc convencional.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 005\_InformeGeneral(1976)/068

*ii. Time Code:* 0:54:32 - 1:00:00

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Pla general d'un bosc en el qual veiem dues persones caminant de lluny. Els exiliats Anselmo Carretero i José Prats parlen sobre l'experiència de l'exili i del retorn. Pla mig amb *tràvelings* dels dos. Amb variacions, aquest pla es fa durant tota la seqüència. També hi ha pla general del bosc i panoràmica entre els arbustos dels dos conversadors. Transició a unes imatges de

muntañyes i camp, panoràmica llarga. *Zoom out* del paisatge. Altres panoràmiques.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: La seqüència és la continuació de l'anterior. Sense transició en el so, els violoncels es converteixen en flautes que, si no segueixen una melodia idèntica a l'anterior — potser l'anterior sembla en mode menor i aquesta en mode major—, sí que, estèticament, són semblants. La música passa en un segon pla quan s'inicia la conversa entre els exiliats republicans.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Poca harmonia, flautes.

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 006\_InformeGeneral(1976)/069

ii. *Time Code*: 1:00:01 - 1:02:41

iii. *Fotogrames de la mostra*:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre*: Imatges del poble abandonat de Belchite. *Zoom in*, primerament, després *tràveling lateral*. *Tràveling frontal* pel carrer principal abandonat. *Tràveling contrapicat*. Es veuen les runes, detalls de les cases en runes. *Contrapicat* que mostra l'església destrossada per dins.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: Sense so ambient, només música. És difícil de descriure aquesta música, sobre una única nota sembla que hi ha una vibració base i uns cors molt reverberats a sobre que fan petites variacions del to. La senyal satura sovint.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Ritme però no tonalitat.

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 007\_InformeGeneral(1976)/070

ii. *Time Code*: 1:12:07 - 1:12:58

iii. *Fotogrames de la mostra*:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre*: Veiem Francesc Luchetti fent uns exercicis de dansa. Plans generals, veiem tot el cos. Enfocats frontalment o lateralment. Després pla mig que fa un *zoom in* al

rostre de l'actor.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* No hi ha sonorització de l'ambient. Sense estar-ne segurs, sembla música feta amb instruments electrònics —possiblement teclats. Sons estranys.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Repetició rítmica i cíclica.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 008\_InformeGeneral(1976)/071

*ii. Time Code:* 1:18:51 - 1:20:14

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges d'un bosc frondós. Tràveling d'un camí, càmera des d'un vehicle. El cotxe para. Imatge d'una badia i de la mar. Imatges d'Euskal Herria. *Zoom out.* Imatges de la mar, onades. Imatge de l'horitzó i del cel.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* *Eusko gudoriak* cantat a capella. Sense so ambient. Veu amb reverberació.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Himne nacional i obrer d'*Euskal Herria*.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 009\_InformeGeneral(1976)/072

*ii. Time Code:* 1:20:14 - 1:25:30

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* La seqüència segueix l'anterior. Les imatges del cel i els núvols es transformen en fum de les fàbriques. *Zoom out* del fum de la fàbrica. Imatges dels fonedors. Tràveling lateral d'una zona industrial, suposem que de la ciutat de Bilbao. Imatges de l'enterrament dels morts a Gasteiz —imatges en blanc i negre.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* La seqüència s'inicia amb una música repetitiva —una variació del



tema inicial? La transició entre les imatges en color i les imatges en blanc i negre es fa amb la música, comença una veu en *off* de les imatges i la música fa un *fade out*. Finalment, després d'aquesta seqüència, comença un *fade in* lent de la música mentre encara sentim la veu en *off* de les imatges.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Bateria, baix, teclat i vents.

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 010\_InformeGeneral(1976)/073

ii. *Time Code*: 1:25:30 - 1:31:05

iii. *Fotogrames de la mostra*:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre*: *Zoom out* d'un bast camp verd. Veiem una panoràmica dreta-esquerra que mostra una extensa plana. Fossa a una altra panoràmica, esquerra-dreta. *Zoom in* a les runes d'un poble abandonat. *Tràveling lateral* al poble. Luchetti puja per unes escales del poble. El veiem caminar per entre el verd i les runes. Panoràmica de les runes. *Zoom out* des de l'església; veiem una església gran i majestuosa i l'actor que camina per davant. Plans del paisatge. Luchetti pel carrer principal. *Zoon out*, hi ha alguns —pocs— veïns.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre*: La seqüència comença sense sonoritzar. Als disset segons comença a sonar una flauta travessera i, de molt lluny, se sent alguna percussió que l'acompanya. Al minut i poc entra la veu en *off* de Luchetti parlant de l'estat agrícola de l'Estat espanyol. A estones sembla que hi hagi música. Tota la seqüència és així —sobretot la percussió és un contínuum.

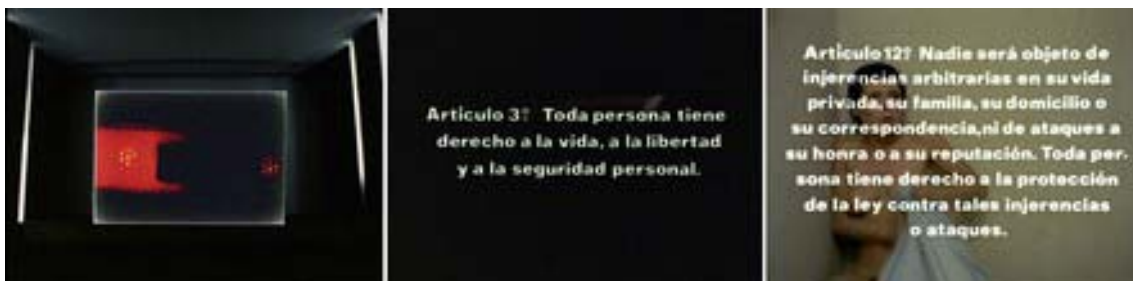
vi. *Descripció musical de la mostra de registre*: Música folklòrica, tradicional?

\*

i. *Identificador mostra de registre*: 011\_InformeGeneral(1976)/074

ii. *Time Code*: 1:54:37 - 1:59:29

iii. *Fotogrames de la mostra*:



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Es mostra el prosceni d'un teatre i com s'enretira el teló. Pla fix, s'hi projecten imatges d'un intermitent d'un automòbil. Per tall veiem un intermitent de cotxe a pantalla completa. Pla del cotxe de manera frontal, molt fosc, poca llum. *Zoom out.* Surt una infografia «Declaración universal de derechos humanos, París 10 de diciembre de 1948». Veiem un grup de joves preparant unes octavetes, sembla que de manera clandestina, pla general. En paral·lel veiem com uns homes entren a un portal. S'imprimeix en pantalla l'article tercer dels esmentats drets humans, els homes entren a casa. Plans ràpids de les detencions, una dona nua, article 12è. Veiem el registre de la casa en pla subjectiu. Arriba un individu que sembla l'inspector. Article 5è, veiem a un noi com el peguen i en pla seqüència el deixen en un racó tirat. També visualitzem un pla general de com ofeguen fins al límit a un dels detinguts a la banyera. Article 10.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Sense sonorització ambiental. *Fade in* lent d'una vibració — violoncel?— s'harmonitza de manera gradual amb d'altres. Va creixent. De cop, sentim passes i veus, hi ha so ambient en sincronia amb la imatge. La seqüència està completament sonoritzada amb la «música» de fons. Acoblaments varis. A mitja seqüència s'acaba i entra el so electrònic com un *mellotron* però passat de voltes. També hi ha so ambient.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Sense harmonia, sense progressió. Segona música, estranyesa, inhumana, electrònica.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 012\_InformeGeneral(1976)/075

ii. *Time Code:* 2:07:47 - 2:09:17

iii. *Fotogrames de la mostra:*



iv. *Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatges d'un mas que intuïm d'Euskal Herria. *Zoom out* del mas i veiem un gran pla general del paisatge. Panoràmica de la muntanya. Fossa a una altra panoràmica. Imatges de Guernica. Veiem el Guernikako Arbole.

v. *Descripció sonora de la mostra de registre:* Sentim la música de l'inici en segon pla de la banda sonora. En primer pla sentim una veu en *off* parlant en euskera.

vi. *Descripció musical de la mostra de registre:* Música ja tractada.

\*

i. *Identificador mostra de registre:* 013\_InformeGeneral(1976)/076

ii. *Time Code:* 2:20:35 - 2:22:19

iii. *Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Imatge del Parlament de Catalunya. Panoràmica de la seva entrada. Panoràmica a les escales de l'edifici. Per tall, des de la foscor, sobren les llums de la sala principal. Tràveling dels seients plens de pols pel seu desús. Tràveling de la imatge general de la sala oberta quaranta anys després.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* So ambient. Passes, cotxes, corredisses. Sona un piano, música no diegètica. Segueix el so ambient. Silenci quan ens trobem a la sala de votacions. Sense so ambient. Posteriorment el piano toca la primera estrofa de Els Segadors.

*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* Piano, l'enregistrament, del qual distorsiona a estones. Emotivitat, delicadesa.

\*

*i. Identificador mostra de registre:* 014\_InformeGeneral(1976)/077

*ii. Time Code:* 2:40:40 2:43:44

*iii. Fotogrames de la mostra:*



*iv. Descripció icònica de la mostra de registre:* Zoom out del Senillosa que s'aixeca del sofà on era entrevistat. Pla mig d'aquest que posa un vinil. *Salomé* de Puccini. Per tall veiem els tubs de l'orgue del Palau de la Música —imatge que veurem de manera semblant a *Die Stille vor Bach* (2007). La càmera fa una panoràmica de dalt a baix i veiem la Montserrat Caballé i l'orquestra. Pla-seqüència d'ella cantant. Zoom out i veiem tot l'escenari del palau. Sense tallar, torna amb zoom in a la Caballé. Panoràmica del públic del Palau. Caballé saludant a soles i amb el director.

*v. Descripció sonora de la mostra de registre:* So ambient de la conversa. Senillosa posa *Salomé*. Sona el vinil i hi ha el canvi de la localització del despatx de Senillosa al Palau de la Música Catalana. La música posada en el vinil —música diegètica però gravada— ara és captada en directe —i segueix essent diegètica; és a dir, la música passa de gravada a tocada. Caballé canta l'escena final de la *Salomé* en versió concert. S'acaba i aplaudiments.

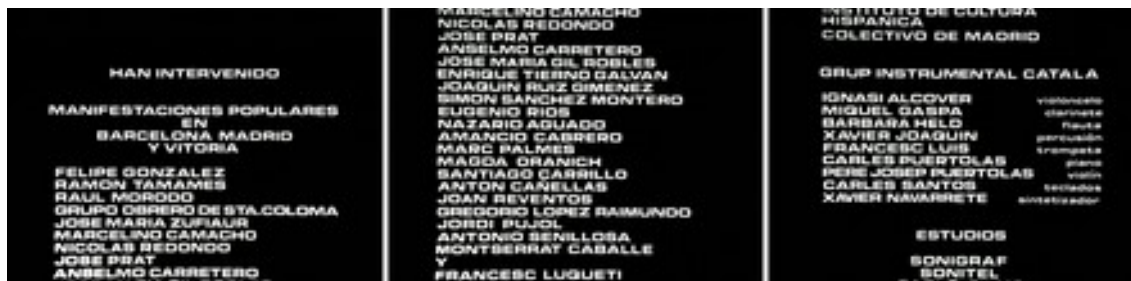
*vi. Descripció musical de la mostra de registre:* --.

\*

i. Identificador mostra de registre: 015\_InformeGeneral(1976)/078

ii. Time Code: 2:43:44 - 2:45:09

iii. Fotogrames de la mostra:



iv. Descripció icònica de la mostra de registre: Crèdits finals. Interessant veure que posa Anselmo Carretero i no José Carretero com surt en el film. Luqueti enlloc de Luchetti. Grup Instrumental Català, format per violoncel, clarinet, flauta, percussió, trompeta, piano, violí, teclats i sintetitzadors.

v. Descripció sonora de la mostra de registre: Música dels crèdits d'inici. Acaba amb el final de la seqüència 002\_informeGeneral(1976)/066.

vi. Descripció musical de la mostra de registre: Música ja tractada.

## ANNEX II. ENTREVISTA EXPLORATÒRIA I PROPOSTES DE GUIONS

LA VALIDACIÓ DELS DOCUMENTS que presentem a continuació ha estat duta a terme pels col·legues el Dr. Jaume Duran, el Dr. Antoni Mercader, la Dra. Cília Willen, el Dr. Rafael Suárez i el doctorand Samuel Viñolo.

### PRIMERA VERSIÓ DEL GUIÓ

*Justificació.* El guió de l'entrevista conté una contextualització del marc teòric del nostre treball a la columna de l'esquerra i un seguit de possibles preguntes, que sorgeixen de les qüestions referides a aquest marc teòric, a la columna de la dreta. Tal com es justifica en l'apartat «7. Metodologia de la investigació», considerem que són preguntes d'una temàtica molt específica i, des d'aquest punt de vista, l'entrevistat, tot i ser protagonista com a director dels films analitzats, no té perquè dominar la terminologia de la investigació. D'aquesta manera, un cop validat aquest document, l'entrevistat hauria pogut consultar-lo prèviament amb l'objectiu de familiaritzar-s'hi i poder aprofundir-hi en el moment de realitzar l'entrevista.

<i>Context del marc teòric de la tesi</i>		<i>Qüestions</i>
Bloc 1. La música en l'aparell teòric	L'objecte del nostre estudi no és pròpiament les característiques de la «música present o manifesta en un film»; és la relació que estableix la música amb la resta d'elements que coestructuren el film, especialment amb la imatge.  No ens interessa l'anàlisi de la música en el cinema per sí mateixa, sinó la seva relació —la dialèctica que s'estableix— amb la imatge en el marc del llenguatge cinematogràfic.	D'una forma general, quina creu que és la importància de la presència de la música en la construcció del seu discurs cinematogràfic?  I més enllà de la seva proposta, des d'una perspectiva general, com veu el paper de la música en l'articulació del llenguatge cinematogràfic de la segona meitat del segle xx?

	<p>«La dialèctica fonamental del cinema és la que uneix, i oposa, so i imatge» (Noël Burch). Aquesta cita és un bon plantejament inicial per tal de definir el nostre punt de vista de la qüestió.</p>	<p>«La dialèctica fonamental del cinema és la que uneix, i oposa, so i imatge» (Noël Burch). Des del seu punt de vista, què caracteritza la dialèctica que succeeix en la «imatge interpel·lada» per una música?          Què la diferencia de la que no és interpel·lada?          L'ontologia de la imatge creu que varia?          Alguna capacitat és potenciada? Alguna és minvada?</p>
	<p>Procurem desenvolupar un treball que indaga en el paper de la música en l'«aparell teòric cinematogràfic», a través de l'anàlisi de l'expressió cinematogràfica.</p>	
<p>Bloc 2.          L'«expressió cinematogràfica»          Genealogia del llenguatge</p>	<p>Des d'un punt de vista teòric, ens referim al flux d'imatges i sons projectats en la pantalla com a un «sol objecte d'anàlisi» que denominem «expressió cinematogràfica» o «expressió audiovisual». Aquesta manera de referir-nos-hi conté la dualitat de la dimensió sonora o musical i la dimensió icònica. [Voluntat interdisciplinària de l'estudi].</p>	<p>Quines creu que són les característiques que aporta la música al que entenem com l'«expressió cinematogràfica»? (Concepte que engloba la dualitat sonora i icònica).          Una música pot transformar una imatge?          En cas afirmatiu, com a cineasta, quines característiques creu que pot tenir aquesta transformació?</p>
	<p>És un dels objectius de la nostra investigació mesurar, acotar i entendre el paper de la música en el que anomenem l'«aparell teòric cinematogràfic», que entenem que sempre està en relació als altres elements que el formen.          La música entesa des d'una concepció cooperativa dins el film: el film és un conjunt d'elements que circulen els quals tenen entre sí una relació solidària, no jeràrquica (Michel Chion).          Entenem per «aparell teòric cinematogràfic» tots aquells mecanismes i convencions que articulen l'espai/temps cinematogràfic i el seu relat —narratiu o no—. L'aparell teòric és allò que conforma la dialèctica cinematogràfica, el nucli de l'epistemologia de la seva expressió; la potencialitat que té el cinema —com a expressió artística contemporània— d'indagar</p>	<p>Pensa que el cinema és l'art que millor ha sabut expressar el sentir (l'esperit d'un temps) del segle xx? A nivell formal quina aportació pot tenir la presència de la música en aquest sentir?          Tarkovski proposava que, teòricament,</p>

	<p>en la realitat humana —sense necessitat que aquesta sigui des d’una òptica naturalista, ni articulada entorn d’una dramaturgia—.</p> <p>La paradoxa que observa Michel Chion: la música és l’element «deslligat de la contingència realista» del film que té la capacitat d’articular la seva versemblança.</p>	<p>el cinema sota la seva forma més pura hauria de poder funcionar sense música, s’imagina un cinema sense música? Quines diferències expressives de l’actual creu que tindria?</p> <p>Michel Chion observa la següent paradoxa: la música és l’element «deslligat de la contingència realista» del film que té més capacitat d’articular la seva versemblança. Què en pensa d’aquesta paradoxa sobre la qual s’ha construït el «llenguatge narratiu»? Ens remunta al cinema mut? En una proposta que vol deslligar-se de la narrativitat «clàssica», la presència de la música es veu alterada?</p>
<p>Bloc 3. Metodologia</p>	<p>Com podem definir les qualitats d’aquesta expressió cinematogràfica, d’aquesta imatge musicada? Quina estètica, interdisciplinària l’interroga? Aquest és un problema metodològic al qual ens enfrontem.</p> <p>El nostre és un treball que ha de ser interdisciplinari. La imatge és la codificació de la percepció de l’entorn seguint unes determinades maneres de representació —i al ser la imatge contemporània sempre una construcció àudio(i)visual— considerem que la dimensió sonora i musical participa en aquesta «codificació».</p> <p>El so i la música construeixen i caracteritzen part de la imatge contemporània (la «imatge-temps» de Deleuze com a nova categoria ontològica de la imatge que sorgeix amb la sonorització).</p> <p>L’estudi tradicional de la «imatge cinematogràfica» (l’Estètica cinematogràfica) deixa de banda la dimensió musical.</p> <p>Dubtes raonats: Proposta d’articulació d’una «estètica de la “imatge musicada”». Proposta d’articulació d’una «estètica de la imatge audiovisualitzada». (Ambdues propostes formarien part d’una «Estètica cinematogràfica» general).</p>	

	<p>La descripció i anàlisi d'aquesta estètica descrita en els films de Portabella és l'objecte i l'objectiu del treball.</p> <p>Aprofundim en el problema metodològic. Quina metodologia per l'anàlisi interdisciplinària? Semiòtica? No ens serveix. Chion? Fraile? Metodologia pròpia de les Ciències Socials? Es pot analitzar el cinema des de fora del cinema?</p>	
		<p>Des de la seva experiència com a realitzador i intel·lectual vinculat a les avantguardes, què considera que aporta l'elaboració d'una teoria o anàlisi cinematogràfic?</p> <p>Es pot analitzar el cinema des de fora del cinema? Des del text, per exemple?</p> <p>Creu positiva aquesta aportació?</p>
<p>Bloc 4. Proposta que subverteix el MRI</p>	<p>A partir del concepte «extraterritorialitat» (Santos Zunzunegui) de la proposta de Portabella i de la formulació de la Manera de Representació Institucional (MRI) (proposada per Noël Burch) elaborem el nostre objectiu i la nostra hipòtesi: Considerem que Portabella fa una proposta que trencar (per varies raons) amb els codis de la MRI.</p>	<p>Ens preguntem quin és el paper, la importància, en aquesta formulació subversiva, de l'articulació de la música en la seva proposta diegètica.</p> <p>En aquesta subversió del codis com s'articula la música, més enllà de qüestions musicològiques, com s'articula la música com a coelement intrínsec del film?</p>
	<p>Punt clau del treball, la filmografia 1967 - 1976 es situa en la subversió constant dels codis de la MRI, subversió de l'aparell teòric cinematogràfic.</p>	<p>Amb quina intenció? Amb quins recursos formals?</p>
	<p>La qüestió dels codis —construcció i subversió de les Maneres de Representació. Els codis narratius (la bibliografia ja ha tractat àmpliament aquest tema). Els codis estructurals (qüestions generals de l'aparell tècnic: narració + dramaturgia + música + fotografia + sonorització + etcètera). Els codis musicals (si es que existeixen), (més específicament de la música present en el film).</p>	<p>Què en podem dir? La subversió, a nivell formal, és per cercar una nova manera d'expressar-se? Una nova expressió? Quin referents?</p>
	<p>En aquesta anàlisi ens situem en el pas de la MRI cap a la Manera de Representació Moderna (MRM) (Jaume Duran). Un període de reformulació a molts nivells, en el qual s'inventa la «modernitat cinematogràfica» (Carlos Losilla)</p>	<p>Des del punt de vista actual podem fer la lectura que aquella subversió era, en part, una exploració d'allò que «el cinema hagués pogut ser i no va ser».</p> <p>Ens pot identificar quina visió tenia aleshores i, amb la perspectiva del pas del temps, quina en té avui dia?</p>



## SEGONA VERSIÓ DEL GUIÓ

### INTRODUCCIÓ

1. Andrei Tarkovski proposava que, teòricament, el cinema sota la seva forma més pura hauria de poder funcionar sense música, s'imagina un cinema que no utilitzés la música com a vehicle expressiu?
2. Quines diferències expressives —epistemològiques— de l'actual praxi creu que tindria aquest hipotètic cinema?
3. El teòric Michel Chion observa la següent paradoxa entorn de la música en el cinema: «la música és l'element deslligat de la «contingència realista del film» que té més capacitat d'articular la seva versemblança». Què en pensa d'aquesta paradoxa sobre la qual s'ha construït part de l'aparell teòric del llenguatge narratiu?
4. Què és el que creu que constitueix el cinema com l'art que millor ha sabut expressar el sentir (l'esperit d'un temps) del segle xx?

### LA MÚSICA EN L'APARELL TEÒRIC

5. Des d'una perspectiva general, com veu el paper de la música en l'articulació del conjunt del llenguatge cinematogràfic de la segona meitat del segle xx?
6. D'una manera més particular, quina creu que és la importància de la presència de la música en la construcció del seu discurs cinematogràfic?
7. En una proposta que vol deslligar-se de la narrativitat clàssica —com és el cas de la seva proposta—, l'articulació de la música en l'aparell teòric es veu alterada?
8. «La dialèctica fonamental del cinema és la que uneix, i oposa, so i imatge» (Noël Burch). Des del seu punt de vista, què caracteritza la dialèctica a la imatge interpel·lada per una música?
9. Què la diferència de la que no és interpel·lada?
10. L'ontologia del llenguatge cinematogràfic i la epistemologia de la imatge creu que varia si una imatge és o està musicada?
11. Com a realitzador quines creu que són les característiques que aporta la música al que entenem com l'«expressió cinematogràfica»? (Concepte que, des del nostre punt de vista, engloba la dualitat sonora i icònica).
12. Una música pot transformar una imatge?
13. En cas afirmatiu, com a cineasta, en quina mesura creu que ho pot fer? Quines característiques creu que podem categoritzar d'aquesta transformació?

### QÜESTIONS METODOLÒGIQUES

14. Des de la seva experiència com a realitzador i intel·lectual vinculat estretament a les avantguardes del segle xx —la dels anys seixanta, però també vinculat d'alguna manera a l'avantguarda d'entreguerres que ens remunta fins a la tradició de la II República—, què considera que aporta l'elaboració d'una teoria o anàlisi cinematogràfic?
15. Creu que es pot analitzar el cinema des de fora del cinema? Des del text, per exemple? Des del text podem concloure alguna cosa rellevant de la imatge? Creu positiva aquesta aportació? Aquesta perspectiva, es pot extrapolar a les arts en general?
16. En referència a la seva filmografia com a director, analitzem el període de la seva obra que

comprès entre 1967 - 1976. És clar que la seva dedicació a la política activa durant una dècada diferencia dos períodes en la seva faceta com a director. Creu que les obres d'aquests primer període poden formar una unitat d'anàlisi?

#### ELS CODIS DEL LENGUATGE CINEMATogràFIC I LA SEVA SUBVERSIó

17. La seva filmografia —i també aquest període 1967 - 1976— és caracteritzada pel que Zunzunegui anomena un «cinema extraterritorial»; això és, un treball que es situa als marges —legals i sobretot estètics— del sistema de representació institucional, una proposta avantguardista i exploradora. Quin creu que és el paper en la formulació d'una cinematografia subversiva —ja sigui per presència o absència—, de la música a l'hora d'articular la proposta diegètica?
18. En aquesta subversió dels codis del llenguatge —subversió de la Manera de Representació Institucional que planteja Noël Burch— com s'articula la música, incloses qüestions musicològiques, com a coelement intrínsec del film? Perquè pensa que la narrativitat va adoptar un codi musical majoritàriament neoclàssic?
19. En l'ús de la música en les seves propostes, hi ha alguna intencionalitat? Es vol reforçar la no narrativa? Amb quins recursos formals? Què en podem dir de la música en la seva posada en escena?

#### ACTUALITAT I PROPOSTES DE FUTUR

20. Des del punt de vista actual podem fer la lectura que aquella subversió era, en part, una exploració d'allò que el cinema «hagués pogut ser», una nova manera d'expressar-se. Ens pot identificar quina visió tenia aleshores sobre la problemàtica de la construcció —la genealogia— del llenguatge cinematogràfic i, amb la perspectiva del pas del temps, quina en té avui dia?
21. Des del seu punt de vista, quin serà l'art que expressi el sentir del segle XXI?

## ENTREVISTA EXPLORATÒRIA AMB PERE PORTABELLA

Ens reunim al despatx de Pere Portabella situat a la Rambla de Catalunya de Barcelona a les 10 hores del matí del 3 de febrer de 2014<sup>239</sup>:

JOSEP TORELLÓ.—«Li agraiïm sincerament, i primer de tot, que s'avingui a realitzar aquesta entrevista».

PERE PORTABELLA.—«Estic encantat. Amb aquest tipus de coses sempre hi estic molt obert. La cosa de poder ser útil, no? Així com rebo moltes invitacions de tipus institucional i a les quals vaig a les menys possibles, només les que realment m'hi sento obligat per raons doncs... [fa un gest amb la mà]. En canvi, aquesta cosa de distància curta i d'interès de què pugui servir d'alguna cosa, per poca que sigui, doncs encantat. A més a més, a mi també em serveix per a fer una revisió crítica constant, de manera que endavant».

TORELLÓ.—«Segur que ens ha servirà de molt. Com ja sap estem plantejant un treball de tesi doctoral. En un primer moment ens interessava analitzar el paper de la música dins l'aparell teòric del cinema, és a dir, analitzar la música no des d'un punt de vista musicològic o dels seus aspectes formals —si hi ha aquesta harmonia o aquesta altra...—, no des d'aquest punt de vista sinó des del punt de vista del joc que fa la música en l'articulació del llenguatge cinematogràfic. Hem pensat que en paral·lel, analitzar la teva proposta filmica, la teva filmografia, ens donaria molt de joc per atendre les qüestions teòriques que poguessin sortir al desenvolupar quin és el paper de la música en el llenguatge cinematogràfic general a través dels teus films».

PORTABELLA.—«M'hi sento molt còmode en aquest tema».

TORELLÓ.—«Així el tema principal de la recerca és aquest: quin és el paper de la música, en termes generals, en el llenguatge cinematogràfic. I aprofitant que comencem per aquest punt agafo una cita que he recollit d'una entrevista seva en la que deia que com a cineasta es sentia més musical o músic que literat o literari. Què ens en podria dir al respecte?».

PORTABELLA.—«Mira, per ser breu, qualsevol soroll és un so, i punt. Això per començar. No hi ha “la música” i després els sorolls. Per exemple, en John Cage, hi ha una porta, l'obre i la tanca, especula amb això. Ja són “notes”. Dic notes en el sentit, diguem-ne, metafòric, per a què ens entenguem. Però ho són! Això què vol dir? Per exemple en relació a la música exactament. Quan jo per exemple plantejo una pel·lícula... i bé, una cosa hem d'aclarir abans. Primer, el llenguatge serveix per pensar. La gent és pensa que el llenguatge vol dir *com t'explico allò* [...], això és al revés, primer penses. El llenguatge el construeixes pensant la idea, llavors amb l'instrument que tens a la mà l'articules per a què es converteixi en un mitjà per portar —inclús per de materialitzar— les idees, no? Que és l'estètica. En aquest recorregut...

»Jo primer sóc molt interdisciplinari perquè m'he format sempre en els sectors de l'avantguarda de l'època, no tinc espais diferenciats, és a dir, estic contaminat per tot arreu. Des d'un gest, d'un dia d'una porta que està oberta, per exemple... tot això [i és refereix als quadres de pintors que ocupen el seu despatx], estan aquí perquè m'han acompanyat tota la meua vida. Els pintors, escultors, músics, arquitectes, filòsofs... Jo en els guions no tinc mai “un guionista”, mai he fet una pel·lícula amb un guionista. Perquè els guionistes en general —en general, eh?—, amb talent o no —perquè hi ha molt

---

239. Observem que, en el moment de transcriure l'entrevista a partir de l'àudio capturat, hi ha algunes frases o sentits que ens resulten intel·ligibles i que, en aquest apartat, per tal de donar-ne compte, els indiquem amb la grafia «[...]».

talent— són molt conservadors, són aristotèlics, sempre fan la mateixa pel·lícula. Aleshores si tu vols adaptar el llenguatge en això... Llavors en el llenguatge que tu puguis pensar, hi ha una qüestió que em sembla fonamental en relació a la música, per exemple.

»En el cinema són molt importants les coordenades espai-temps, que en definitiva en el cosmos l'espai-temps és una coordenada, simplista, però és la bàsica. Llavors en allà, la primera qüestió que has de tenir, tens que entrar-hi prenent en serio —això en Dreyer ja ho feia bastant— des del punt de vista abstracte, has de fer una transgressió d'això, i a partir d'aquí mirar des del punt de vista de les disciplines entre tot [...]. El sentit del ritme, per exemple, en el relat, la teva mirada, no? Té molta relació amb les pulsions còsmiques. Són cicles en els que tu, mires allà [fa com enfocar cap a un lloc amb la mà] i en aquest sentit quan jo moc la càmera, la moc així o d'una altra manera, no és per una qüestió funcional, és una espècie de ritme general en què es barreja tot [...], no?

»Els diàlegs, en el cinema i en tot, quants menys n'hi hagi millor. Perquè la literatura, per exemple, el parlar, el col·loquial, el registre oral, tendeix moltíssim a l'explicitació, és a dir un diàleg, normalment, explicita qüestions que amb el silenci, o en aquest cas, amb un simple moviment, amb una mirada, pots fer anar molt més lluny a la persona que està receptiva d'aquesta expressió, portar-la a tenir una visió molt més íntima.

»La música en si mateixa té un caràcter mirall, és interioritzada, plou cap a dins, no veus res. Però t'indueix a la interiorització. Per això la música és utilitzada i instrumentalitzada per a els desfiles militars. Genera viceralment, muscularment, sensualment una interiorització, els demés no tant, veus? [senyala un quadre de Tàpies] un quadre està aquí, l'arquitectura està aquí [obre els braços mostrant l'espai del despatx], escrius i hi ha un pentagrama o un quadre... La música se't fica dins perquè t'arriba per tot arreu, no perquè se't fiqui a dins perquè sí, no va amb la mirada. La música és, a més, la més evocadora de les arts; la infància, el soroll dels arbres quan feia fred, va lligat també amb la música de l'escola. Aleshores la distància que hi ha entre això és no entendre el cinema com a hereu del teatre, on els diàlegs són fonamentals en aquest cas. Tot això trencat. Que la qüestió de la causa efecte... Per exemple, en la música la causa-efecte no té cap problema. Poden decidir si, per exemple, utilitzar la música, com feia en Händel amb l'*Al·leluia* per intentar motivar una espècie de misticisme, que Bach portava a uns extrems fantàstics, sense saber-ho ell mateix, no? Tenia una concepció matemàtica. Bach arriba a construir una cúpula musical, casi que és orgànica —des del punt de vista de la cristallització dels minerals— que produeix una assertivitat lògica per una aplicació de les permutes, del caràcter aleatori dels sons i de la concepció matemàtica; les reiteracions, totes aquestes coses que fa són d'una precisió, per exemple... Els analistes de la música sempre es van quedar parats, ell no en tenia ni idea d'això. I en la seva època era considerat com un simple artesà, i aquí vaig a lo d'artesà, artesà amb el valor afegit, no?

»Tenim la tendència, i és veritat, tu pots dir “artista” amb el valor afegit que ofereixen aquí, hi ha un artesà que fa una cullera, no? Un dels instruments més primitius que hi ha. Però n'hi ha un que la fa que tens una relació amb la cullera que no saps que passa, que te la poses a la boca i escolta! Funciona molt bé! Doncs aquest [...], aquesta cosa és fonamental. I la música, en aquest cas, l'has d'adaptar igual que qualsevol soroll. Jo amb Bach a la pel·lícula vaig fer això, com el contextualitzo? Amb els sorolls. I punt. I tocat per qui? Res de virtuosos. Peces complertes, tocades i ja està. Per tant, la relació per a mi amb la música, no és la música i...

»Per exemple, la banda sonora de les meves pel·lícules; la música no entra com a tal, com a música d'acompanyament. Tot i que té una presència brutal! Quan jo en una pel·lícula faig una seqüència intentant buscar com és també en el Bach, que no faig mai plans i contra plans, que n'hi ha que parlen del Holocaust i n'hi un que diu “Escolta, la música fa mal” i l'altre es queda mirant i aleshores... Llavors,

perquè cau un piano? Patapam! Que és l'element dramàtic contundent, perquè situo això en una imatge que fa explotar la contenció dramàtica de l'explicació que fan anteriorment de l'Holocaust. Per exemple, en els temes relacionats amb l'Holocaust cap dels que l'ha passat mai ha pogut explicar la dimensió de la barbàrie, sempre ha sigut a través de l'artifici i la ficció, Primo Levi, Imre Kertész, Jorge Semprún i tants. La caiguda d'un piano d'aquesta manera, produeix una emoció a gent sensible que mou més lluny que la simple explicació que fan les dones aquestes que estaven allà patint i tal. És a dir, que la música jo la tinc integrada absolutament en el cosmos meu, no és a part sinó que en forma part.

»Ara contestant a la pregunta inicial, jo tinc més sentit del ritme musical que literari, però això és un problema diguem-ne de cadascú. Jo, per exemple, no sé dibuixar i escric molt malament perquè de petit era esquerrà i a l'escola van dir que això de ser esquerrà... no és conya, eh? Jo escric a mà encara, i de vegades em paro i no entenc la lletra i tinc que deduir perquè, com sé la idea, doncs... Per tant, lo de les tendències artístiques jo em trobo que estic al cinema perquè m'hi sento molt còmode, només rodo lo que veig, i ho veig amb silenci o amb sorolls, que pot ser música o no. Els diàlegs, molts constrets, i fixa't que el cinema és basa moltíssim en els diàlegs.

»Les sèries han alliberat el cinema una mica d'això perquè a la sèrie els diàlegs són fonamentals, imagina't un escenari quiet en un teatre, doncs... has d'explicar "t'estimo, no t'estimo, ara m'he emborratxat" i tal i qual, no? I el cinema ha estat també "la història". Però ara poc a poc el cinema s'ha alliberat una mica d'aquest esquema, mentre hi ha la decadència del cinema que aquesta és una altra història.

»O sigui la música forma part, per mi, jo diria del humus en el que ens movem com un element més de soroll o de... no ho tinc separat. "Posem música per acompanyar això", doncs escolta tu, no. És fàcil de fer però no m'interessa. Jo, per exemple, quan faig els plans es belluguen d'una manera, la tendència que em diuen, és musical. Són aquests, els tempos d'una seqüència a l'altra, no hi ha causa efecte, però hi ha una espècie de tempos musicals que surten d'una manera molt més de canons musicals que de l'argument. Jo argument no en faig jo, ja directament. I la música funciona és perquè crea estats d'ànims però no t'explica un argument. Que pots arribar a creure en déu en mitja hora, després quan et despertes dius "escolta potser no" però de moment dius, escolta tu! Jo me'n recordo que feiem una broma quan els desfiles militars, en l'època del franquisme, clar jo era un antimilitarista galopant, si passava el desfile per aquí, doncs jo anava per l'altre carrer però jo marcava el pas com un *cabrón*, perquè tinc sentit musical, i m'emprenyava allò de "1, 2, 1, 2..." [riu]. I tu t'envàs aquí, a El Corte Inglés o qualsevol d'aquestes grans superfícies i hi ha la música justa perquè t'impulsi a comprar. És més eficaç que un eslògan que et digui "*compra esto que es lo mejor*", no fan això, et posen segons què i ja està».

TORELLÓ.—«Aquesta relació de la música amb una imatge o amb una causa és la que ens interessa anar desfilant».

PORTABELLA.—«Tinc una mica de dificultat en explicar-t'ho perquè ho tinc absolutament interioritzat prèviament, tot això és com conseqüència de la meua experiència i si m'ho miro... i en el cine que jo faig, si us hi fixeu, sempre hi ha aquesta cadència, el que en diuen punts morts però són aquests silencis, en les sortides d'un pla a un altre mai he fet una relació mecànica d'això però en canvi, passen fluids, més pel sentit del ritme, de les pauses musicals... Bé, són coses que has de veure, ho has de veure i saber-ho relacionar, perquè també pots passar d'aquí a allà [fa uns gest amb la mà] sense més. A mi ningú, ho no li ha interessat el que feia, m'han dit durant molts anys que estava *flipat*, però ningú m'ha dit "Ei escolti, i ara això perquè surt aquí?" Simplement doncs se'n va i no...

»Jo recordo una detenció en els anys setanta, que havia fet el *Nocturn 29* no feia massa, i en una manifestació, on vam anar primer abans de què t'aïllessin a mi i a altres, et fiquen en una gàbia, aquí a la Jefatura, era clàssic això, i els veus tots, clar, se m'acosta un tio jove i diu "*me cago en la leche, t'eres*

*Portabella, no?* Perquè com jo anava a l'Assemblea de Catalunya i tot allò... *“Hostia he visto una película tuya, que se llama ‘Nocturno no se qué’, no me la quito de encima, es cojonuda, coño pero no entiendo nada, me la puedes explicar?”*. I li vaig dir: no! *“Quédate en que no te la puedes sacar de encima y tú digiere esto qué es lo que... yo no te la puedo explicar, porque entre otras cosas no hay un argumento que explicarte, en cambio tú...”*.

»I això és molt també la música, la música ajuda molt, aquest sentit musical, l'altre és que va quedar tocat però va... En canvi la literatura es molt *cabrona* en el cine, perquè el tipus de cinema, per moltes filigranes que facis, en el cinema l'audiència no suporta qualsevol d'aquells escriptors... el Proust, per exemple, els “diàlegs proustians”, doncs estan en contradicció amb la concepció de producció de cinema, diguem-ne, des del punt de vista estàndard. Llavors ha de semblar tot com molt col·loquial, i has d'anar per la via recta, “Doncs ja no t'estimo”, “doncs molt bé”, “doncs pleguem, no?” [riu]. L'espectador es troba allà, a patir una cosa que diu “Cony, estic patint perquè aquesta noia no l'estima i...”, en canvi hi ha la contenció, quan el Dreyer l'inici d'una pel·lícula amb uns llençols... ja estàs, ja et fot una emoció que.. aquella mirada, aquell enquadrament amb aquella llum i quiet... Allà hi ha la música, hi és tot, la música, les pulsions. Jo diria que és una espècie de... que és una qüestió antropològica tot això.

»Quan tu poses a l'individu amb tots els seus ressorts que no s'han separat, al contrari tu has tingut per lo que sigui, o per experiència, les has mantingut sempre barrejades, que és una paraula que [...], amb això no confonguis lo altre, “No, no! Escolta'm!”, jo sóc permeable. I això et dona una força a la mirada, no perquè ho estiguis pensant sinó perquè sents les línies vermelles.

»Per exemple, molts dels joves que estan ara fent cinema més interessant tenen encara una idea estètica de la composició del pla, utilitzen bé els temps per exemple, i els espais, els seus avantpassats són els Tarkovski, el Dreyer és arqueologia, però arqueologia que compte, les piràmides són les piràmides, aquest ja està allà, no? Ells tenen això, però són molt conservadors, perquè en el fons necessiten dintre d'això una cosa que es desenvolupi, per exemple els passos d'una seqüència a una altra hi ha d'haver-hi un plano de composició, de referència de saber a on ets, a on t'has desplaçat. El Guerín per exemple, jo li deia moltes vegades, li vaig produir una pel·lícula, encara hi ha un cert respecte, diria, per la sintaxi cinematogràfica.

»Saps allò que fan al Liceu francès? No sé si hi heu anat, de fer un bon redactat *Què heu fet aquest cap de setmana?* En canvi la ruptura, si et recolzes en aquests humus sense por, produeix uns espectres que l'allunya d'això. És que no és possible competir amb les audiències massives des del punt de vista de mercat, això t'ho has de treure del cap ja. Llavors has de buscar el *low-cost* i has de buscar formes que més o menys tu puguis realitzar i avui dia això, no és cap problema. Avui dia s'ha socialitzat la producció de tal manera que, res, amb dos duros, sense sortir de casa només que per rodar i després ho fas en aquí en dos ordinadors i s'ha acabat. I tens una pel·lícula!

»El primer audiovisual vam ser nosaltres, els cineastes, l'audiovisual va ser primer. I ara han sortit uns altres audiovisuals, que està molt bé, gent de disciplines diferents, que utilitzen aquest mitjà per a fer això, que són doncs el “cine-arte” i tot això, que està molt bé. Els cineastes el problema que hi ha és que si tu no trenques amb l'estructura aristotèlica, jo vaig fer-ho des del primer dia, que per això en certa manera doncs estic als llocs que estic i genera interès o curiositat per molta gent. Hi ha molta gent jove que fa cine que s'hi interessa molt perquè..., a més demostro que es pot fer cinema, sense els canons clàssics aquests, pots estar d'acord amb el que ha significat la ruptura dels canons des del segle XIX al XX, el pas des de la Bauhaus per exemple fins Malévich, fins als Mondrians i tal...

»I en el cinema per què no? Perquè ha sigut un èxit d'audiències tan bèstia, a nivell popular, que s'ha convertit en aquest negoci. Això també és una idea molt simplista que... al final de la Segona Guerra Mundial en De Gaulle, n'heu sentit a parlar del De Gaulle que sou d'una generació que...? [riu], crea el primer Ministeri de Cultura, això ja ho sabem, però dient, el Ministeri de Cultura no està subjecte al

mercat, punt. S'ha acabat, no és mercaderia. En Mitterrand, primer un de dretes i un d'esquerres, Jack Lang, era un ministre de Mitterrand, "el que és bo per la economia ha de ser bo per la cultura, lo que és bo per la cultura ha de ser bo per la economia" i s'ha acabat el rollo. Acollirem les "indústries culturals", i al cine va ser letal. "No a la creació": i el mercat mana. Si té audiències més subvenció, si no en té s'ha acabat. Tornem a la música [riu]».

TORELLÓ.—«En relació al tema de les audiències, en el cinema més comercial o institucional, la música hi té un paper quantitativament molt destacat. Gairebé de cent vint minuts, n'hi ha cent amb música, per exemple. Constantment s'està subratllant un discurs o s'està condicionant a l'espectador d'una manera o una altra».

PORTABELLA.—«Subsidiaria, posa la música al "servei de"».

TORELLÓ.—«En canvi, les propostes més... avantguardistes, —anava a dir experimentals però ja sé que no li agrada».

PORTABELLA.—«No, experimentals no! Detesto aquesta paraula! Tu no pots experimentar amb els altres! "Escolta'm tinc una pastilla, funciona bastant bé però no és segur, pren-la i truca'm". "No és que és un experiment". Home, no! No escolta tu! El Proust fa això o fa allò, i jo faig això: són propostes. Però propostes en què l'important és el procés teu, no el resultat. Perquè el resultat no pot ser mai una conclusió per la senzilla raó que mai són concloents les conclusions, sempre són culturals.

»En canvi la idea és al revés. Es va a dir el resultat, el que recolza el diner públic i sobretot privat són els resultats, això funciona ara així, després ja en parlarem. No sé si us és útil, quan veniu per tesis i tal, em despatxo perquè quan venen alguns periodistes són massa cinèfils».

TORELLÓ.—«Ja ens interessa que sigui així i tant que ens és útil. Només volia remarcar l'observació aquesta que el cinema més convencional té molta presència de la música i potser, ara entro a fer valoracions, té un pes no gaire important, i en canvi, en les propostes més avantguardistes la presència, quantitativament, és menor però quan hi és aquesta música té un pes molt gran.

»En aquest sentit, ja que ha parlat de Tarkovski també volia ajuntar-ho amb una altra pregunta que portava formulada i és que sembla ser que Tarkovski proposava, i això ho sabem a través de Michel Chion un teòric francès que escriu extensament sobre la música en el cinema, sembla doncs que Tarkovski proposava que un film en una forma molt pura podia funcionar sense música. I això seria l'antítesi d'aquest cinema convencional que hem comentat. Què en pensa d'aquesta reflexió?».

PORTABELLA.—«És que jo puc funcionar sense música perquè sóc musical. Jo tinc seqüències mudes i he fet coses mudes en les quals ningú ha trobat a faltar la música».

TORELLÓ.—«El Tarkovski també té seqüències molt llargues sense ni un moment de música».

PORTABELLA.—«És clar! Però, per què? Perquè tot té un sentit això! Amb el Tarkovski, per exemple, no coneixia aquesta frase, però és que és això. La música, des del punt de vista de la producció estàndard, ha sigut subsidiaria d'això; s'ha posat al "servei de". És el que et deia abans, la música entra per tots costats, és visceral, portes obertes, t'entra per la libido, per tot lo que tu vulguis... Aleshores, ben administrada, reforça allò que la imatge dona. Una porta entreoberta i fosca, doncs, produeix una preocupació, però si tu li fots la música a l'espectador lo que fas és posar en funcionament una sèrie de mecanismes, que ja li produeix la porta així, però ja l'exaltes i per això hi ha qui crida en el cinema.

»Si treus la música, poses una porta oberta... Perquè una porta oberta i fosca allà sempre intimida, però estàs acostumat a vegades passar-hi, però si hi fots la música allà ja estàs perdut. No ho sé... però això que em deies està molt bé. Les seqüències sense música ni res n'he fet. Ara estic fent un projecte que faig una seqüència, hi ha una pantalla blanca, en un moment donat es passa al blanc i només hi ha so. L'imaginar del que mira això, la seva imaginació, farà la funció...».

TORELLÓ.—«De posar-hi les imatges?».

PORTABELLA.—«És a dir, hi trec la música per exemple, no? Li vaig explicar en el Carles Santos l'altre dia: “Mira, perquè estic posat en això i...”. I em va dir, “i perquè no ho havíem fet abans això?”. Perquè ja saps que és música. “Això és fantàstic”, deia. Per exemple amb el *Vampir* [*Vampir-Cuadecuc*, 1970], vaig rodar tot el *Vampir*... ja sabeu la història del *Vampir*, no?

»Resulta que rodava aquest, el Jesús Franco, preparava una pel·lícula sobre el Dràcula, i aleshores la meva dona que havia treballat molt amb ell, i m'ho va dir, perquè com que ja el coneixia. El coneixia de les Caves de jazz a en Jesús Franco, li agradava molt el jazz i hi anàvem amb l'Antonio Saura a escoltar jazz. I aleshores li vaig dir al...el vaig trucar al Jesús: “*Te importaría que yo hiciera...*”. Primer la paraula *making-off* no existia, no? “*Que yo rodara mientras tú ruedas?*”, “*No hombre, no! Lo que quieras*”. “*Pero no, no*”, li vaig dir, “*yo voy hacer una pel·lícula, o sea: voy a hacer una pel·lícula!*”. “*Ab no! Pues cojonudo! Mucho más divertido*”.

»Vaig tenir la sort d'aquell tio, un tio *estupendo*, era molt així... “*Pero bueno, ya hablaré con el productor tal y cual*”. Quan van venir el productor m'esperava i aleshores em va dir “ja m'ha parlat el Jesús... Escolti això és una altra pel·lícula, hauríem de parlar”. “Miri jo li explicaré primer com la faré: la faré en 16 mm., i amb tres persones”. Això ja el tio el va deixar... [fa un gest amb la mà], “i en blanc i negre”. I això va ser letal: “*en blanco y negro!*”, “tota la sang? i tot això?”. Com una antiguitat era. Llavors diu “Bé, sap què? Faci el que vulgui. Li faig una carta i vostè fa el que vulgui. Ahh! Però ha de parlar amb els actors perquè la paraula la posen ells i clar...”. I vaig dir: “no perquè la gravaré muda, no gravaré res perquè els diàlegs se'l saben tots, els espectadors ja ho saben”. Es va quedar molt parat. “*Bueno, faci lo que vulgui*”.

»Doncs aquesta pel·lícula quan la vaig fer, quan la vaig tenir acabada, li vaig dir en el Santos, li dic “Escolta...”, i per mi —i això és veritat— la banda sonora és tant important com la d'imatge, això és una cosa que és fonamental. Tot el que t'he explicat abans es que jo sempre, quan hi havia el negatiu, o sigui la banda sonora i aquí [fa un gest amb les mans referint-se a la banda de imatge], sempre, per mi, ha estat un espai a ocupar: sempre. Puntó, no? “...la deixaré en blanc, només al final hi haurà una lectura, llavors en directe, del que és el final del llibre, per recuperar el llibre”.

»I aleshores vam fer això, i ens vam posar d'acord. Un posat allà i sobre la marxa, en el mateix lloc a on estàvem fent el so, vaig fer ja per les mescles. Una manera de treballar molt maca aquesta. Vam quedar tres dies o quatre i amb un enginyer molt simpàtic, que era molt bo. I aleshores, al cap de... clar, el primer dia va quedar absolutament astorat, no? Les coses que fèiem, per ell eren... bé... [riu]. Però va anar entrant! Al segon dia, el tio ja, ja... perquè era un tio gran, eh!

»Però el que dèiem abans. Aquesta utilització del so, de tot com a sons, arriba un moment en que una persona inclús molt distant, no s'ho havia trobat mai això... Al final ell col·laborava positivament, cops de puny en un piano, per exemple, tenia un so també que semblés una porta, per exemple, ell això ja s'hi va trobar còmode i al final va dir “mai m'ho havia passat tan bé”, però va dir-ho sincerament, no? Ell deuria seguir amb la seva història...».

TORELLÓ.—«Si no recordo malament, en el film *Vampir-Cuadecuc* (1970), en Carles Santos surt en els crèdits com autor de la banda de so. No ja com a músic o autor de la banda sonora... i ho lligo una mica amb el que estava dient vostè».

PORTABELLA.—«És que això és per això que dèiem. Jo estava conceptualista... [...] que segueixo. Aleshores, és banda de so. La banda musical és banda de so. Banda musical i un autor que... No, no, no! Això és una banda sonora de la imatge».

TORELLÓ.—«Aquest plantejament té molt a veure amb el que succeïa en aquell moment en l'avantguarda musical; els postulats de la “música concreta”, per exemple».

PORTABELLA.—«Sí home! I el Fluxus i totes aquelles històries. Era fantàstic, això era... Et movia amb molta naturalitat. En Santos s'havia passat també un parell d'anys a Estats Units i aleshores en



aquí... El curiós d'en Santos és que ell era músic, però al mateix temps el Brossa el va portar al teatre... era un tio molt obert. I tots els seus concerts tenen sempre una part de teatralització i de posta en escena teatral. I jo, com a cineasta, li he aportat una cosa en ell fílmica, fixa't que els personatges sempre caminen amb un ritme que utilitzo molt en el cinema, utilitza les seves... els seus concerts en seqüències i dura un llargmetratge [...].

»Això és, tal com dèiem abans, la capacitat de trobar-se diverses persones que tenen una activitat, diguem-ne artística, o de diferents disciplines, i que quan es troben és fantàstic. Una espècie d'explosió que alimenta a tots, no? Una capacitat expansiva, oberta; sensacional!».

TORELLÓ.—«En aquest sentit vostè va ser un privilegiat. Trobar-se amb en Brossa, amb en Tàpies, amb en Ponç... Tot un cercle que el lligava amb l'avantguarda de l'entreguerra».

PORTABELLA.—«No, no i tant! Vivíem en un barri que estàvem tots junts. El que passa que això, vaig tenir la casualitat, l'atzar, deixa'm dir l'atzar —no és un privilegi—, és l'atzar, perquè depèn d'un. Allà hi vivia molta gent que no en volia saber res de tot això. Però l'atzar pot portar a llocs... jo sempre dic en política igual; en política no has de donar mai res per definitiu, i estar molt preparat i obert als imprevistos.

»Aquesta mania en què ens han educat... “escolta anem a fer això però anem amb compte amb els imprevistos”. “Anar amb compte” no, obert. I l'atzar, l'atzar és... el final del *Vampir* és l'atzar.

»Perquè al final quan estàvem acabant de rodar en Jesús diu “*nos vamos a Albania para rodar los exteriores en Montenegro*”, i tot això. I jo li vaig dir “*yo no me desplazo para hacer esto, coño! Aquí mismo tenemos bosques y... no voy a ir*”. “*No ya hablaré con el productor...*”. Llavors al vespre li vaig dir: “em quedaré aquí, el fotré en el camerino, faré desmaquillar en el tio, i que agafi la novel·la, i llegeix el mateix que ells van a rodar: llegeix la última pàgina”. Això és l'atzar. En canvi li dóna a la pel·lícula una dimensió fantàstica. Això no ho tenia previst així! I és un accident que dius, caram... I no és la primera vegada a més a més. I el final aquest és, per mi, un final fantàstic. I a més, a fora es rebuda com una idea en aquell moment..., això és del 72. I per això va entrar en el MOMA. Feta en 16mm, amb dos duros, érem tres... [riu] [...].

»I a més a més, jo sempre treballava amb la matèria, per això —veus!— també connecta amb la pintura. La idea del negatiu jo la treballava molt amb les textures, la física i la química. Llavors en el *Vampir* tenia molt bé la desestructuració, la desmaterialització de les textures. O sigui el que era l'estàndard de la imatge, diguem-ne correcte, l'equilibri entre segons què. I aleshores jo ja havia descobert, en la pel·lícula anterior, que jo volia el blanc i negre dels ideogrames, saps els ideogrames xinesos?, però en cinema era impossible.

»I vaig fer la pel·lícula... amb qui vam descobrir això va ser amb en Luis Cuadrado que va morir després, va tenir un càncer de cap, una llàstima... un tio intuïtiu, i deia “*Luis tenemos que encontrar un sistema, que yo quiero ésto*”, i li vaig ensenyar. “*Abh, ésto es imposible!*”, i li vaig dir: “*pues no, coño, búscaló, que se acerque lo más posible...*”. “*Bueno, no te preocupes...*”. Va començar i m'ensenyava coses i eren... s'hi apropaven una mica però sempre hi havia aquesta penombra, la idea del Rembrandt i tot això... I aleshores un dia em truca a les vuit del matí: “*vente, vente, vente... es la hostia, no se ve nada, es como...*”.

»Vam gravar les imatges amb el negatiu de so, que és molt dur. Les imatges que hi ha que són blanques, i la boria, per exemple, i aquell blanc que és magnífic. Això és que està rodat amb el negatiu de so, per això que et dic que per mi no hi ha distància... aquest és un exemple claríssim. *Pim-pam!* Aleshores la Kodak arrel d'això, al cap de deu anys o dotze, que van córrer còpies —les meves pel·lícules van funcionar—, n'hi havia dos que anaven així, a partir d'allà va posar a tots els fotogrames “Kodak”, “Kodak”, “Kodak”; a tots els fotogrames perquè només servís per a gravar so. Fixa't, una cosa com... imagina-t'ho, uns desgraciats amb una camereta de... però al agafar-lo el MOMA i al convertir-lo en fons d'art, diguem-ne, d'allà. I diuen “no”, va tenir una projecció per Estats Units tremenda. És la pel·lícula

espanyola més representada a universitats, a cinemes també, a tot lo que tu vulguis, a museus d'art contemporani, la més representada, espanyola, de totes, perquè porta des de l'any 72, és a dir... i segueix corrent, eh?

»Però vull dir... això que et deia del so, no? No separant-lo de les imatges... I en aquest cas és un exemple claríssim. Agafes les dos... ah! I per acabar d'això del *Vampir* jo volia rebentar el que en deien en aquella època el gra, saps? El gra, jo jugava molt amb això, mesurava molt bé, “faràs més fred, el gra”. I aleshores no teníem calés. Però vaig dir hem de mirar de fer això... i li vaig en el Manel Esteban: “escolta tu, parla amb el de la Kodak, que tu el coneixes”, i dic mira “anem-lo a veure”; i vaig anar al de la Kodak, un tio molt simpàtic, me'n recordaré sempre, es deia Valero: “escolta, mira anem a fer això i tal però... escolta perquè no ens vens material caducat?”. “De cap manera”, diu, “perquè això em fotria en un... a part de que em fotrien fora, *bueno* un cristo...”. Tenia raó ell, “doncs no me'l venguis, dóna-me'l, no?”. Hi havia poques capces. Simpàticament, va estar molt simpàtic: “no, no, no; mira jo us entenc, simpaticitzo molt però és que no ho puc fer, no ho puc fer”. Al cap de tres setmanes, dos o tres setmanes, em truca el Manel i em diu: “tinc una capsa però no em preguntis d'on ve. M'han dit que a veure... que sí; estan caducades però que no és un problema”. Llavors, està feta amb material caducat i amb negatiu de so. Perquè hi ha unes textures...

»En canvi ara, jo per exemple amb el digital gaudeixo molt perquè treballo, perquè ara ja és més intangible, ara ja no hi ha... abans hi havia un negatiu, hi havia un cost tot això, hi havia un revelat, la química, tot això, l'analògic, doncs una *cinteta* que la veies, ara no hi ha res. I el més collonut és que és intangible, no existeix. Els cineastes no tenim res que penjar, ni donar, ni regalar-te, res. Vull dir, tot és efímer, els DVD's d'aquí quatre dies ja són una merda, no serveixen per res. Aleshores això també és collonut. M'agrada molt aquesta utilització del digital perquè té per mi, ara això és improvisant, en relació a la textura que et deia en allà, hi ha hagut gent que al principi s'entestava en semblar que era 35, això és una estupidesa, t'has de col·locar... tu t'has de col·locar en el nou suport.

»Per mi té una qualitat metàl·lica el digital, és metàl·lica, és fantàstica, si la saps tractar és l'hòstia. Res a veure amb lo que era una pel·lícula feta amb els colors nets, tot això, amb lo que era la química, l'analògic. O sigui que a mi la materialitat, o sigui el cos, o sigui la llum per una banda i després la textura, és com el Tàpies doncs que fa servir les teles, no? Veus aquestes peces aquí posades grosses, tal i qual [senyala un quadre del despatx]. M'ha interessat sempre, això. La textura del suport, la textura, treballar... portar-la al teu terreny. El so i la imatge tenen per mi la mateixa atenció, no són espais separats [pausa].

»Si vols ves-me dient preguntes més concretes, que jo et contestaré potser m'estic estenent massa. Però has vist com en una conversa ja en surt? La textura, la música, les dues bandes; tot el mateix, més que una entrevista m'agrada molt el diàleg i ho puc fer amb gent com vosaltres, amb un periodista no perquè venen aquí amb *preguntetes fetes i...*».

TORELLÓ.—«No, no si està molt bé Pere. D'alguna forma jo tinc, el que anomenem un marc teòric, que està escrit i pensat; però és interessant que vostè vagi dient el que pensa, sense que jo el vagi marcant molt. Hi ha coses que subratlla que coincideix amb que jo tinc teoritzat.

»Volia tornar a la idea aquesta de la banda d'imatge en contraposició o junt a la banda sonora. El Noël Burch, un altre teòric francès molt interessant que a més és cineasta, l'autor de *El tragaluz de lo infinito*, deia que el cinema, i és una frase que dóna, com hem vist, per estirar molt del fil, deia “la dialèctica fonamental del cinema és la oposa i uneix so i imatge”, és a dir: el cinema és la dialèctica entre aquesta banda de imatge i aquesta banda de so. Ja n'hem parlat d'això. El que seria el fil del nostre treball seria saber què aporta la música en aquesta dialèctica. Què pensa que hi aporta la música?».

PORTABELLA.—«Com una paraula en un diàleg, com un so, com un soroll, com una imatge...

s'integra».

TORELLÓ.—«Aquesta és una visió molt interessant, sí.»

PORTABELLA.—«La música per mi no és la música de la pel·lícula, s'integra».

TORELLÓ.—«N'és un element més».

PORTABELLA.—«Sí, sí. Hi està integrada. A partir d'allà ja la música no va sola. Forma part de tot, no? És això que et deia la textura, com la tracto, en aquí com funciona això, el silenci en una imatge, un moviment de càmera. Per això vam dir, *Vampir*, això és una banda sonora, hi ha una banda d'imatge i hi ha una sonora, *punto*, i s'ha acabat. Per a mi és això, no hi ha... Inclús et diria, anar més lluny del què dius, la dialèctica no és...; primer jo tinc un sentit musical visual, bé, perquè el tinc. I a partir d'aquí, no noto mai una... per mi la música mai està fora de camp —t'ho diré en termes cinematogràfics— de la resta. Està en el camp, de dalt a baix».

TORELLÓ.—«La qüestió de la musicalitat de les imatges és mot interessant també, perquè segons com, en el moment en què el cinema s'emmiralla més en la música és durant l'etapa del cinema mut. Quan es busca més la musicalitat de les imatges és quan la imatge no té aquesta banda de so, no? Bé, hi havia el pianista allà a la sala... No deixa de ser curiós. En aquest sentit quan vostè deia la música, per mi no és tant l'element "música" sinó la musicalitat, els orígens del cinema d'alguna forma recullen aquesta idea».

PORTABELLA.—«Sí, per exemple en això que dius tu hi ha una pel·lícula que vaig fer jo que és *Art a Catalunya* (1992). *Art a Catalunya* li vaig dir en Santos, "escolta aquí...", que tracta doncs de mil anys d'història, no? M'ho va encarregar la Generalitat, imagina't, no? I jo vaig dir: "jo mil anys, no vull..." És una sèrie que la pot fer qualsevol altre; no, no m'interessa. En canvi li vaig dir que si fem mitja hora doncs sí. Llavors vam fer el revés, vam posar... si te la mires, vam fer una mica això dels pianistes que acompanyaven la imatge.

»La música del Santos és música que il·lustra, il·lustra el que... quan hi ha per exemple tota la part del Modernisme, hi ha tota la cosa de piano, així tot impressionista, no? Intentàvem fer acompanyament de pianista. Mira-te-la. Llavors és la banda sonora, en aquest cas; bé hi ha les veus que surten en allà, però d'acompanyament o sigui... ho vaig fer-ho perquè és la història de mil anys d'història de l'art, els elements més importants, vaig buscar una mica tot el mostrar que hi havia per triar: Santa Maria del Mar, el romànic de Sant Pere de Roda i coses d'aquest tipus, fins al Modernisme.

»I aleshores, en aquí, vaig plantejar la banda sonora per fer l'acompanyament, com si toquéssim *el piano*. És a dir que és un ús molt conscient, diguéssim. Ja veuràs que hi ha tota la part del Barroc i del Romànic sobretot, que hi ha unes coses fetes... collonudes. Perquè el Santos, per exemple, és un músic que... [fa un gest]; però músic de dalt a baix i té una admiració per, bé, per Bach, per la "música". Però, tot això està fet expressament. Així com en el *Vampir* dic: "s'ha acabat el bròquil"; i sempre per mi les dues bandes, decideixo en aquest cas que la banda de so... doncs és una decisió, utilitzo el sistema, el mecanisme del pianista que acompanyava el cinema mut. Hi ha unes intervencions, que en són quatre, que parlen de les etapes de la Història de l'Art; que és el Tàpies un d'ells, que vam triar l'art romànic, lo demés tot és... res de so directe, és tot... música d'acompanyament que la fèiem sobre la marxa.

»O sigui s'ha de tenir aquesta flexibilitat de cintura. Res és definitiu, res. I la transgressió i el desplaçar... això són les avantguardes que van tenir el pas, la primera avantguarda, del dinou al vint, és a dir Duchamp i la [...], que agafen i diuen l'art..., "escolti, jo miro... la meua mirada la converteixo en art, si la trec de context i la poso en un altre lloc, doncs això ja és una obra d'art". Així el treure o utilitzar això, aquesta llibertat; nosaltres ho farem d'aquesta manera, no? Una cosa per fer de... [pausa] i vaig fer-ho tot en un sol plano, si t'ho mires, és tot una mirada que passa així [fa un gest amb les mans] en un sol moviment. I la música va acompanyant. Perquè això era una cosa que em van demanar que ells la van

vendre durant un temps però sobretot enviar-la als països, als consolats, ambaixades... allò que van, saps? Sí, mira-t'ho...».

TORELLÓ.—«Sí, aquest film no l'he vist perquè no està en la recopilació de *Pere Portabella (Obra Completa)*, no?».

PORTABELLA.—«No hi és, no. Per una raó tonta meva. La vaig oblidar...».

TORELLÓ.—«Ostres!».

PORTABELLA.—«Però, ja et dic no perquè pensi que sigui millor o pitjor. Jo crec que te l'has de mirar aquesta perquè hi ha un ús interessant de la música».

TORELLÓ.—«Ja li dic que he vist la referència al llibre de *Historias sin argumentos* (2001) del MACBA».

PORTABELLA.—«No, aquesta te la donaré en una còpia en DVD. Però vull dir-te que també, en un moment donat dius “saps què anem a fer...”; això t'ho explico per la idea aquesta del pianista, d'acompanyament...».

TORELLÓ.—«Sí és que la relació..., quan he començat a llegir, que porto ja un temps investigant la relació aquesta...».

Portabella.—«Espera un segon ja veuràs... [agafa el telèfon i marca]. Farem una cosa per què ho vegis. “Diga-li al Jordi que vingui un moment”. No, ara et posaré l'arranque del DVD, ja veuràs com és un inici que... és música d'acompanyament».

TORELLÓ.—«L'inici que m'ha impressionat molt és el d'*Infome General* (1976) Primer aquella seqüència al Valle de los Caídos que té aquella música amb aquell punt... que és com mig diabòlica. I després... [apareix en Jordi al despatx]».

PORTABELLA.—«Si us plau porta el DVD de *Art a Catalunya* que el volem veure un moment en aquí».

TORELLÓ.—«I després quan hi ha aquelles imatges de Barcelona i les manifestacions i aquella música... Des del meu punt de vista, et posen realment en un context, en una situació concreta...».

PORTABELLA.—«Hi ha una cosa que m'ha cridat molt l'atenció, per exemple; jo recordo en una projecció que hi havia gent de cine, molt bé no... i sortien i em deien: “*lástima este material, está bien pero le falta ritmo*”. Clar, jo vaig fer tot al revés, vaig posar les manifestacions i és el ritme de la manifestació, no de la manipulació per fer un reportatge, un documental, *pim-pam*... Aquest tempo que tenen i van pujant; i la música és aquesta música reiterativa. Les imatges totes estan administrades, amb calma; amb una calma, diguem-ne, que és el ritme musical».

TORELLÓ.—«Vist des del punt de vista d'avui, realment és un document que et fica en un context, tant per la música com per les imatges, que expliquen molt del que anem a veure, o del que era; dit des del punt de vista d'algú que no vaig viure aquella època».

PORTABELLA.—«O és clar! Mirem això d'*Art a Catalunya*. [pausa] Amb això de la música m'has tocat el voraviu».

TORELLÓ.—«És un tema interessant i que està una mica deixat de banda a nivell teòric, però que penso que dona molt de sí. Partim d'aquesta base que una “imatge” que estigui musicada o no estigui musicada es transforma d'alguna manera o li aporta una nova dimensió o el que sigui que no sabem».

PORTABELLA.—«L'hi aporta, sí. És fantàstic com es pot utilitzar. És com t'ho diria... És com un precalentament. En aquell que mira [l'espectador], li fas una espècie de... una espècie de cosa que li cau, que és la música; li cau per tot arreu, el posa propens, hipersensibilitzar-lo en allò que està veient».

TORELLÓ.—«Sí, sí. Per això deia que el cinema comercial utilitza molt aquest element, aquesta “arma”, no?».

PORTABELLA.—«Però ho utilitza tot, però... Ha estat un gran èxit del cinema de Hollywood, que va descobrir això; l'acompanyament de la música per facilitar que l'espectador, els estats d'ànims

manipulats que eren la pedra base per potenciar el que la imatge potser no arribava a dir».

TORELLÓ.—«Sí, des d'un plantejament melodramàtic, de subratllar una dramàtica amb la música; i a més a més també, penso jo, per aquelles propostes que visualment no són atractives, la música les acaba de... fa una espècie de "sutura" amb la imatge».

PORTABELLA.—«Perdona un segon, potser ho veuríem millor... Em pots portar [dirigint-se al Jordi] allò que vaig fer de la Fundació Tàpies?».

[Comença a projectar-se el DVD *Art a Catalunya*, sona música].

PORTABELLA.—«Hi ha un cop de porta. Has sentit? Comencem amb uns acords però jo, cop de porta [riem]».

TORELLÓ.—«En moltes propostes aquest cop de porta no hi seria».

PORTABELLA.—«A mi, no sé perquè [sona un altre cop de porta], veus? Una altra vegada. [veiem el DVD, el pintor Antoni Tàpies hi comença a parlar]. La música, has notat el canvi? Veus la idea de la persiana, la textura... la idea de la persiana, és d'un quadre d'ell. [seguim veient el DVD]. Has vist la música?».

TORELLÓ.—«Molt boniques les imatges aquestes».

PORTABELLA.—«Això és música del Santos. Veus com la música acompanya, vas mirant... ja veuràs ara... [hi ha un canvi d'arranjament musical]. Un acompanyament molt lligat a la imatge. I ara mira el pas... ja veuràs. [Hi ha un canvi d'instrumentació i de tema musical en concordança a un canvi de seqüència]. Ho veus, no? Enlloc de ser música de gènere, és "música"; és una peça que s'acosta doncs a allò que va ser previ al Barroc, no? Amb els tempos, i com jo rodo. A partir de les imatges que van així [fa un gest amb la mà], ell, al posar la música, els acords van d'acord amb el ritme de les imatges, el pols de la mirada.

»Espera anem allà a l'ordinador, que veurem el mateix però una mica més endavant. [Ens aixequem i anem a la sala contigua, agafo les gravadores]. Posem-ho així de principi. [pausa] Això ho he fet... en el Museu d'Art Contemporani, hi ha això posat en l'entrada de la secció de l'Art Romànic; em van demanar aquest fragment [visualitzem el fragment a l'ordinador]. Espera tirem endavant... aquí! Ara ho veuràs... el pas... és fantàstic, és el ritme, això està fet veient el muntatge. Però has vist que aquesta música és més subtil... no és la música de gènere..., és com un Mompou però... [taral leja la música]. Has vist com va canviant?».

TORELLÓ.—«Sí, d'alguna forma la música està sent narradora també».

PORTABELLA.—«Sí, sí, sí. Està narrant o sigui... i el ritme que porta, el canvi seqüencial de la música va lligada a les imatges. Però és des de l'òptica de la música que correspon a l'època d'això [escoltem la música]. És fantàstica la música, el Santos és l'hòstia! [s'acaba la seqüència]. Ja està. Ah i veus en aquí, això és la segona part... tot això és electrònic».

TORELLÓ.—«És música més tipus la d'*El Pont de Varsòvia* (1989)».

PORTABELLA.—«Exacte!».

TORELLÓ.—«Doncs tinc les *Obres Completes* editades per Intermedio i aquest film no hi surt...».

PORTABELLA.—«No, no... Veus aquí ho torna... [es refereix a la música] amb el Jujol... però fixa't com va tot. La idea del pianista del cinema mut. Una il·luminació diferent... [s'acaba la seqüència]. És l'ús de la música, en aquest cas...».

TORELLÓ.—«Molt interessant aquest fragment, m'ha fet pensat en dos seqüències concretes de les seves pel·lícules que m'agradaria comentar. Una és la del final de *Nocturn 29* (1969) quan la Lucía Bosé està mirant aquelles banderes de colors a la botiga de teixits. Vaig fer una mica d'arqueòleg musical, hi ha un bolero, no? Si no ho recordo malament...».

PORTABELLA.—«Sí, home! És cubà, és en Bola de Nieve».

TORELLÓ.—«La cançó *Vete de mí*, he arribat a la conclusió. Ah, el Bola de Nieve n'és l'interpret».

PORTABELLA.—«*Vete de mí* sí, Bola de Nieve és l'interpret cubà».

TORELLÓ.—«Clar, i a la seqüència següent es veu un avió enlairant-se. És a dir, tota la significació que té el que està dient aquesta cançó amb la situació del país en aquell moment; ella que està mirant aquelles banderes i hi surt la bandera de Brasil amb l'eslògan de *Ordem e progresso*. És a dir, hi ha un discurs, una significació que es crea [amb les imatges] i que la música subratlla o contraposa».

PORTABELLA.—«No, és més! Has de tenir també en ment que en un moment donat, doncs un bolero, com Bola de Nieve, *Vete de mí*, és molt més eficaç que un aparent distanciament. Tu pensa que la part dels boleros sempre són narracions molt sentimentals, molt populars, no? De gent [...]. Doncs en aquell moment com que a més era un lloc d'uns grans magatzems...».

TORELLÓ.—«A més [la cançó] està barrejada amb el so ambient, amb la gent que parla... Això no sé si es per dissimular una possible censura... d'un discurs molt evident de *vete de mí*».

PORTABELLA.—«Això era... Jo la vaig posar com a banda sonora d'allà... perquè les bandes sonores d'allà són bandes sonores que no tenen res a veure amb això. I aleshores vaig substituir, doncs la gent veia la pel·lícula, doncs si estàs en *El Corte Inglés* música de fons, no? Fixa't que els diàlegs no se senten, només els veus, els veus a ells, els veus parlar però no els vaig ni gravar. Llavors el Bola de Nieve té aquesta cosa *estripada* i ella se'n va. Aquesta sortida d'allà... la manera com al final tira les banderes aquestes.

»I, darrera, hi ha la bandera Republicana, els colors... saps la roba embolicada? Aquest és el guinyo. Però el important és com passa [...], les fot allà sobre, que és com el patriotisme, “la bandera és sagrada”, no? Tot això. Llavors en un tauler va tirant banderes a veure quina li agrada més, “quina li agrada més”: aquest és el assumpte. Diguem-ne de carrega ideològica, una dictadura amb això era... inclús ara les banderes són molt perilloses, no? Molt perilloses. Els cops autoritaris... els militars sempre la tenen...».

TORELLÓ.—«Sí, és un dels elements que reafirmen, que cohesionen. Aquest era un dels temes interessant, bé n'hi ha molts d'interessants».

PORTABELLA.—«Sí, tu ves-me preguntant a veure què...».

TORELLÓ.—«A *Umbracle* (1972) hi ha varis moments interessant de la música... El de la sabateria, per exemple».

PORTABELLA.—«A sí home, Ray Conniff.»

TORELLÓ.—«I el del, si no m'equivoco, el de l'escena final a la fàbrica d'esquarterar els pollastres. Que és una música que dius, ostres...».

PORTABELLA.—«De nivell de vida... De nivell de vida de la comoditat, no?».

TORELLÓ.—«Sí és una música molt comercial, molt de consum».

PORTABELLA.—«A mi m'agrada molt fer aquestes coses perquè són molt...».

TORELLÓ.—«És a dir, hi ha una imatge que contraresta».

PORTABELLA.—«El so entre contraris; si el saps fer anar, és... Perquè veiem com es degollen les gallines, no?».

TORELLÓ.—«Ostres, sí. Aquelles imatges són molt impactants».

PORTABELLA.—[Riu]. «Aquelles veus, aquells coros que estaven molt de moda. Música estupenda... de benestar. I les gallines amb totes les mans aquelles doncs també... però funciona, però funciona! Molt més que si fas allà, fas una cosa de..., saps? [fa un moviment amb la mà]. Subratllar allò mateix era estúpid; és com posar èmfasi en coses que en sí mateix ja tenen força. Dir una cosa tremenda si la pots dir molt contingut té més força que si et fots a cridar, per exemple. En canvi aquesta contraposició té més matisos. I el final de l'*Umbracle* (1972) que hi ha el [...] [taral·leja el tema dels crèdits

finals del film], i es mata una mosca».

TORELLÓ.—«Sí els crèdits finals! És molt interessant també».

PORTABELLA.—«Això funciona de puta mare! A mi em funciona molt bé, però després he vist que funciona molt. Amb persones com tu i tal m'hi he trobat a molts llocs. Però és que inclús l'Almodovar un dia...; em van fer un homenatge perquè feia no sé quants anys de lo de *Viridiana* (1961) a Cannes. Al Festival de Cannes em van convidar com a productor de *Viridiana*, i inauguraven la Sala Viridiana, i al sortir d'allà diu l'Almodovar: “yo cuando vi en la Filmoteca de Madrid”, les pel·lícules d'aquella època, “me dí cuenta de que en el cine se podía hacer de todo, y es cojonudo, y además has hecho la película más anticlerical del mundo”».

»No, és que si tractes el cinema... jo vaig fer una cosa molt senzilla, jo vaig tractar el cinema com els demés tractaven els demés suports que hi ha: no vaig fer un apart. Jo vaig posar en qüestió i adaptar en aquest cas el mitjà a allò que jo tenia com a creador, creant un llenguatge que ens permetés... El cine té aquestes possibilitats, que han sigut molt atrapades per la gran popularitat que ha tingut i que ara està en decadència».

TORELLÓ.—«Sobre aquest tema tinc també algunes preguntes. La principal seria aquesta: ¿es pot definir el cinema com l'art —no sé si dir millor—, però que ha sabut expressar d'una manera molt autèntica el sentir del segle XX, es pot dir que el cinema és l'“Art del segle XX”?».

PORTABELLA.—«Sí, el cinema aporta una cosa que és aquesta sensació de realitat, una novetat brutal. *La sortie de l'usine* (1895) de Lumière, per exemple: la gent es fotia a riure?, no pas! Imagina-t'ho, la primera irrupció de les imatges en moviment. Un carrer és un carrer, la casa és una casa,... i això va ser una sotragada molt forta. Això del cine és una aportació tremenda en aquell moment...

»I va ser una mica la gran descoberta del segle XX, que ha marcat inclús costums, hàbits, modes, comportaments, moralment també ha jugat un paper destacat, amb pel·lícules esplèndides. [...] la van repartir en gèneres, abans de la producció, el [...] va ser quan van controlar la producció, la distribució i la propietat dels cinemes, i la colonització després de la Guerra Mundial: aquí sí que va ser brutal pel cinema.

»El cinema de gèneres en els Estats Units és molt interessant perquè ells van... Primer era un país que naixia emergent, que sortia sense una motxilla massa carregada, no? I van tenir un sentit del ritme popular, no tenia clàssics a la motxilla. Tenia que veure amb la generació de puritans primer, i després hi havia una gent absolutament molt primària que anaven en allà a... Es van anar acumulant fins que arriben les ciutats que es comencen a crear. Però al mateix temps ja havia sorgit una cosa que estava molt bé, els viatges en tren, per exemple, de Nova York a San Francisco —que es passaven dies—, i hi havia aquells narradors, el Hammett i companyia, amb la que feien el *pulp* que es una espècie de narració que durava aquells dies, plenes de diàlegs, que després se'n va dir la nova narrativa nord-americana: que és explicar les accions, l'interiorisme, donant una gran virtut als diàlegs. O sigui que, abans de néixer el cinema, ja hi havia els diàlegs fets. Però ja hi havia un hàbit d'exigir, pels viatges que es feien, un tipus de narració. Et trobaves que cada setmana sortien, no? Aleshores quan neix el cinema, i se n'adonen d'aquest impacte, impacte d'hiperrealitat, fins al 1927 - 1929, no arriba el so. Llavors el so produeix ja...».

TORELLÓ.—«Aquest és un tema important».

PORTABELLA.—«Abans apareix, per exemple, Buster Keaton i Griffith, comencen a entendre el cinema: comencen a fer magnífiques pel·lícules».

TORELLÓ.—«Murnau!».

PORTABELLA.—«...i aquí a Europa en Murnau. Però fixa't la diferència, Fritz Langs i Murnaus i companyies, que després se'n van anar a Estats Units alguns d'ells, però després irrompen amb els diàlegs. I els diàlegs són molt adequats, des del punt de vista popular, perquè venen d'una literatura

adaptada d'entreteniment, i de realisme en aquest cas; els que estaven llegint, no era per espectadors de cine, era per tios que viatjaven, viatjants de comerç, gentes que es desplaçaven, perquè fossin atractius per tots.

»Per això el cinema té dues coses, una el sentit popular del ritme, o sigui que hi hagi un muntatge estàndard que no hi hagi gaires plans, però tot ho veus de la manera que ho vol mirar, no? Tu mires, més com si fos una sensació de realitat; era un tipus de muntatge. Agafes les pel·lícules tens els coppoles, que són més sofisticats, i després tens el Billy Wilder que es més sobri, però funciona: “tu això que estàs veient ho voldries veure així”.

»En canvi, nosaltres, els europeus, som relativament torturats; per paradoxes, metàfores, el lípiss de collons, que ens anem amunt i avall, perquè tenim una motxilla... I aleshores en aquest sentit, els americans tenen el pols popular que dèiem abans, el pols popular. Que en definitiva és el pols del cosmos, el pols de la pròpia natura que són pulsions i el nostre cos està fet a imatge d'això, no de déu. Déu no hi és! O sigui un cor va fent això i s'excita més o s'excita menys; però és tot un organisme viu, que viu al ritme del que la natura és. En definitiva, van trobar la manera de fer un cinema en la que l'espectador, acomodats, l'espectador o el ciutadà diguem, multitudinari, ho veu collonut, i és fet collonudament, de tal manera que hi ha dos, el Field és diu i l'altre no recordo com se deia, els dos grans guionistes de Hollywood; els primers que es van declarar guionistes i un d'ells ho va explicar, l'altre no. Van introduir el tractat d'*Ètica* o d'*Estètica* de l'Aristòtil, l'eina perfecte del guionista que deia: plantejament, primer, la tesi, el desenvolupament, clausura del relat, no?».

TORELLÓ.—«Diria que és a la *Poètica*».

PORTABELLA.—«Sí, la *Poètica*, perdó. Aleshores, això ho aplica com un descobriment de guionista, fa trampes, el segon ho confessa. I el mateix Aristòtil ho qualifica d'eina perfecta. A més, el famós *final*, la clausura, és per salvar a l'individu perquè no surti motivat a realitzar una violació, per exemple. És a dir com acaba? La significació final ha passat allà però no t'ha passat a tu, llavors tu pots passar-ho bé, malament, patir, plorar, però això no t'ha passat a tu i res del que estàs veient està succeint».

TORELLÓ.—«El tema de la sonorització, des del punt de vista del meu treball, és molt important, ja que la imatge sonoritzada té una dimensió que no tenia la imatge muda: que és el temps, en el que s'hi inclou la música, i que és una forma diferent d'imatge de la realitat, nova; és a dir, la mirada cap al món que pot fer una imatge sonoritzada o musicada és diferent, no?»

»Però també volia tractar el tema, ara que els estava dient, dels artefactes de la ficció, i com vostè —el seu cinema— els fa evidents a ulls de l'espectador. Trobem aquesta avantguarda dels anys seixanta —cosa que també fa el Godard per una banda—, quan el cinema als anys 60...; en Carlos Losilla té uns escrits que parla sobre el fet que el cinema, en aquests anys en que vostè fa aquestes pel·lícules, es mira a si mateix, mira el seu passat i s'inventa una nova modernitat, a partir d'aquests clàssics dels anys trenta, quaranta i cinquanta. És un cinema més intel·lectual, és un cinema que es pensa més a si mateix com a art i que té aquesta característica de mostrar a l'espectador el que fins llavors els altres directors havien intentat amagar: els artificis de la ficció. Trobo que és un tema molt interessant, és una subversió molt transcendent realment».

PORTABELLA.—«És una transgressió. Per exemple, hi ha moltes pel·lícules, no sé... el *Vampir-Cuadecuc* (1970) quan va a la òpera i estan desmuntant els decorats, per exemple, hi ha tots els decorats. Després tu vas per exemple a *El Pont de Varsòvia* (1989), la música de *Tristan i Isolde* de Wagner en el mercat del peix. Per això el cinema és fantàstic, perquè aporta... un sempre té aquesta sensació, primer de què tot és una realitat. Tu pots arribar a sublimar les situacions, que l'espectador per la pròpia fascinació —si tu et mous bé—, però sobretot si tens un sentit..., com t'ho diria jo, aquesta barreja, no? Un sentit de no separar res de res; el cinema no està separat de l'art, s'ha de tractar de igual manera un so, un



diàleg, una frase, un moviment de càmera; tot això va coordinat, amb una capacitat d'abstracció per part de l'individu, que pot fer-ho fonamental, que pot fer que el *sen* viatge en la pel·lícula [...]. En canvi, en les pel·lícules estàndard, la tendència és que tu no puguis fer el teu viatge: et donen el viatge fet i tu ets un *voyeur* privilegiat, i tot depèn de les teves exigències, però no fas el teu viatge.»

TORELLÓ.—«T'ho donen mastegat, sí».

PORTABELLA.—«El Dreyer et dona per permetre't el teu viatge, el Tarkovski també».

TORELLÓ.—«El cinema del Bergman també».

Portabella.—«Les portes obertes així [fa un gest amb la mà], en canvi el cine de més èxit, no. Estàs assegut, una tarda... Passa que ara, aquests últims anys... hi ha usuaris enlloc d'espectadors. Tothom pot fer una "imatge", i a més a més ara tenim l'experiència de capturar una imatge rodada en la manifestació, en aquí els 15M, i després és portada del New York Times, i és un audiovisual. La mirada d'un tio, amb un telèfon d'aquests mòbils».

TORELLÓ.—«Què en pensa de l'actualitat, ja que surt el tema? De l'actualitat del cinema i de l'actualitat de l'audiovisual, entès com el món de la "imatge" que hi ha al voltant del cinema, però que no és cinema pròpiament? Aquest autors que parlen de la mort del cinema».

PORTABELLA.—«Tot això... la mort no és bo! Amb nostàlgia pots parlar... bé jo n'he sentit parlar moltes vegades, no? Quan sortia la televisió, s'ha acabat la ràdio i coses d'aquest tipus. No, jo crec que estem en un escenari apassionant. Primer perquè s'han trencat unes coordenades que són les de "terra, mar i aire". Aquí, la indústria cultural controlava tot això i hi havia un sistema de produccions i de distribucions i això ha saltat pels aires avui. S'ha socialitzat la producció, qualsevol, amb dos aparells i tres amics poden perfectament fer un producte comercial, amb dos ordenadors en aquí... i s'ha acabat, no? Sense sortir de casa».

TORELLÓ.—«Perdoni, però vostè això d'alguna manera ho va intentar, o ho va fer, crear fora de la legalitat o fora del mercat de distribució; o fora del que era el canon de producció en aquell moment».

PORTABELLA.—«Absolutament. *L'Umbracle*, el *Vampir*, tots aquests [...]».

TORELLÓ.—«Ara potser la "institució cinema" s'està desfent ja des de dalt».

PORTABELLA.—«La "institució" es desfà per la senzilla raó que avui tu tens una càmera a la mà, que no val res, no sé: dos duros; i pots crear amb els teus amics [per fer una representació]. Jo tenia una pel·lícula, *Mudança* (2008) que vaig fer i que està feta sense sortir. Només que vaig anar a la casa del Lorca per rodar allà, i després aquí amb uns xips que portàvem aquí i *pim-pam, pim-pam*, i ja està. Això primer, significa que l'espectador, [...], allà ja ha desaparegut pràcticament. Queden pocs. I en canvi és una persona a manipular, artifici i ficció i té instruments per crear imatge i so; imatge i so i poder crear relats.

»Per tant, en aquí has de tenir en compte que en el famós núvol aquest, que fa quatre dies et deien segons què, "tu estàs als núvols" [riu], no ara tu, sinó hi ets doncs, si estàs a terra estàs perdut. I això és apassionant, no? Perquè provoca la sensació, t'ho diré en paraules, una espècie d'actitud en la que ens movem ara, la gent que venim de lluny, que hem estat cineastes, i això passa amb tots els mitjans siguin arquitectes, hi ha una mudança perquè et donen uns instruments nous a les nostres mans, s'ha col·lectivitzat, hi ha realitat que els ciutadans són usuaris. Molt important els usuaris, des del joc purament fins al que vulguis, però són usuaris. Llavors això et crea el que en certa manera has de fer una mutació dels llenguatges.

»Els que demanen més ajudes pel cinema i no muten el producte, estan perduts. Perquè això s'està anant a l'aigua. Per què? Perquè l'exigència per part de les generacions, i cada vegada en seran més, ara en són dos o tres que exigeixen molt més que això. Volen veure el tros d'una cosa, volen manipular-la, volen passar [...], volen participar, i això està molt bé, no? Això vol dir un desordre en relació a

l'ordre, però benvingut sigui d'aquí, fora... Hi havia en el món de l'art una interpenetració de l'economia i la cultura, i això servia, a la política, per a manipular-la, o sigui... en el moment en què Jack Lang diu "s'ha acabat la cultura", llavors què ha fet l'art, la política? Subvencionar! Les propostes que són rentables. Això és el que tenim».

TORELLÓ.—«Les que són rentable i les que són "obedients", entre cometes».

PORTABELLA.—«Sí, i en canvi ara tu pots fer, i és el que estic ajudant amb la gent que està fent... volen fer dins de internet, coordinar gent que té pàgines, un espai de circulació de tot l'art que es fa fora dels museus, diguem-ne, i de les galeries. I està molt bé! Ara estic en això. Això és apassionant! Ara per exemple treballo en un projecte pensant en què cada seqüència que faci, doncs les gravaré bé i les penjaré i punt. I que la gent les ordeni com li passi pels collons [riu]».

TORELLÓ.—«Està molt bé! És a dir, està treballant en un projecte actualment?».

PORTABELLA.—«Sí, sí. Estic així jo ara. Sí, tinc un projecte ara mateix. Les aniré enviant, i al final faré el meu muntatge, no? No ho puc evitar, per tot el bagatge. Però ho aniré penjant i la gent que faci el que vulgui amb això; són seqüències de tres minuts, quatre minuts... Ho dic perquè jo segueixo sent cineasta, vull dir... perquè ens entenguem; jo no he anat a l'acadèmia; per exemple una cosa bona és que els cineastes més interessants no han sigut mai cineastes. Jo no era cineasta».

TORELLÓ.—«Sí, això ho he llegit en alguna de les seves entrevistes anteriors. Que en les escoles de cine cal no ser el millor de la classe, ja que això és el "abraço del oso"».

PORTABELLA.—«De cap manera. Val més no trepitjar-la! Ho dic des de fa molts anys, és un desastre. Al *Guerín* pateix això».

TORELLÓ.—«Es formen professionals molt bons...».

PORTABELLA.—«Bé, això sí. És a dir, legítimament, per exemple, és que tu facis un ús del cinema, pot ser per la publicitat o pel què sigui, per antropòlegs, i tal. És a dir, saber moure els instruments és més fàcil que treure el carnet de conduir. Entre altres coses perquè una panoràmica mal feta doncs... però amb un cotxe pots matar una persona. El problema, però, és la teva mirada. Si tu no tens les imatges prèvies...»

»En canvi, tu pots aprendre el [...], però des del punt de vista d'una persona que no té la pulcritud en aquest cas de fer una imatge de la que... no sé, per explicar com funciona una fàbrica, no? Doncs demanes als assessors i t'explicaran com va i depèn una mica del bon gust del tio... I això ho aprens veient pel lícules, molt més de que t'ensenyin coses.

»Les escoles de cine són un desastre, un desastre perquè tendeixen sempre als models. És avançat, fan més coses, això és pot fer així, és tot molt net el que tu vulguis. Però acabes abstret en l'assumpte que és una trampa. A les Universitats és diferent perquè és un lloc de reflexió, se suposa».

TORELLÓ.—«Se suposa».

PORTABELLA.—«Se suposa, i no sols de reflexió. Bé, també se'ls hi cola aquesta idea saps de "estudiar el cine? Al tanto! Estudiar el cinema?" No fotem!».

TORELLÓ.—«Ja que parlem de la Universitat és un tema que m'interessava també i ja que ha sortit una mica... El tema de l'anàlisi dels films, la gent que parla, que escriu, que analitza els films i que n'extreu un coneixement que, a vegades pot ser molt útil, i altres dius... ostres m'estàs plantejant una perspectiva que no m'aporta res! Bé, aquest és el meu punt de vista. M'agradaria saber quina és la teva opinió, perquè ens trobem, des de la Universitat, que no hi ha una metodologia clara i definida de l'anàlisi cinematogràfica».

PORTABELLA.—«S'ha aplicat l'anàlisi del teatre i de la literatura».

TORELLÓ.—«Sí, exacte. La crítica literària».

PORTABELLA.—«Llavors això ha fotut a parir el cinema. Perquè les pel·lícules bones, des del punt

de vista de narració de la novel·la, per exemple, no? I en el mateix sentit, en el teatre... els mètodes... les actuacions... que si el pas està bé, el ritme, que si no sé què i tal i qual... Això ha estat un desastre».

TORELLÓ.—«Però de vegades es fa aquest sumari, no? Aquest retrat tant de... aquí hi ha tants plans. Que un film tingui dos-cents o quatre-cents plans pots ser interessant, de fet és interessant saber-ho per una banda, però en el conjunt del que representa una pel·lícula, i de tot allò que en podem treure, pot ser un assumpte absolutament irrellevant, no?»

PORTABELLA.—«És que és irrellevant, és que ho és!».

TORELLÓ.—«Però una mica els estudis de cinema pequen de vegades d'aquesta...».

PORTABELLA.—«És que els professors d'Universitat, de bona fe, no? També jo estat amb algun d'ells, de vegades em criden per anar a alguns seminaris i tal. Sempre es queden una mica sorpresos perquè en el fons són... com t'ho diria jo, són acadèmics».

TORELLÓ.—«Sí i tant. El món acadèmic té una forma de funcionar, que ja no és del segle XIX, sinó que és encara més antiga [riu], i que, d'alguna manera, coarta bastant els punts de vista i encasella molt.

»És difícil de saber... és interessant per una banda, perquè l'acadèmia et dona una mètode amb el qual treballar, i saps que si el segueixes arribaràs a algun lloc, a un coneixement validat, no? Però, coarta bastant la llibertat. I a més, en el cas que ens ocupa, he anat llegint sobre metodologia sobre el cinema, i la universitat no acaba de trobar un mètode afectiu d'anàlisi. I potser —i ara m'aventuro—, potser és perquè —i en això, l'amic que compartim l'Antoni Mercader, segur que n'estaria d'acord—, com és pot analitzar l'audiovisual des del format text? És a dir, en Godard, que fa els seus assajos audiovisuals, i que quan parlar de la Història del Cinema, ho des de l'audiovisual —quan la vaig veure un dia vaig dir “Ohh, la història del cinema per Godard!” i després quan vaig començar a mirar-ho vaig pensar: “ostres! I això què és...?”; em va descolocar molt. Però potser aquesta és l'anàlisi, l'anàlisi des de l'audiovisual, és una anàlisi que potser extreu més suc, i no seixanta, o sis-cents planes per dir segons què. Analitzar l'audiovisual des de l'audiovisual».

PORTABELLA.—«Sí, segur, segur. En Godard és una persona que afronta el cinema com a un instrument que utilitza per exemple, des del punt de vista polític, la seva reflexió i el seu discurs, aquesta és la gran aportació i perquè segueix sent un referent; que són contemporanis meus tots aquests».

TORELLÓ.—«Sí, en aquests sentit tampoc estaria lluny de vostè, d'agafar el cinema com a instrument polític».

PORTABELLA.—«Sí, també. El que passa és que jo vaig per una altra banda, jo vaig per... sóc més renaixentista que ell. Perquè utilitzo les textures [...], tot això, i faig [...] i faig humus, aquesta barreja, tot, no? Un relat, que és un història però que mai és un argument. I el discurs polític va sempre implícit al relat. De tant en tant, per exemple, pot sortir una pel·lícula que surt uns crítics que parlen de... per exemple *Umbracle*, que expliquen directament com estava la censura, no? Però, vull dir utilitzant el cine, des de fora del cine. Ni ell no era cineasta, ni jo tampoc, era crític. Són els pitjors cineastes que hi ha sempre perquè... [riu].

»És un tio que segueix sent un referent, és un tio que encara va, ha hagut d'anar tots aquests anys amb una maleta i les seves pel·lícules explicant com ho fa. Però fixa't que, per exemple, en Walter Benjamin: ni una ratlla sobre el cinema. El va tractar molt poc, parla que és una cosa de masses feta per... hi ha dades personals».

TORELLÓ.—«En parla poc, en parla poc».

PORTABELLA.—«En parla molt poc, eh! No fotem! Tenint en compte que en Walter Benjamin, si una cosa té bona, doncs que és un tio, un filòsof obert que és interessantíssim. Del Sartre no en parlem ja...».

TORELLÓ.—«Hi ha el Deleuze».

PORTABELLA.—«Sí, aquest sí. Bé, aquests són els que... hi ha el Metz, el Deleuze».

TORELLÓ.—«A més, en Deleuze parla d'aquest concepte que a mi m'interessa molt, el de la sonorització de la "imatge". Parla de la "imatge-moviment" i de la "imatge-temps", i la "imatge-temps" és la que incorpora aquesta dimensió temporal. També en Tarkovski, des d'aquest punt de vista teòric, és pròxim al Deleuze, ja que el Tarkovski parla d'intentar captar la seqüència com la captura d'un temps, "la seqüència en forma de temps", que era una de les seves obsessions; té un llibre, inclús, en el qual ho explica. La teoria sobre el cinema o ha arribat tard a les universitats, o ha arribat malament o potser no hi hauria d'haver arribat i s'hauria d'haver quedat en un altre terreny...».

PORTABELLA.—«Sí, primer ha passat que durant molts anys no s'ha teoritzat pel que s'ha considerat que el cinema era el que es feia des del punt de vista dels gèneres, per tant ... jo me'n recordo a l'època, als meus anys... tots els artistes ja se'l miraven com una cosa "*hombre, no está mal*", una mirada com de perdonavides. I quan jo vaig aparèixer i vaig fer les meves pel·lícules, doncs de sobte, clar! hi ha un canvi de llenguatge i llavors els tios es queden desconcertats. Un Antonio Chillida, els amics meus, els que jo m'he format amb ells, els Tàpies i tots aquells, aquest era el meu context. I tots els que esdevenen cineastes interessants són els que no venen directament ni de les escoles de cine, ni han tingut lligams de res».

TORELLÓ.—«Tenen una mirada pròpia».

PORTABELLA.—«Són més lliures i han fet avançar el cinema. Han fet avançar el cinema perquè no han tingut els lligams aquests... Les dificultats que tenien Dreyer per dirigir era precisament que no era el model estàndard que funcionava però va tenir la sort que els danesos des d'aquest punt de vista van fer-ho com un... de sobte, no? que van subvencionar pel·lícules seves. Però ell el tema de la llibertat, era un tio... era un tio amic del [...] Alton i d'aquesta gent, ell en parlava de la Bahause, com per una... aquesta idea dels espais del Dreyer i tot això. I cito el Dreyer perquè aquest són les *piràmides*, no?

I és molt curiós perquè a l'Alemanya de l'est, que hi ha directors polonesos, [...] de l'època, hongaresos, tots tenen aquesta mirada molt de l'est, aquesta introspecció, que va entre la mística a la metafísica, és una cosa molt curiosa; però tots tenen un sentit transcendent, que en els llatins se'ns fa insuportable això. Quan hi ha un llatí transcendent, l'ha cagat, en canvi aquell tios són transcendents i ens enganxen, perquè van de seriosos, vull dir... [riu]».

TORELLÓ.—«Però l'art, alguna cosa transcendent ha de tenir, no?».

PORTABELLA.—«La transcendència com ha musculatura que s'ensenya, allò transcendent, naturalment que sí, vull dir... Però... no sé com explicar-t'ho, o sigui, la transcendència és un fet que apareix, que sé sap que està latent, però una persona transcendent és posar l'èmfasi i una mica és la caricatura de si mateix. En canvi aquests no hi ha manera de que siguin una caricatura perquè van molt a fons. Hi ha moments esplèndids, en Sokurov per exemple, Tarkovski, tots aquests. Hi ha aquesta dimensió com pot ser...

»N'hi ha un d'en Sokurov, sobre l'Afganistan, que és preciós, uns paisatges i uns soldats que estan començant a llegir... un temps que no passa res, però estan a l'Afganistan... és fantàstic. No, no vull dir-te que... Però en el fons el cine, apareix tard perquè l'èxit li va donar una dimensió tant popular i tant massiva, que els intel·lectuals solien passar una mica així.

»Jo me'n recordo dels meus amics per exemple a casa del Tàpies, que va ser el primer que va guanyar diners en aquí —quan va començar a tenir galeries a París i tal—, doncs quan venia de París portava pel·lícules de 8 i de 16mm. amb els *murnaus* i tota aquesta gent, i a casa seva fèiem visionats. Jo vaig descobrir tot aquests clàssics del cinema europeu, i el [...] i tot això, doncs pràcticament a casa d'ell. Entràvem, amb en Brossa i tots...».

TORELLÓ.—«I ja en tenia una consideració molt intel·lectual?».

PORTABELLA.—«Sí, sí, absolutament, i emocional. Però sobretot jo lligava molt amb les noves maneres de treballar en el cinema, no? Van ser els moments, els èxits brutals del cinema de Hollywood aquí i de les pel·lícules que es feien. És molt curiós per exemple que aquí hi ha cineastes espanyols, com en Berlanga que era un excel·lent director, *Plácido* (1961) és una pel·lícula esplèndida. Si un dia s'ha d'estudiar, des d'una visió antropològica, què és el que passava en aquest país; doncs, Berlanga és un d'ells. En l'altre extrem, doncs hi ha el Dreyer. Però els necessitem tots dos; un sense l'altre, no acabes d'entendre ben bé el què passa, i dius “cony”, per dir-t'ho d'alguna manera.

»El que em va passar a mi és que d'una manera molt natural vaig crear-me un llenguatge, trencant els cànons de llavors, perquè em fotien nosa. La sola idea d'explicar una cosa que ja saps el final i com acaba, i que tens que representar-la, sigui una novel·la, o un guió que, quan l'has llegit, doncs ja està, m'avorreix moltíssim. I vaig crear un llenguatge, com és per exemple el d'un pintor abstracte, en *Vampir* hi ha una moment que els tios aquests que [...] ja no hi podien ficar mà, i no sabien perquè ells mateixos.

»Sempre, i hi insisteixo molt, el procés és allò important dels llenguatges, és el procés. El final és purament temporal, no és concloent perquè tu segueixes, has de seguir el procés. Jo vaig trencar radicalment. Me'n recordo quan vaig anar el 2007 quan em van fer la retrospectiva finalment al MOMA i em deia el director: “Hem estat buscant, per tot arreu, algun realitzador que estigués en la línia seva, de ruptura i tot això, però no l'hem trobat”. Això té inconvenients, per exemple, que no he creat escola. Però la gent que serveix una mica d'encadenat, com el cine, i vas així [fa un gest amb la mà] són els que poden desfer una ruptura».

TORELLÓ.—«Parli'm una mica d'aquesta voluntat de ruptura. Tampoc el vull tenir tot el dia aquí, eh! En el moment que estigui cansat, o vulgui parar, m'ho diu».

PORTABELLA.—«No, no. Jo penso que... és clar. El llenguatge és per pensar. Les eines són les artesanals, les que tu et serveixes, sigui per articular el discurs polític, o sigui... Per exemple, en un discurs polític, el discurs informa, i si no té relat no motiva. Obama, tenia un discurs però motivava perquè tenia un relat.

»Avui s'ha degradat el discurs d'una manera brutal, no solament és un discurs basat sense relat, sinó que és un discurs que està ple d'adjectius, de negació del contrari; i d'ofertes, als clients, tan als votants com als clients. És una degradació. El relat és l'artifici de la ficció sobre els fets. Allò que deiem abans, és a dir el que va passar a l'Holocaust ha sigut només els que han sabut traslladar [...], els barracons d'extermini, és molt més potent que qualsevol persona que hi hagi estat i et pugui explicar què va passar. La dimensió de la realitat t'arriba com a... ho vius, i ja està. I jo el que vaig fer és, tranquil·lament, [...] amb la imatge.

»I amb això has de tenir clar, per exemple, que si tu prescindeixes de la causa-efecte, un fet del que puguis seguir-ne una línia o una altra, com la novel·la del Romanticisme, no? Les novel·les diguem-ne, la francesa, Balzac,... t'has de crear una estructura, una lògica interna, que hi hagi un relat, alliberada, ha d'interessar si aquest s'estima o no s'estima i tal. Jo hi ha una cosa que..., que diguin el què vulguin però, vaig demostrar..., jo demostro que el cinema pot articular-se exactament amb la mateixa llibertat, amb la que s'ha desestructurat la literatura, com de la proposta romàntica, per part de la literatura diguem-ne del segle XX que van començar a aparèixer [...]. Això funciona, perquè el cinema té aquesta..., el cinema és una experiència que conviu amb això, que té aquesta possibilitat de portar-te...

»Ara bé, una altra cosa és que tu, com espectador, exigeixis: “perquè cony, si aquest ha dit que està allà, que no ha dit a on anava, però que, lògicament, sembla que es desplaça, com ha arribat aquí? què passa? que després això i això, que és...”. Perquè és un cinema que funciona amb una altra lògica».

TORELLÓ.—«Pensa d'alguna manera que...».

PORTABELLA.—«Per exemple, va haver-hi un any en què la Coca-Cola va treure una publicitat en només eren les dues franges, i tothom llegia Coca-Cola... però sense problemes. I la publicitat ha fet coses increïbles amb això, les marques...».

TORELLÓ.—«Sí, sí. Hi ha tot un relat al darrera, estils de vida, polítiques econòmiques...».

PORTABELLA.—«Aleshores jo el que faig és un relat, és clar que és un relat. Però alliberant-me dels problemes domèstics d'unes persones que... la història de [...]; ja hi ha autors magnífics en això, de tots els gèneres, és lo millor que s'ha fet..., els Estats Units ha estat una experiència fantàstica, popular i hi ha autors excel·lents».

TORELLÓ.—«Ara des de la modernitat, o des de la postmodernitat, la qüestió del gènere es dilueix».

PORTABELLA.—«No, és que ara... Primer ha arribat a la televisió genèrica les sèries. Les sèries han tornat en el cine, que era la comèdia en aquest cas de quan neix el cinema del diàleg estrictament damunt d'un escenari, que té molt èxit i això té un públic que el segueix, la sèries es segueixen. Hi ha un procés d'acostament al cinema, els anglosaxons de sobte comencen a rodar les sèries amb una mirada de cineasta; Ridley Scott tota aquesta gent.

»En aquí hi ha hagut tota una experiència, ha acumulat un públic important tot això, però després, per altra banda, hi ha experiències per exemple, finalment, de recuperació de la idea de documental; que, d'altra banda, el documental i la ficció mai han estat separats, mai! Ha estat, totalment, un problema de producció. És un híbrid, que està molt bé, que ha funcionat per joves realitzadors, molt lligats encara al que és la crònica, que això també està molt bé. Però des del punt de vista del què és crear-te un llenguatge amb una capacitat, una estructura en la qual tu puguis desenvolupar el teu relat, amb la renúncia que significa la facilitat de fer una pel·lícula que s'entengui en el sentit que li puguis fer un seguiment... això en part, també és apassionant...».

TORELLÓ.—«D'alguna forma, i perdoni, potser, perquè la afirmació és agosarada, vostè va fer una proposta o va intentar investigar un cinema que existia potencialment però que no s'havia desenvolupat; és a dir, representa la proposta d'un cinema, d'allò que el cinema hagués pogut ser i, degut aquesta visió aristotèlica, aquesta manera de narrar, la indústria... va segrestar aquesta potencialitat del cinema? No sé si m'explico».

PORTABELLA.—«Em sembla que t'he entès. Jo vaig envestir les estructures, que hi havia en aquell moment, perquè em feien nosa. I en vaig crear una altra. Això què vol dir? Que al final de la història jo tinc facilitat per això, jo no ho he après en cap acadèmia a fer tot això. El que jo tenia clar és que allò em feia nosa, però em feia nosa en la mesura en què per a mi era normal tots els processos de mutacions de llenguatges de les avantguardes que vivia, en tots!, menys en el cinema. Quan veia un Rothko em quedava quadrat, i era normal d'alguna forma, era fantàstic».

TORELLÓ.—«D'alguna manera, veia que el llenguatge cinematogràfic seguia ancorat en una tradició que no s'estava transformant i que no estava evolucionant».

PORTABELLA.—«Fins ara! Fins ara, gent de molt talent, tot el què vulguis. Però això segueix així, jo hi vaig entrar perquè em fotia nosa, i em vaig crear una estructura. Llavors aquí ja entra, aquí arriba la teva sensibilitat personal, jo, per exemple, traslladar-me, entre el que veig i el que faig tinc molta facilitat, perquè la mirada se'm col·loca sola, jo amb els enquadres no... mai un operador, mai, m'ha fet un enquadrament perquè no cal. Ho clavo jo tot, el ritme, tot... i per exemple allò que deies; una comèdia de sis-cents plans, en els meus films n'hi ha dos-cents i pico i amb prou feines, perquè no cal, perquè jo munto ja quan rodo. Perquè és la manera de muntar, aquests petits moviments que casi no es veuen, però que entre el plano que et ve i el plano d'allà [fa un moviment amb les mans] i ja... I algunes

pel lícules, que d'una transició a una altra, hi ha uns salts a vegades que dius escolta... si t'hi pares a pensar... si no pots superar una causa-efecte no avances, et quedes encallat.

»I en canvi, amb una mirada [...] receptiva per part del que ho mira, fa el viatge sol; fa el viatge sol. Jo m'he trobat gent que amb pel lícules meves tenien dificultats per exemple, i que s'han entusiasmat amb el Bach, i el Bach és..., no és gent que anés a concerts, però hi ha alguna cosa en Bach..., i mira que no explico, ni la vida d'ell, ni hòsties [riu]; i poso la gent amb els sorolls en el carrer, en el metro, en un camió, tot això, tocant una harmònica, en una habitació d'hotel, una variació del Goldberg».

TORELLÓ.—«Bé, a mi aquest és el film, que em va introduir a la seva filmografia, que quan era alumne de l'Antoni Mercader es va estrenar als cinemes i va ser la primera pel lícula que vaig veure seva».

PORTABELLA.—«Però està feta amb molta... Agafes l'*Umbracle*, l'*Umbracle* està en la matriu d'aquí. Hi ha una evolució, en aquest cas utilitzo més les qualitats del digital».

TORELLÓ.—«I de fet, en el meu treball sobre la música, hi ha una seqüència en *El silenci abans de Bach* (2007), que si vol ens servirà per anar acabant la conversa, que a mi em va despertar quelcom i que em va fer pensar molt en aquest ús de la música en l'aparell teòric cinematogràfic. És una seqüència que comença en la tomba del Johan Sebastian Bach, —que per cert és una imatge de la tomba semblant a la que es veu al Valle de los Caídos—, i que...».

PORTABELLA.—«Exacte, està molt bé! És que és així. Jo no ho vaig pensar-ho, quan faig això jo no... Me n'adono després, però és una manera..., hi ha un sentit diferent però surt, es dispara [fa un gest amb la mà]...».

TORELLÓ.—«Aquesta idea que ha dit abans de la mirada de l'artista, que és important...».

PORTABELLA.—«És fonamental!».

TORELLÓ.—«Hi estic molt d'acord. Va tenir una mirada semblant vint o trenta anys després».

PORTABELLA.—«Sí».

TORELLÓ.—«Però deia que el que em va fascinar d'aquella seqüència és que, a través del *vehicle* música, passava d'un temps present a un temps passat; feia un retorn, un *flashback*, és a dir, comencem la seqüència amb la tomba del Bach...».

PORTABELLA.—«Però vinc del camió jo, eh!».

TORELLÓ.—«Ve de l'actualitat, sí, sí».

PORTABELLA.—«Del temps actual, en el camió que a més a més, quan s'allunya, el final el so, fixa't que va baixant, perquè s'allunya i hi ha una ressonància com de volta, un so artificial i llavors acaba a la tomba».

TORELLÓ.—«Llavors es comença a interpretar una peça i d'aquesta tomba que jo entenc que està en el moment present, es desenvolupa la seqüència i ens trobem a Bach tocant...».

PORTABELLA.—«El Bach artesà, l'organista, amb els peus...».

TORELLÓ.—«Hi ha aquest *flashback*, a través de la música, per entendre'ns; el trobo espectacular. Sobretot perquè utilitza al màxim la potencialitat que pot tenir la música dins del llenguatge cinematogràfic, a un nivell molt extrem. Aquesta seqüència em va fer pensar molt, la resumeixo una mica així, com un *flashback* vinculat a la música».

PORTABELLA.—«En el Bach hi ha molts passos de temps endarrere i endavant; en Mendelssohn per exemple, en aquell mercat, però això és el llenguatge...».

TORELLÓ.—«I això del Mendelssohn que s'explica una mica la història aquesta a través d'una cançó, una dona que canta...».

PORTABELLA.—«Exacte, expliquen que tot el que explico en allà no és cert, és tradició popular del segle XIX. El Mendelssohn, quan canta, és una adaptació d'una sonata del Mendelssohn abans dels [...] en la que hi ha una cantant que canta el *Ledeal* [...], canviant la lletra i que explica que no es veritat tot

això, perquè el problema del Bach... o sigui mai va arribar el Goldberg en allà perquè fes música perquè no podia dormir el Kaïsser... i aleshores explica això, que aquesta és una tradició popular.

»A mi m'agrada molt desfer la història popular que és molt maca, no? És la del carnisser, el majordom... Aquella imatge, per exemple, de la partitura, el bistec en allà, això és fortíssim. Jo quan la pensava la tenia que... quan la veus ja la pots fer, però és forta perquè clar: tot el bistec aquell gros, la sang. I després dels nens, surt d'aquella dutxa, la dona nua... i no hi ha cap problema.

»El cinema, vull dir això: no hi ha cap problema; és el relat, pots fer les giragonses que vulguis, si tu deixes que entri que obri les portes perquè es fiqui a dins el que se'l mira el cinema, ja estàs salvat, ja estàs facilitant... el *trip*, no? Les pel·lícules tancades són un canon en què segueixes les aventures d'un altre, sempre ets un *voyeur*, sempre. La pel·lícula és magnífica, tot el que tu vulguis, els actors i les actrius molt bé, i tal i qual... Avui per exemple un quadre del Zurbarán té actualitat perquè, un bodegó d'ell té un punt d'abstracció que s'hi va bolcar el *cabrò*; en canvi els sants passen com estands, i tot és contemporani. I ningú pregunta perquè collons serveixen aquests..., fa cosa, però ningú és pregunta perquè, i què hi feien allà. Hi ha una imatge en el Bach que hi ha un homenatge al Zurbarán i en el [...], bodegons, quan entro en la casa del Bach, i hi ha el pare i el nen que li ensenya... Vull dir-te que això és la mirada, la mirada i tu la ment que tens en el context a on estàs, que est contemporani de fet, el que passa que tu et pots trobar víctima en què l'experiència [...] d'abans tinguis una addicció forta, i la nostàlgia és això, de resistir-te a passar del segle XIX al XX. Té uns gustos, una manera d'actuar, inclús de pensar i en la política també passa això.

»Allò contemporani és mirar-te tot el que hi ha d'experiència darrera, però des de la contemporaneïtat. Jo em vaig dir, en el Bach, com el passo del XVIII a ara? Doncs no vaig trigar massa, tot el tema dels sorolls, i cada peça complerta, i executada en directe sencera, i al final posar les partitures, que és el text inicial, que són facsimils de la mateixa [...]; que són totes digitals, perquè els papers posats així, eren papers... són escanejades totes, totes són artificials i passen a un ritme determinat segons la música... i llavors deixo anar, el Bach, que toquin amb la partitura i la orquestra a tota hòstia per deixar-ho volar».

TORELLÓ.—«Es llegeix la partitura d'una manera molt visual. I a mi aquesta seqüència també em recorda al final de *Compteu amb els dits* (1967) quan es diu que, ara, només quedarà la pantalla en blanc. D'alguna forma és com un retorn a allò».

PORTABELLA.—«Sí».

TORELLÓ.—«I també em recorda al Kieslowski a *Trois couleurs: Bleu* (1994), amb la Juliette Binoche; aquella pel·lícula que la trama parla d'escriure partitures, on també hi ha seqüències a on es llegeix la partitura visualment».

PORTABELLA.—«És molt maca aquella escena, i tot el que llegeixi bé va clavat. És complicadíssim perquè vam trigar molt a fer-ho. Perquè els de digital d'aquí de [...] films, el que normalment es fa és d'analògic passar a digital, i jo vaig dir, però, "el que hem de fer es reproduir això escanejant-ho, tenint en compte que això ha de tenir un ritme que no pot ser estàndard que s'ha de mirar amb el so...", i ho van fer-ho molt bé, és un treball fet de collons. Les pàgines estan una mica flotant, perquè sigui real, des d'un punt de vista cinematogràfic, no des de la realitat, ho has de fer digital, escanejat, és totalment escanejat, és una feinada de collons i llavors han de estar, pel de blanc, estan així [...] i van passant, llavors hi ha la música, que és la lectura d'això, que és la traducció, un jeroglífic per molts de nosaltres i en canvi... les partitures són molt maques».

TORELLÓ.—«Sí que són maques...».

PORTABELLA.—«Però veus això..., això t'ho ha de portar el que tu et creis ja, que et permeti la teva imaginació que funcionar lliurement. Jo aquest final el vaig veure bastant ràpid al principi. Jo mai sé



com acabarà... es com unes gotes, ho explico moltes vegades, unes gotes que cauen damunt, en allà; i ho començo a posar i les pel lícules comencen a créixer així [fa un gest amb les mans], es van col·locant, i un cop queden ja així queden amarrades, ja no puc canviar una seqüència perquè ja està... Bé, ha estat molt agradable».

TORELLÓ.—«Sí ho deixem aquí si li sembla. Podíem estar molta estona més però entenc que...».

PORTABELLA.—«Fes una cosa si més endavant..., no m'importa que em truquis, si més endavant això t'ha generat en tu un tipus de preguntes que pugem desenvolupar».

TORELLÓ.—«La idea era avui fer una entrevista exploratòria per generar un text, un marc teòric i jo, a partir d'aquí, fer un anàlisi més a fons de les pel·lícules. Ha estat molt agradable».

PORTABELLA.—«Sí home, i a més m'ha agradat molt tot el procés que segueixes... i a mi em pot servir després. Per mi és fantàstic».

TORELLÓ.—«Sí, ha estat a gust?».

PORTABELLA.—«Sí clar! Ja havia tingut un que havia fet la tesi. Era un camerunès que estava a la Universitat d'Avinyó. Em va escriure i va venir aquí, era una persona hipersensible, però el tio, me'n recordo perquè, vam estar parlant, em va enviar un totxo perquè me'l llegís; i me'l vaig llegir, i se'n va, i aleshores, al cap d'un temps, que ja no me'n recordava, em diu "m'agradaria parlar amb vostè perquè m'ha provocat més preguntes de les que tenia quan vaig venir" [riu], "que són meves i vull contrastar-les, me les he respòs jo i voldria contrastar-les amb vostè", això està molt bé! "Hi ha més preguntes però jo les vull contrastar, tinc les meves respostes", és molt maco i va venir, fantàstic. Amb una hora ho vam ventilar, [...] i no, després vam anar a dinar i tot collonut, però venia amb la seva perspectiva que ja estava contestada».

TORELLÓ.—«Així ho faré quan ho tingui acabat».

PORTABELLA.—«A part de què m'agradarà tenir-la després de tot el treball, clar que sí. No això per a mi... no és un deure, és molt natural per mi, és molt útil fer-ho. A més ja t'ho he dit al principi, poder ser útil és lo millor que pots fer, més que [...] ni hòsties, són inquietants, no? A veure què passa, bé doncs ja funcionen. El que passa és que ara, les generacions...».

TORELLÓ.—«Digui, digui...».

PORTABELLA.—«...els cineastes d'ara, aquí doncs són conservadors en el fons».

TORELLÓ.—«Bé, estem en un procés de regressió en tants camps, no?».

PORTABELLA.—«Buff! Aquí està passant una involució, una involució política de la hòstia! Però això està programat des de fa vint-i-tants anys des de Washington. Doncs aquesta bombolla ha facilitat... ha provocat que "s'ha acabat"; l'estat del benestar a la merda, aquí hem d'anar així, el mercat és el mercat, punt i s'ha acabat; el salari cap avall, punto i si hi ha pobresa doncs n'hi ha d'haver... tant bèstia com això! I a nivell de cultura no en parlem ja...».

»No però, en veureu [...] trobo que vosaltres viureu uns anys apassionants. Dintre la cúpula democràtica fins ara s'ha demostrat que no hi ha cap... el sufragi universal és bàsic, el que passa que el *demos* grec era per barris, la importància de l'individu, i llavors el mateix Estat no existia. Però la democràcia, o sigui l'individu, s'ha de revaloritzar que és el que estan degradant. Hi ha maneres de fer política diferent, amb més participació política del ciutadà. És un problema de dignitat».

TORELLÓ.—«S'està pervertint..., crec que ha arribat fins a les paraules, la paraula *diàleg*, la paraula *llibertat*, que tenen unes connotacions...».

PORTABELLA.—«Les han buidat de contingut».

TORELLÓ.—«Sí exacte. Però aquesta és una lluita que ja han guanyat».

PORTABELLA.—«La *Pau*, la *Llibertat*, i la contrareforma del avortament... buff! La dreta té una avantatge que no vol transformar, tenen experiència de poder; i el poder ha de ser un autoritarisme».

necessari, controlat [...]).

TORELLÓ.—«La meva generació, jo sóc del inicis del anys vuitanta; clar, som una generació que va créixer en un estat de coses diferent, ara ens trobem amb un seguit de promeses que no es compleixen; “tu treballa molt, estudia molt” i, d’alguna manera, ens sentim estafats; i per una altra part, em viscut molt bé, no és com la generació dels meus pares, dels anys seixanta o setanta, van anar pujant, van anar pujant, nosaltres no, comencem des de dalt i anem baixant».

PORTABELLA.—«Vosaltres ho teniu molt dur, molt dur».

TORELLÓ.—«Sí ho tenim difícil, i els que vinguin després també».

PORTABELLA.—«Aquí l’únic és implicar-te molt en tot per intentar que les coses no els hi surtin tan bé com esperen els poders. I aquí a Catalunya ara som un exemple, que passa a molts països, una societat civil, un problema de dignitat polititzada, que té molt problemes i no està per bromes. I això és una novetat, aquesta, els partits desorientats, i una endogàmia terrible dins».

TORELLÓ.—«Endogàmia dins de la política i dins de la Universitat i en tants altres camps».

PORTABELLA.—«De manera que espero molt de vosaltres! Eh! A mi ja no em dóna temps!».

TORELLÓ.—«Farem el què podrem!».

PORTABELLA.—«Sí, però heu de fer-ho! A part que es viu millor. El problema, la vida si la vius així [dibuixa una línia recta], és bé... és un encefalograma pla, tot previst, tot arreglat, no em vull ficar en... però si vius implicat en els merders que convulsionin, doncs, les aspiracions d’una societat per defensar uns valors, doncs, vius així [i fa un gest amb la mà que dibuixa una línia que puja i baixa contínuament], que si estires [fa un gest amb la mà] és una vida molt més llarga que l’anterior. Perquè jo, per exemple, he passat una vida, no he separat mai l’art de la política, ni res d’això, i he viscut, clar, molt més estirat, perquè les experiències en punta doncs són més».

TORELLÓ.—«Aquest és un tema que m’hagués agradat tractar amb vostè, com l’estètica el porta a l’ètica».

PORTABELLA.—«És al revés, l’estètica sola no serveix per res».

TORELLÓ.—«Però no sola, amb les dues cares».

PORTABELLA.—«Primer hi ha l’ètica, llavors tu penses. Tens uns instruments, un cirurgià. A partir d’aquí l’ètica ja condiona, perquè faràs això? Per fer una cosa privada teva o pels interessos de les farmacèutiques, o ho faràs pel bé públic, no? Segon, el resultat és la teva experiència i allò que tu aportes, i el que tu aportes és l’estètica, que és com materialitzes, no?»

»La gent es pensa que primer l’estètica, no, no! L’estètica és conseqüència de l’ètica, i del que fas tu. Inclús en el parlar. Si tu, per exemple, ets una persona que ets un sectari, en el moment en què tu, com a sectari, allò que tu dones, des del punt de vista, és com jo et lleigeixo a tu, i jo et materialitzo com a sectari, ets tu que creus que sóc sectari, perquè és un tio que es tanca de banda. Això és l’estètica, amb el *bigotet*, així... [riu] quan un és *gilipolles*; doncs és que és *gilipolles* i a la que obre la boca, doncs, ja està».

TORELLÓ.—«[Riu] Ostres n’hi ha uns quants».

PORTABELLA.—«Però amb l’estètica, compte, perquè de vegades em trobo...».

TORELLÓ.—«Ho deia en el sentit, i ho havia llegit —no sé si malament, potser— que hi ha aquesta línia que no es pot dividir entre compromís polític i compromís artístic o d’avantguarda».

PORTABELLA.—«Això no ho separis mai!».

TORELLÓ.—«Inclús des d’una convicció artística, un el pot portar a conviccions polítiques».

PORTABELLA.—«És que la convicció artística... qui les separi és que es mira el melic».

TORELLÓ.—«I després al revés, no? Des d’una convicció política suposo que hi ha hagut gent que ha fet el procés invers, no?».

PORTABELLA.—«Menys, el viatge és més aviat el revés. La política és una pràctica molt absorbent

i demana també... per exemple, el polític, diguem-ne, de la partitocràcia és una espècie que s'està perdent. En canvi l'intel·lectual polititzat, com pot ser el cas meu, per exemple, mirem d'adquirir una capacitat [...]. Però sempre el resultat final és efímer, no és concloent, perquè les conclusions sempre són provisionals, a la conclusió que s'arriba doncs...

»En canvi la gent espera que, quan un fa una cosa, doncs “això en aquí, això és l'important”, però és el procés. El que et dóna empenta, després, per seguir, és el procés; perquè tu per d'aquí a allà què fas? Compromís polític, com mires, com treballes sobre tu mateix, quin és l'escenari en el que tu et situes.

»Hi ha una cosa, per exemple, el que trenca la política més autoritària és l'empatia, o sigui, l'empatia vol dir que els problemes dels altres són els teus, i jo sense els altres no sóc ningú, és així de senzill, i a partir d'aquí entres ja... i això alimenta, eh! Jo també he pogut fer el cine que faig per la implicació política, i al revés; mai he fet pel·lícules de gènere polític, per exemple, perquè no... Això és inseparable».

TORELLÓ.—«Això em recorda a una frase seva que vaig llegir i que em va agradar molt, i que li trobo molt de sentit, que és la que diu que “és molt més subversiu canviar els codis que no fer un ús dels eslògans”».

PORTABELLA.—«Això és bàsic, és bàsic! Ho deies tu abans, la perversió de les paraules, per exemple, o sigui la destrucció dels codis d'allò que significa semànticament l'ús de la paraula “llibertat”, és una forma de transgressió, diguem-ne, per part dels reaccionaris: buidar-la del contingut que té i apropiarse'n ells, és a dir, aquest tio impresentable del Gallardón quan diu que és molt més progressista defensar el “no-nacido...”, la “*libertad*” en aquest cas».

TORELLÓ.—«Que estan protegint a la dona...».

PORTABELLA.—«Però els codis són fonamentals. Però no t'atris en els models, no hi vagis mai de front, perquè acabaràs fotut. Assemblant-te tant en ells, però sempre el model serà millor que tu. Has de sentir l'alè aquí [fa un gest darrere el seu cap], jo sempre ho dic això, són els referents, aquesta aquí, però no aquí davant [fa un gest], aquí darrere, que t'empenyen, això és collonut; però no hi vagis en direcció a ells, perquè això ja està resolt.

»Tens que mirar tu el teu viatge. I sobretot hi ha un punt d'aventura, fixa't que.. tu pots ser no tant. Hi ha paraules com “aventura” que... “*al tanto*, això és una aventura”. Jo que vinc de classe burgesa, benestant, que les aventures, no. Perquè l'*status*, el poder, l'estatus no la pot tocar, els imprevistos no perquè, això “*al tanto*, no! *al tanto*”.

»Tu has de dir que sí, posar-te la motxilla i tirar endavant. Vius d'una manera molt més intensa, les passes putes, tot el que tu vulguis, però home estàs... [rebufa]. Molts cineastes amics meus que s'han envellit, cineastes i més o menys, “*bueno un paperet per filmar...*”, i jo, doncs, “sempre *el niño*”, el no sé què. En canvi m'he trobat molta més gent, doncs, que jo no recordo ni res, però se m'abracen i em veuen i a vegades em diuen: “*oye Portabella, cojonudo, me cagó en la leche, aquel día te acuerdas*”, i jo no me'n recordo de res però he anat a assemblees de treballadors... quan he estat implicat en política i quan estava en el senat».

TORELLÓ.—«I la tornada del Tarradelles...».

PORTABELLA.—«Sí, la tornada del Tarradelles, imagina't m'he trobat en fregats d'aquests.... I home, tu saps què és estar assegut a la Comissió Constitucional que ens arriba del Congrés dels Diputats, som vint-i-cinc senadors en allà que hem de posar les nostres esmenes per millorar la Constitució que després ja passa a ser votada i al referèndum; això és una experiència de collons... una coma o una còpula aquí vol dir públic o no...

»L'eliminació de la pena de mort, la vaig negociar i vam aconseguir, el grup dels catalans; vam

aconseguir que s'eliminés perquè venia del Congrés que, per terrorisme i segons quines condicions, es mantenia la pena de mort, i llavors la vam liquidar. Una esmena que la va escriure el Benet i jo la vaig defensar i la vam guanyar a base de negociacions, un dia t'ho explicaré, però tot això..., jo en aquella època en què passava tot això, doncs mira el 76 havia fet l'*Informe General* (1976) i ja portava el *Vampir* (1970), però tot això fet, i en aquella etapa dels vuit anys, no vaig fer res més que dedicar-me a les noves lleis orgàniques, i després ja ve el *Pont de Varsòvia* (1989), però això, per mi, és una etapa de la meua vida que està lligat amb el *Pont de Varsòvia* i amb tot, vull dir no està... no ho sé, no són temps morts “mira m'he pogut dedicar més a la política”, no, no, no! Mai he tingut la sensació que he perdut el temps en la política o he perdut el temps en el cinema perquè no he pogut... no, no, no! Ho tinc super lligat, jo he fet el *Pont de Varsòvia* després de tot això... I això, jo sempre ho dic, si no t'impliques, si no fas dels problemes dels altres els teus i et poses a formar en la direcció del que tu creguis; en aquest cas de quins són els teus, amb el teu imaginari des del teu punt de vista d'allò que és l'equitat, la justícia, això és apassionant...

»Quan tu facis cine, ja veuràs com hauràs de... ja t'ho trobaràs... i deixa't d'històries d'anar, ni en una escola de cine, ni de tu buscar relats. I com menys explícit millor, més contundent ets. La teua mirada s'ha de correspondre amb una mirada que té un nivell d'exigència mínim per això, però això avui dia és així... No val, això de dir que [...] tu has d'intentar fer un esforç per a on puguis arribar hi arribis i punt!».

TORELLÓ.—«Seguirem parlant un altre dia, perquè tot això és molt interessant».

PORTABELLA.—«Al final d'això jo sempre tinc la sensació que dono mals consells perquè us complico la vida i no és això...».

TORELLÓ.—«No, no es preocupi, jo ja me la complico sol [riu]».

PORTABELLA.—«Per això et dic! Bé, ha estat un plaer!».

TORELLÓ.—«Sí, espero que hagi estat a gust; que les preguntes li hagin semblat interessants, i li hagin donat peu a expressar-se».

PORTABELLA.—«Sí, home, molt bé! Jo sempre amb vosaltres, la gent com tu, procuro que... m'ho passo bé i a més a mi també em serveix. I si tu al final d'això tens més preguntes i tens respostes també em pots ajudar a mi».

TORELLÓ.—«Sí jo penso que el tornaré a trucar, tornaré a contactar amb vostè, ara haig de treballar-ho».

PORTABELLA.—«I tant, quan vulguis! I a veure si ho hem gravat...».

TORELLÓ.—«Sí, ha estat gravant fins ara, vaig a parar-ho... Moltes gràcies per tot Pere».

## ANNEX III. CARACTERÍSTIQUES ORTOTIPOGRÀFIQUES DE LA INVESTIGACIÓ

**A** CONTINUACIÓ, FEM ESMENT d'algunes de les característiques ortotipogràfiques de la present investigació; així com del conjunt de normes i usos tipogràfics, degudament justificats, que hem tingut en compte a l'hora de desenvolupar el corpus textual de la present la recerca<sup>240</sup>.

### CLASSES DE LLETRA I USOS TIPOGRÀFICS

#### Tipologia del text:

- El cos del text estàndard: Garamond, 12 punts; amb la mateixa tipografia, les cites es maqueten a 11 punts i les notes de pàgina, a 10 punts.
- Títols, subtítols i índex de continguts: Swiss 721, mida variable.

#### El paràgrafs:

- El primer paràgraf de cada capítol no es sagna. La inicial del primer mot d'aquest paràgraf es destaca i, la resta d'aquest mot, i els tres o quatre mots següents que formin una locució significcant, es maqueten en versaleta.
- Les cites tampoc se sagnen; el paràgraf següent de la cita, de cos de text normal, tampoc.
- Alineació justificada de tot el text.

#### Usos de la *cursiva*:

- Principalment, s'utilitza en títols: obres de creació, publicacions de tota mena i en qualsevol tipus de suport i programes de ràdio i televisió.
- També s'utilitzen en les paraules que cal destacar: expressions col·loquial, dialectalismes i paraules o expressions d'argot; paraules usades en sentit metalingüístic; paraules que es volen

---

240. Per tal de redactar aquest apartat ens hem basat, de manera principal, en: *Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB)* (2011). Universitat de Barcelona. Serveis Lingüístics [Base de dades]. Disponible a: <<http://www.ub.edu/criteris-cub/portada.php>>.

remarcar dins un text; estrangerismes i llatinismes; i sobrenoms, pseudònims i àlies. És a dir, en sentit connotatiu.

- Enumeracions, encapçalaments de quadres, advertiments i elements anàlegs i peus d'il·lustració.

Usos de la **negreta**:

- En títols i apartats de l'obra.

Usos de la **VERSALETA**:

- Alguns títols i apartats de l'obra, numerals romans, cognoms dels autors en referències bibliogràfiques, els cognoms dels autors en citacions en nota també s'escriuen en versaletes i majúscula inicial i la pròpia obra esmentada en el seu propi interior.
- Noms dels interlocutors en entrevistes.
- Acrònims.

## SIGNES DE PUNTUACIÓ

Usos del punt:

- En títols i apartats no és clourà el text amb un punt.

Usos dels signes d'interrogació i exclamació:

- El signe invertit —tal com aconsellen els documents normatius de l'Institut d'Estudis Catalans (RAFEL, 1997)— només es pot posar, si de cas, quan l'oració interrogativa és extremament llarga i no conté cap element gramatical suggeridor del seu valor interrogatiu o exclamatiu.

Usos del guionet [-]:

- Unió de mots, segments de paraules, partició de mots a final de ratlla, relació de paraules o lletres amb xifres, indicació de certes dates de manera abreujada, relació entre dos termes, indicació de seqüències numèriques i en les datacions compostes, es deixa un espai tant davant com darrere del guionet.

Usos del guió llarg [—]:

- Incisos —el seu ús és preferible a la utilització del parèntesi—, enumeracions, diàlegs.
- En referències bibliogràfiques substitueixen el nom d'un autor del qual es fa constar més d'una obra.
- Si el guió llarg de tancament d'un incís coincideix amb un punt, el primer desapareix. El guió llarg de tancament d'un incís no desapareix en contacte amb una coma ni amb un punt i coma.

Usos de les cometes baixes o llatines [« »]:

- Citacions textuais.
  - Quan una citació textual ocupa més d'un paràgraf, no es tanquen les cometes fins al darrer paràgraf de la citació; però, en començar cada paràgraf, a partir del segon, cal posar-hi unes cometes de tancament [»], per indicar que la citació encara continua oberta.
  - En les citacions que inclouen altres citacions, es fa una gradació en l'ús de les cometes.

S'utilitzen les cometes baixes o llatines com a cometes principals o de primer nivell; com a segon nivell, és a dir, dins de les cometes llatines, cal posar-hi les cometes altes o angleses; i si encara hi ha un tercer nivell, s'hi han de posar les cometes senzilles, seguint la jerarquia següent: «... “... ‘...’ ...” ...».

- Títols de col·loquis, congressos, jornades, simposis, seminaris, etc. que no incloguin el genèric en la denominació; títols de conferències, ponències, comunicacions, exposicions, etcètera.
- Títols d'articles de publicacions periòdiques, títols de parts de llibres o contribucions a una monografia, parts d'obres que se citen dins d'un text.
- Usos irònics, dobles sentits o accepcions especials de paraules, sintagmes o frases. És a dir, en sentit denotatiu.

Usos de les cometes dobles [“ ”]:

- S'utilitzen per emmarcar glosses o traduccions d'un mot o d'una frase.
- També es pot recórrer a les cometes dobles per indicar els títols d'obres inserits en un títol o per marcar paraules que haurien d'anar en cursiva en un títol que ja va en cursiva.

Contacte de les cometes baixes o simples amb altres signes:

- Quan les cometes de tancament es troben en contacte amb algun altre signe de puntuació, cal tenir en compte les possibilitats següents:
  - Cal situar la coma, el punt i coma, i els dos punts després de les cometes de tancament.
  - En el cas de les citacions, cal posar un punt abans de les cometes de tancament sempre que la citació comenci un paràgraf o vagi després d'un punt.
  - Cal posar el punt després de les cometes de tancament quan la seqüència citada comenci després de coma, punt i coma o dos punts, o quan no hi hagi puntuació.
  - Pel que fa a la resta de casos de l'ús de les cometes dins del text, cal posar les cometes de tancament abans del punt.
  - Cal situar els signes d'interrogació i d'admiració dins de les cometes si pertanyen al fragment citat, però fora d'aquestes si pertanyen a una unitat superior.
- La grafia utilitzada per les cometes simples és la coma volada, anomenades cometes tipogràfiques [ ‘ ’ ], no el grafisme de les cometes normals [ ' ' ].

Usos tipogràfics de l'apòstrof:

- La grafia utilitzada per l'apòstrof és la coma volada, anomenada cometa tipogràfica [ ], i, igual que en les cometes simples, no utilitzarem el grafisme de l'apòstrof normal o cometa normal [ ' ].

## ABREVIACIONS

El present treball fa servir les següents abreviacions:

- Varis autors – A. V.
- Coordinador – coord.
- Edició – ed.
- «Et alia» – *et. al.*

- Número – núm.
- Paràgraf – para.
- Reimpresió – reimpr.
- Sense data – s.d.
- Suplement – supl.
- Volum – vol.

## CITACIONS

Pel que fa a les citacions, la present investigació segueix les següents consideracions<sup>241</sup>:

- Tot text o idea manllevada d'un altre autor es cita de manera clara i explícita.
- Les cites inserides en el text apareixen entre cometes llatines [« »].
- Els fragments elidits dins d'una cita s'indiquen amb tres punts entre claus [...]; qualsevol incís de la investigació, que s'expressi dins de la cita, s'indica, a la vegada, entre les claus [ ].
- La referència a la font primària, tant si la cita és literal com si és una parafrasi, s'indica segons el model Harvard; citant, entre parèntesi, el cognom de l'autor en versaleta, amb l'any de la publicació i el número de pàgina separat per dos punts. Seguint l'exemple següent: (DELEUZE, 1994: 69).
  - Si la referència engloba diverses pàgines, s'indica amb un guió curt si són seguides, o amb una coma si són alternes.
  - Si la bibliografia cita diversos llibres o articles d'un mateix autor publicats el mateix any, s'han de marcar amb una lletra minúscula a continuació de l'any i reflectir-ho a la cita abreviada.
- El títols de llibres, revistes i antologies s'escriuen sempre en *cursiva*. Però els títols de contes, articles o poemes que formen part d'un compendi major —d'una revista, llibre o antologia— s'escriuen entre cometes llatines [« »] i sense utilitzar la cursiva.
- Les cites de fonts primàries en altres idiomes es traduiran sempre en el cos de text i se'n referenciarà l'autor de la traducció amb una nota a peu de pàgina.

## BIBLIOGRAFIA

La present investigació emprà el sistema de citació internacional de la American Psychological Association (APA).

- Les referències citades es recullen al final del text sota l'epígraf «Bibliografia».
- Quan s'esmenten diverses obres d'un autor, només s'escriu el nom d'aquest en la primera referència i s'ordenen cronològicament, substituint el seu nom en les següents referències per un guió llarg [—].

---

241. Per a redactar aquest apartat ens hem basat en: *L'Atalante. Revista de Estudios cinematográficos* (2014). «Normativa para autores/as. Guía de presentación de originales» [en línia]. Disponible a: <<http://www.revistaatalante.com>>.



- Quan l'autor tingui més d'una obra citada per any s'indicarà amb una *a*, *b*, *c*, etcètera després de l'any de publicació.

Incorporem al sistema de citació bibliogràfica, algunes modificacions justificades:

- Els títols de contes, articles o poemes que formen part d'un compendi major —d'una revista, llibre o antologia— s'escriuen entre cometes llatines [« »] tal com recomanen el *Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB)* elaborats pels Serveis Lingüístics de la Universitat de Barcelona.
- Segons la mateixa font esmentada, la preposició que precedeix el document font és la preposició *a* amb majúscula seguida de dos punts [A:], i no *en* ni *dins*.
- Si el document referenciat es publica en una Universitat, la editorial de la qual ja incorpora el nom de ciutat, aquesta última informació s'omet per redundant (SANCHO, 2014: 78).
- S'utilitzen els signes gràfics de [< >] per indicar l'inici i la fi de totes les adreces electròniques (URL); així, es permet acabar l'oració amb un punt, sense desvirtuar l'URL.

