

# LA MÚSICA Y LA SUBVERSIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DIEGÉTICO EN LA OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)

JOSEP TORELLÓ

JAUME DURAN

## PORTABELLA Y EL CINE DE LA MODERNIDAD

A finales de la década de los años cincuenta se desarrolla una práctica cinematográfica que la bibliografía denomina bajo el epígrafe de *cine de la modernidad* (Font, 2002; Quintana, 1996). La teoría cinematográfica entiende que en esa época los cineastas europeos empiezan a articular una nueva expresión cinematográfica, la cual, en esencia, se caracteriza por poner en cuestión la tradición fílmica desarrollada en la primera mitad del siglo XX, que Burch denomina el Modo de Representación Institucional (MRI) (Burch, 2008). El lenguaje institucional, a diferencia del cine primitivo, se basa en la convención de una representación moderna —y cinematográfica— de las dimensiones espacio-tiempo. El concepto del MRI propuesto por Burch tiene una correspondencia teórica en el concepto *Hollywood clásico*, expuesto por Bordwell y su equipo (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997), quienes proponen que la articulación estética de esta *institución* funciona como un conjunto

de normas, recursos formales y sistemas —un sistema de lógica narrativa, uno de representación temporal y uno de representación espacial— que se relacionan entre ellos para crear la diégesis fílmica (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 7). A grandes rasgos, podemos decir que la modernidad cinematográfica trata de subvertir estos fundamentos del MRI. O, lo que es lo mismo, poner en duda su propia herencia y pasado.

Es en la irrupción del cine europeo moderno donde podemos contextualizar la personal obra del director catalán Pere Portabella (Figueres, 1927). La alineación de la actividad artística de Portabella con estos supuestos de ruptura y subversión del lenguaje cinematográfico —la reacción contra la *institución*— es clara y no se puede separar de la condición política del autor: una activa oposición al régimen franquista desde la clandestinidad, la cual irriga el posicionamiento estético del conjunto de su obra.

Así, Portabella, en el periodo 1967-1976, realiza una obra personal que se sitúa claramente en



Pere Portabella durante la grabación de su primer filme *No contéis con los dedos* (1967).

este panorama diacrónico de evolución del lenguaje que propone el término *cine de la modernidad*. Sobre su biografía se ha escrito mucho. Principalmente, cabe destacar el trabajo de Marcelo Expósito, *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella* (2001); el de Fèlix Fanés, *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política* (2008); o el trabajo de Rubén Hernández, *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico* (2008).

En referencia a su planteamiento estético, la no-narratividad de su propuesta se hace evidente ya en los primeros filmes, *No contéis con los dedos* (1967) y *Nocturno 29* (1969), desarrollados en estrecha colaboración con el poeta Joan Brossa. Después, Portabella formula una proposición cinematográfica que, desde nuestro punto de vista, pone especial énfasis en subvertir —*volver a pensar, romper, transformar, ensanchar*, etcétera— el espacio-tiempo diegético institucional. Esta forma de pensar un filme es genuina de la modernidad y la ensaya en *Miró, l'altre* (1969), *Play Back* (1970), y en los importantes largometrajes *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972), donde «la política irrumpe como no lo había hecho hasta el momento en el cine de Portabella» (Fanés, 2008: 36)<sup>1</sup>, vehiculada a

través de una transformadora intención estética. Este largo e intenso periodo de creación cinematográfica de Pere Portabella en la clandestinidad se cierra con la producción de *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), un documento de casi tres horas de duración que radiografía las diferentes fuerzas políticas y sociales de la España del momento. Después, a partir de 1978, Portabella entrará en la política institucional, solamente retomando su faceta como director, de manera sistemática, ya en la era digital.

Así, la articulación del espacio-tiempo diegético en las propuestas del periodo estudiado (1967-1976) —que por razones temporales, políticas y estéticas entendemos unitario y representativo— es sorprendente, y consideramos que la música es uno de los elementos importantes —aunque no el único— con el que Portabella trata de subvertir este orden diegético institucional.

## EL ESTUDIO DE LA MÚSICA EN EL MARCO CINEMATográfico

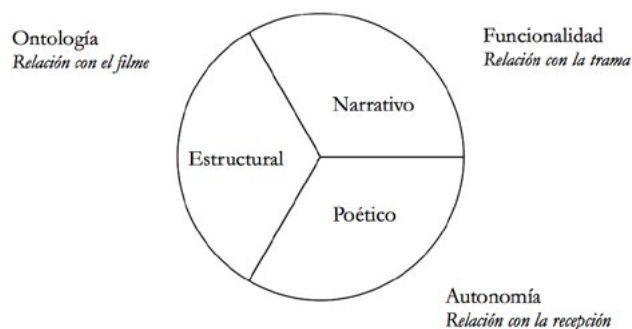
El objetivo del presente artículo es atender, en el marco del aparato teórico cinematográfico, de qué manera el autor trabaja la relación música-imagen en la praxis fílmica del periodo 1967-1976. Tal como hemos dicho, partimos de la hipótesis de que la manera en que Portabella articula la música en sus propuestas fílmicas es uno de los elementos que nos permite entender su cine como un intento de superación del Modo de Representación Institucional. Para desarrollar esta perspectiva, se debe prestar atención a diversos aspectos: por un lado, establecer un marco teórico para tratar la cuestión sincrónica de la relación imagen-música; por otro, analizar, desde nuestra perspectiva de estudio, la filmografía del director Pere Portabella en el periodo señalado.

Es preciso recalcar que el análisis de la relación música-imagen plantea una serie de inconvenientes inherentes a su marco teórico y metodología

actual. El inconveniente principal que se plantea es que, aunque se avanza positivamente en la construcción de un marco teórico sólido (Fraile, 2016), partimos de un estado de la cuestión de la disciplina de análisis de la música y de los filmes que se define por ser un panorama no estructurado (Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 206), hecho de contribuciones teóricas dispersas e irregulares. Además, la teoría y la práctica de la *imagen cinematográfica* parece que se hayan resistido a llevar a cabo un análisis interdisciplinario de sus elementos<sup>2</sup>. Cabe considerar que la música —o cualquier otro elemento externo a aquello propiamente iconográfico— juega un papel relevante en la codificación del lenguaje cinematográfico, aunque, tradicionalmente, su estudio en este tipo de análisis audiovisuales ha sido prácticamente nulo. La mayoría de la bibliografía ha tratado de manera tangencial aquello que, desde nuestro punto de vista, es una de las características principales en la construcción de la imagen contemporánea; esta es siempre una construcción audiovisual en el sentido multimedia del término *audiovisual*: una «expresión cinematográfica»<sup>3</sup> que se construye a partir de una dimensión visual y de una dimensión sonora, y que se conjuga alrededor de una misma *expresión*, de una misma *unidad*, de un mismo *flujo*.

## UNA PROPUESTA PARA EL ESTATUS DE LA MÚSICA EN EL AUDIOVISUAL

En el momento de encarar de manera crítica el corpus teórico que estudia la relación música-imagen surge la dificultad de resumir, desde un punto de vista conceptual, este conjunto bibliográfico y relacionarlo con la teoría cinematográfica general. Resulta extremadamente complejo extraer conclusiones paradigmáticas del estudio de esta bibliografía: parece que no hay un conjunto teórico consensuado que dé respuesta, desde un punto de vista académico, a la pregunta *¿qué define el estatus de la música en el cine?* Aun así hay notables aproxi-



Esquema de la propuesta teórica del estatus de la música en el audiovisual.

maciones. Algunas son destacables, como *Historia y Teoría de la música en el cine (Presencias afectivas)* (1997), de Carlos Colón, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo, o el conjunto de la obra ensayística que realiza Teresa Fraile, quien trata de sistematizar la cuestión que nos ocupa en artículos como «Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen» (Fraile, 2005), en su tesis doctoral *La creación musical en el cine español contemporáneo* (Fraile, 2008) o, recientemente, en «Música de cine en España: crecimiento y consolidación de una disciplina» (Fraile, 2016). También, por parte de uno de los autores del presente artículo, se ha intentado llevar a cabo una indagación sobre la relación estética entre música e imagen, su actual estado de la cuestión y el papel de la música en la evolución del lenguaje audiovisual, en *La música en las Maneras de Representación cinematográfica* (Torelló, 2015).

Más allá de las cuestiones diacrónicas, exponemos, a continuación, una propuesta de categorización original dentro de la teoría que estudia la relación sincrónica entre la música y la imagen. La cuestión no es sencilla y somos conscientes de que una de las críticas que la bibliografía realiza a menudo al conjunto de la teoría de la disciplina es que cada autor formula, de nuevo, sus propias categorías de análisis —hecho que dificulta enormemente la estructuración del marco teórico—. No es esta la intención que nos lleva a realizar tal propuesta. Nuestro propósito es, en todo caso, a partir de la teoría generada en el seno de la dis-

ciplina, de las categorías que se describen y de las tendencias analíticas que se plantean a partir de diversos trabajos compilatorios y analíticos mencionados, tratar de definir el estatus de la música en el cine, en la medida de lo posible, en un solo sistema analítico-teórico.

Pensamos que esta es una de las necesidades urgentes que demanda la disciplina: intentar unir el planteamiento dual expresado por Infante del Rosal y Lombardo, en el que el estudio de la música cinematográfica se plantea desde: 1) una perspectiva ontológica, en la que la música es *esencia de lo audiovisual*; y 2) un planteamiento formalista o funcional, en el que la música es una parte del mecanismo, *una parte funcional del todo cinematográfico* (1997: 206-249). Creemos que este planteamiento dual es adecuado en la medida que es descriptivo, pero que se puede aunar en un solo marco teórico complementario. En este sentido, la propuesta original que planteamos a continuación es la que, a la vez, nos ha servido en el presente artículo para desarrollar el análisis de las diversas secuencias de la filmografía del autor, entendiendo el estatus de la música en el cine como un conjunto de funciones y dominancias, un sistema en que una música puede tener varios estatus a la vez.

Hechas estas consideraciones, exponemos que, desde nuestro punto de vista, el estatus de la música en el cine se vertebra teniendo en cuenta tres factores: 1) el estructural-ontológico, 2) el narrativo-funcional y 3) el poético-autónomo; elementos que ponen el estudio y la presencia de la música en el cine, respectivamente, con relación a: (1) la propia construcción de lo fílmico, (2) su trama dramática y (3) la recepción del artilugio cinematográfico por parte del espectador.

### **1. Estatus estructural-ontológico**

El *estatus estructural-ontológico* de la música en el cine engloba las cuestiones ontológicas de la relación entre la música y la imagen en la «expresión cinematográfica». Estas, como explica la bibliografía, se basan en el papel de la música en la construc-

ción de un «tercer elemento» o «tercer producto» que no es musical ni iconográfico, sino audiovisual (Fraile, 2008: 51; Infante del Rosal y Lombardo, 1997: 221). Es decir, estudiamos las contribuciones que la música tiene en la construcción del flujo icónico-sonoro y cómo la música empodera y transforma la imagen a un nuevo estatus estrictamente cinematográfico. Los asuntos concomitantes a la articulación de este estatus son el objeto de análisis de este apartado —la creación de una tercera dimensión, el hecho de dar *alma* o *viveza*, desde una perspectiva benjaminiana, a una imagen que, sin su dimensión sonora, puede resultar carente de entidad fílmica (Torelló, 2015: 23)—.

El estudio de este estatus es, en definitiva, una indagación ontológica de lo fílmico y el papel de la música en la construcción de sus límites epistemológicos. Es, en parte, el sentido dionisiaco de la música en un marco cinematográfico —es decir, un papel no significativo, no representativo—, llevando al terreno audiovisual la conocida dualidad estética propuesta por el filósofo alemán Friedrich W. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1973).

### **2. Estatus narrativo-funcional**

El *estatus narrativo-funcional* de una música articulada en la «expresión cinematográfica» estudia la presencia de lo musical en la construcción de la dramaturgia del filme, analizándolo como una de las cuestiones técnicas que permiten que el lenguaje cinematográfico desarrolle sus capacidades narrativas. Por un lado, la música permite articular una definición del tiempo y del espacio explícito y/o elidido del filme. Por otra, permite modular la unidad narrativa del filme y subrayar sus «significados» (Chion, 1997: 125), que, desde la vertiente narrativa, son claves en la construcción del discurso.

Este estatus estudia de qué manera la música define parte del espacio-tiempo diegético y, también, el conjunto de las propias características dramáticas. A partir de estas, la unión música-imagen es capaz de articular una definición

geográfica, cultural, sociológica o sentimental, por poner algunos ejemplos, del relato expuesto. Situados en la distinción formalista entre *historia* y *relato*, la música ayuda a vertebrar el *relato*. Es, siguiendo con el símil nietzscheano, un registro de la música apolínea o socrática.

### 3. Estatus poético-autónomo

Finalmente, el *estatus poético-autónomo* analiza el desarrollo de las propias características de la epistemología musical en relación con la recepción del filme; es decir, estudia la capacidad de la música presente en pantalla —el elemento más flexible de la construcción de la «tela audiovisual» (Chion, 1993: 195-197)— de articular la significación de las propias capacidades autónomas del elemento *música* en el seno del flujo cinematográfico. La música se puede manifestar, de manera autónoma, en la correlación música-filme-espectador, obviando, por momentos, que esta está vinculada a una imagen; obrando, pues, de manera independiente. Así, el análisis de la música se puede concretar, de manera temporal, solamente en su condición de elemento subjetivo y no mediado, vinculado con la recepción del filme; y no como un elemento significativo relacionado con la imagen representada en el filme, tal y como hemos hecho en los dos puntos anteriores.

Este punto es estética musical pura; observa la capacidad de la música de relacionarse, también, de manera no significativa con la «imagen», o de hacerlo, en este caso, de manera expresiva, independiente y genuina en el conjunto de la «expresión audiovisual». La música, sin necesidad de representar ni significar algo concreto, es entendida como una expresión propia. Nos encontramos con otro aspecto dionisiaco de la música cinematográfica que, en lugar de establecer una relación —o quizás mejor: a la vez que lo hace— con la estructura del filme, se comunica directamente con el espectador a través de su propio lenguaje.

## LA MÚSICA EN LA SUBVERSIÓN DE LOS CÓDIGOS: ANÁLISIS DEL ESTATUS DE LA MÚSICA EN CINCO CASOS PARADIGMÁTICOS

### Caso 1: Nocturno 29 (1969)

En el segundo largometraje de Portabella, *Nocturno 29* (1969), observamos algunos planteamientos estéticos generales, referidos a la articulación de la música, que el director repite de manera constante en el conjunto de la filmografía del periodo. El fragmento analizado es una muestra de cómo es de importante, en los primeros filmes del director, la presencia de la música dodecafónica. Dicha caracterización musical es una aportación del compositor contemporáneo Mestres Quadreny al primer cine de Portabella. Hace falta subrayar que, usando este tipo de música, se rompe una de las cuestiones que la bibliografía remarca como una constante en la presencia de la música en el audiovisual, aquella que Teresa Fraile (2005: 297) teoriza como el «sinfonismo clásico», rasgo propio del MRI: el hecho de adoptar, para una expresión artística contemporánea, una tipología de música que reproduce características clásicas, lo que es, en definitiva, un anacronismo estético. Esta secuencia es un ejemplo del uso de la música contemporánea en la «expresión cinematográfica» del «cine de la modernidad»: un planteamiento de contrapunto dramático entre la música y la imagen, tal como, sin mucho éxito hasta el advenimiento de la modernidad audiovisual, había teorizado Adorno (2007). Solamente por este motivo —el uso de una música estéticamente contemporánea—, nos encontramos ya ante una articulación transgresora o contraria a las tendencias expresadas por el MRI, de la cual diferentes secuencias de los filmes *No contéis con los dedos* (1967), *Nocturno 29* (1969) y *Umbracle* (1972) son buenos ejemplos. Con todo, cabe decir que la modernidad cinematográfica, según la perspectiva del teórico Michel Chion, se ve menos afectada por el estilo musical que por la manera en cómo esta se integra en el filme (Chion,



Imágenes de la secuencia analizada del filme *Nocturno 29* (1969) (0:58:15 - 1:00:43).

1997: 153); es más una cuestión de uso que de estética musical.

Con respecto al estatus de la música en la secuencia, este no es fácil de concretar. El sonido de unas notas dispersas de piano sirven a Portabella para encadenar dos localizaciones diferentes: la actriz Lucía Bosé paseando por el Laberinto de Horta en Barcelona, y una secuencia en casa de la misma protagonista. En este sentido, entendemos que la música participa de un estatus ontológico, ya que no hay ningún otro elemento sonoro que defina la diégesis. Como enlace de las dos secuencias, visualizamos una melodía desestructurada, experimental, sin armonía aparente. ¿Qué estatus posee la música de esta secuencia? En un sentido, asistimos a la transgresión de la dramaturgia cinematográfica expresada en el MRI a través de la música contemporánea. La música es articulada en un estatus narrativo-funcional, ya que interpela la narratividad del filme y, de hecho, trata de desmenuzarla.

### Caso 2: *Miró, l'altre* (1969)

La intencionalidad con la que Portabella articula la música con relación a la imagen y a la narratividad del montaje se repite, quizás de forma más elaborada, en este fragmento analizado. El cortometraje *Miró, l'altre* (1969) es un hito importante en la obra del director. Por un lado, el filme representa la primera colaboración de Carles San-

tos como compositor de una música original —hecho que le da a la propuesta cinematográfica una fuerte personalidad—; por otro —o quizá por ello—, el planteamiento fílmico: «abandona la lógica del lenguaje cinematográfico para someterse a otro tipo de orden, casi inconsciente, que nos recuerda al de la música. Como si fueran notas, las imágenes se repiten en una forma de bucle una vez tras otra» (Fanés, 2010: 483).

En lo que hace referencia a la articulación de la imagen, el cortometraje está compuesto por diversos fragmentos: la presentación de Miró antes de la *performance* que le lleva a pintar la vidriera exterior del Colegio de Arquitectos de Cataluña, las imágenes en color del artista pintando el mural, el pintor después de realizar la obra, trabajadores del Colegio limpiando la vidriera y arrancando la obra de Miró con espátulas, etcétera.

En lo referido al sonido y la música, encontramos, también, diferentes pasajes. La banda de sonido está formada por tres elementos diferenciados: un par de voces que cantan *a cappella* escalas que, de manera progresiva, van subiendo el tono; unos objetos sonoros no identificados; y, finalmente, un piano que toca una melodía no muy definida. Como si fuesen transiciones sonoras entre cada fragmento de la banda de sonido, encontramos espacios del filme que se articulan a 0 dB. En el conjunto de la obra, no hay sonido ambiente ni sincronía sonora con la imagen que siga lógica alguna.



Imágenes del cortometraje analizado *Miró, l'altre* (1969) (0:00:00 - 0:14:53).

El primer fragmento —el blanco y negro en que Miró se está preparando para pintar— y el segundo —la acción performativa de pintar la vidriera— están, por un lado, desunidos y contrapuestos por el montaje que los diferencia como partes, y también por la transformación que sufre la imagen, que pasa del blanco y negro inicial al color, hecho que ayuda a esta fragmentación. Solamente el audio que escuchamos les da continuidad y unidad. Y aunque la presencia de una voz no visualizada en pantalla es un recurso que Portabella ensaya en filmes anteriores —por ejemplo, en algunas secuencias de *No contéis con los dedos*—, esta propuesta es más radical y trabajada: se articula una secuencia que busca el límite de la distinción *música-sonido-ruido* a la vez que la unidad de la «expresión cinematográfica» se sustenta casi exclusivamente en los elementos sonoros.

Desde nuestro punto de vista, definimos su presencia en el filme bajo la dominancia del *estatus estructural-ontológico*, ya que aquí tampoco existe ningún otro elemento en la banda de sonido: es la música la que permite estructurar el campo epistemológico del cortometraje. Por otro lado, consideramos que la música de este cortometraje tiene también un *estatus narrativo-funcional*; o, en todo caso, lo tiene en un sentido de oposición al MRI: la música del fragmento pretende estructurar una propuesta *antinarrativa*. Para tal afirmación nos sustentamos en que en todos los fragmentos del cortometraje aparece una música cíclica, de bucle —aunque cabe preguntarse si hay alguna que

no lo sea<sup>4</sup>—; una música que parece que avanza en lo temporal —va subiendo de tono— pero que, en realidad, al no tener una resolución ni progresión armónica, siempre sitúa al espectador en un mismo tiempo de la acción. Es cierto que, en los fragmentos centrales del filme —en los que se pinta o se borra el mural—, la música aporta una idea de temporalidad, en parte propia del MRI; pero en los fragmentos de inicio y final del cortometraje, aquellos en que el bucle se realiza también a nivel icónico, se rompe esta narratividad y la idea de progresión temporal del audiovisual se difumina, presentando una forma cinematográfica que transgrede claramente la propuesta institucional o clásica. En este caso, la subversión del espacio-tiempo diegético es aún más honda que en el caso anterior.

### Caso 3: *Play Back* (1970)

El cortometraje *Play Back* (1970) permite a Portabella dar continuidad al tándem creativo iniciado con Santos. Esta colaboración tiene, en este momento, el ideario del arte conceptual como telón de fondo. *Play Back* es un cortometraje en el que se lleva al límite la relación estética entre la música y el sonido; se busca a menudo la frontera que les separa de una manera radical y vehemente.

En este sentido, el filme nos muestra un ensayo del Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona en el que las coristas cantan las notas de una partitura para orquesta, con la particularidad de que en la ejecución no se hace ninguna entona-



Imágenes del cortometraje analizado *Play Back* (1970) (0:00:00 – 0:08:22).

ción, pero se verbaliza rítmicamente cada nota. Es decir, se reparten las partituras de los diferentes instrumentos orquestales a la coral, y esta simula interpretar la partitura pero sin entonar, solamente verbalizando en voz alta, y a ritmo, la nota que hay escrita en el pentagrama. El resultado es un experimento cinematográfico-musical particular: una reflexión sobre el *objeto música* que se repetirá, de forma muy parecida, en otra secuencia del filme *Umbracle* (1972).

Tal como indica Fanés, «[e]n el filme contemplamos al compositor dirigiendo una parte del Coro, que canta fragmentos de *Tannhäuser*, *Lohengrin* y de *La Valquiria*, aunque la música parece corresponder más a una composición de corte minimalista del mismo Santos que no a una partitura de Richard Wagner. El malentendido se debe al hecho de que el coro lee las notas con el ritmo adecuado, pero prescindiendo de la entonación» (2010: 485).

El filme se articula con sonido directo y escuchamos y visualizamos cómo Santos habla y dirige el ensayo. Por lo tanto, desde nuestra perspectiva, la *música concreta* que escuchamos —siempre que se pueda nombrar de esta manera al recitativo rítmico de la coral— no tiene un carácter dominante en el *estatus estructural-ontológico*. Sí que lo tiene, sin embargo, en el aspecto narrativo —u, otra vez, quizá mejor dicho, en la *transgresión de lo narrativo*—; es decir, la música, como tantas otras veces en la filmografía de Portabella, condiciona parte

del carácter *antinarrativo* del cortometraje. A diferencia del caso anterior, la propuesta audiovisual no es cíclica, ni en la articulación de la imagen, ni en su música; por lo tanto, en este sentido, el espacio-tiempo de la diégesis puede ser homologable a una propuesta institucional. Lo transgresor de esta secuencia es la conjunción de «un martilleo de sonidos trepidantes, reforzados por los movimientos nerviosos y casi espasmódicos de la cámara» (Fanés, 2010: 485). Lo que es subversivo es la particular presentación de la forma *música* que, creando una tensión latente en el artefacto expresivo, nos permite reflexionar sobre la naturaleza de lo musical como fenomenología dentro del audiovisual. A nivel visual, además, no hay escotomización de la cámara de grabación, tendencia —el derrumbe de la cuarta pared— que es otra de las características de la Manera de Representación Moderna.

#### Caso 4: *Umbracle* (1972)

La articulación de la música en el filme *Umbracle* (1972) es variada, y es en este filme donde se consolidan un conjunto de prácticas iniciadas en otros filmes. La secuencia que analizamos también procura subvertir la estructuración del espacio-tiempo diegético institucional a través del bucle y la repetición musical.

El patrón dramático de la secuencia es el siguiente: se presenta una acción —la actriz llega a su casa, pone música en el tocadiscos y se dispo-



Imágenes de la secuencia analizada en el filme *Umbracle* (1972) (1:17:37 - 1:20:54).

ne a llamar por teléfono—. Hasta este momento la música tiene un *estatus estructural-ontológico* en el conjunto de la secuencia, a la vez que una vertiente narrativa; la acción fluye hacia adelante en un sentido temporal. Pero de repente, de manera manifiesta, se rompen ambos aspectos —la ontología y la dramaturgia de la muestra—, ya que la música que escuchamos entra en bucle —hay un cambio en su estatus— sin que haya ninguna causa diegética o dramática que justifique dicha alteración.

A diferencia de otras secuencias analizadas —en las que solamente es la banda sonora la que se repite rítmicamente—, en esta la imagen también entra en el *loop* repetitivo y acompaña a la música para situarse conjuntamente en este no-tiempo y no-espacio diegético articulado en el filme. El director rompe el *continuum* de la «expresión cinematográfica» y cuestiona el tiempo narrativo de la secuencia a través de ambas dimensiones del audiovisual: lo icónico y lo sonoro.

Fanés lo explica de manera clara: «A menudo la banda de sonido se queda parada en un acorde o un ruido, tal como observamos también en *Miró, l'altre*. [...] Venga del minimalismo americano o venga de Bach, el compositor recurre en *Umbracle* a una serie de técnicas basadas en la repetición de células sonoras. [...] en una de las últimas escenas del filme, imagen y sonido se superponen en un enloquecido frenesí repetitivo. Es el momento en el cual el personaje de la mujer llega a casa y pone

un disco, el tercer movimiento de la sinfonía Pastoral de Beethoven. Después se sienta y empieza a telefonar: en este punto, la música se encalla y Santos convierte el núcleo sonoro beethoveniano en una repetición sin fin —a la manera de un disco rayado— a la vez que los diversos planos —hasta siete—, que dividen el gesto de la mujer de coger el teléfono, marcar el número, acercarse el auricular a la oreja, se repiten cada uno un número indeterminado de veces, siguiendo la pauta del ritmo entrecortado de la música» (2008: 67-68).

Es decir, el fragmento recurre a la repetición de *células sonoras* para destruir la articulación clásica del audiovisual a través de la repetición y la subversión del espacio-tiempo diegético cinematográfico.

### Caso 5: Informe general (1976)

El filme *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* cartografía el estado de la cuestión de la política peninsular inmediatamente después de la muerte del dictador Francisco Franco. La escena que analizamos transcurre al final del filme, en el *Parlament de Catalunya*, y trata la cuestión política catalana. A través de la imagen, observamos el estado de desuso y abandono en que se encuentra la institución casi cuatro décadas después de su clausura —las butacas llenas de espeso polvo en la cámara del *Parlament*—. La impresión de embalsamamiento que se transmite da, a la vez, una idea de tristeza, de pro-



Imágenes de la secuencia analizada en el filme *Informe general* (1976) (2:20:35 – 2:22:19).

funda nostalgia: uno no puede evitar preguntarse por todo aquello que se perdió con la guerra, por todo ese mundo que desapareció, por toda aquella generación, los anhelos de la cual se despedazaron con el advenimiento de la Guerra Civil.

El conjunto de emociones que transmiten las imágenes se refuerza con la presencia de una música delicada, interpretada al piano, que aparece intermitentemente en la escena. La música aporta a la secuencia una dimensión poética y narrativa que se subraya con el hecho de que escuchamos un sonido ambiente sincronizado con la imagen que estructura la banda de sonido y da espacio a la música para atender otras dominancias. Pero cuando la secuencia se sitúa en el hemiciclo del *Parlament*, el sonido ambiente desaparece y, en un piano que a ratos distorsiona —quizás envejecido por el poco uso o quizás solamente connotados por las imágenes polvorientas—, se interpreta *Els segadors*, construyendo el momento álgido de la secuencia desde un punto de vista estético.

En esta última parte, la música ocupa todo el espacio epistemológico sonoro a nivel estructural-ontológico. A nivel narrativo, *Els segadors* traza correctamente, desde un punto de vista político, un discurso de continuidad histórica entre el pasado, el presente y los anhelos futuros de la sociedad que Portabella ha mostrado durante el transcurso del filme. Finalmente, a nivel poético, esta es una interpretación que, quizás por el tono roto de la sonoridad del piano, tiene la capacidad

de emocionar más allá de su vinculación estética con la imagen.

## CONCLUSIONES

En el presente artículo hemos desarrollado, por un lado, una propuesta para definir el estatus teórico del elemento *música* en el filme desde una perspectiva sincrónica y de relación estética y significativa con la imagen; y, por otro, un estudio de parte de la filmografía del director catalán Pere Portabella. Nuestro objetivo ha sido el de explorar cómo el elemento musical ayuda a subvertir el Modo de Representación Institucional (MRI) y acerca el cine del director barcelonés a los postulados de la Manera de Representación Moderna (MRM). Las aportaciones que realizamos tratan de combinar estas dos direcciones: por una parte, hemos desarrollado una reflexión sobre el papel de la música en el cine, que se concreta en una propuesta de modelo teórico-analítico; por otra, siguiendo dicho modelo, hemos tratado de profundizar, desde una perspectiva académica, en el análisis de la obra del cineasta catalán.

La evaluación del trabajo de Pere Portabella ha permitido identificar con qué mecanismos el director cuestiona —por razones políticas, culturales, sociales o artísticas— la manera de representación cinematográfica clásica e institucional, y entender de qué manera subvierte sus códigos del lenguaje cinematográfico. Desde nuestro punto de vista, los

binomios música-imagen que hemos identificado en la obra analizada son uno de los elementos que permiten al director construir una propuesta cinematográfica que cuestione el MRI y tantee nuevas formas de expresión artística, aquellas propias del cine de la modernidad.

En este sentido, durante el análisis desarrollado hemos identificado y estudiado una serie de particularidades que caracterizan este gesto moderno de articular la música en el cine de Pere Portabella, que resumimos en los siguientes cuatro puntos:

1) Se utiliza, en general, una música cuya estética es ya en sí misma contemporánea —música dodecafónica, concreta, experimental o electrónica—. Aunque ya hemos citado a Michel Chion para formular la idea de que la evaluación de la música en la modernidad cinematográfica es más una actitud —*cómo se articula*— que una esencia —*qué se articula*—, la utilización de una música contemporánea es un elemento transcendente que condiciona la construcción de los filmes de Portabella. El abanico estético de la música cinematográfica presente en sus filmes es amplio: desde la música culta de diversos estilos y épocas, a la música pop o a la música electrónica de los primeros años setenta, yendo, así, como ya hemos dicho, a contracorriente del denominado «sinfonismo clásico», propio de la propuesta institucional.

2) A partir de una voluntad experimental, Portabella articula, de manera repetida, la música con relación a la imagen, de tal manera que la «expresión cinematográfica» resultante es una reflexión sobre la naturaleza de la propia música y del propio cine, tendencia que, en cierta manera, comparte con una generación de músicos y cineastas contemporáneos. La reflexión sobre el propio lenguaje se relaciona con el hecho de que el «giro lingüístico» sea una cuestión transversal del conjunto de las artes durante el siglo XX (Bozal, 2004: 20), también en el campo cinematográfico. Así pues, a través de una particular articulación musical en el audiovisual, se hace presente el de-

bate sobre los límites epistemológicos música-sonido en su propuesta cinematográfica.

3) La música le permite a Portabella poner en cuestión la concordancia causa-efecto de la dramaturgia institucional y así, en algunos momentos, prescindir de una de las características fundamentales de la dramaturgia general y cinematográfica. La transgresión de la unidad del relato aristotélico y su relación de causalidad es un aspecto sobre el que Portabella actúa de manera consciente y, de hecho, así lo manifiesta públicamente en numerosas ocasiones (Cubillo, 2007). Si en muchas cinematografías la música refuerza el vínculo causal y narrativo del filme, en la obra de Portabella no es así. De hecho, son numerosos los ejemplos en los que la presencia de la música pretende más bien todo lo contrario.

Y 4) La disposición de la música en los filmes permite al cineasta subvertir el espacio-tiempo diegético institucional que, como hemos dicho, Bordwell *et alli* describen como un sistema que construye la dramaturgia, articula el espacio cinematográfico y también el tiempo donde se desarrolla lo filmico. Si hemos dicho que la música le permite a Portabella articular una propuesta no narrativa, el uso de la música en sus filmes le permite, también, desmenuzar la construcción del espacio-tiempo cinematográfico institucional.

Finalmente, destacamos que en el aspecto ontológico y narrativo —o *antiontológico* y *antinarrativo*—, la articulación de la música en sus propuestas tiene una importancia creciente, que es paralela al aumento de la influencia de Carles Santos en la producción de los filmes del director. Desde nuestro punto de vista, esta subversión estética llega, en algunos fragmentos de *Umbracle* (1972), a su punto álgido, a su cenit creativo y artístico. La destrucción del espacio-tiempo diegético articulado por el MRI se ensaya en muchas de las secuencias producidas en el periodo creativo 1967-1976, pero se concreta, en su expresión más sofisticada, en este filme: los *loops* icónicos y musicales del fragmento analizado en el presente artículo rompen el

espacio, el tiempo y la dramaturgia de la diégesis cinematográfica clásica cuando la imagen y la música entran en un bucle y se arrastra la «expresión cinematográfica» a territorios artísticos y expresivos desconocidos hasta el momento. Esta subversión, en definitiva, corrobora la hipótesis de que la particular manera de construir la relación música-imagen en los filmes del director es una de las cuestiones que sitúa al cine de Portabella en una manera de representación propia del cine de la modernidad o de la Manera de Representación Moderna (MRM), aquella manera cinematográfica que «tomada en bloque fue un verdadero acontecimiento en la evolución de la cultura europea» (Font, 2002: 15). ■

## NOTAS

- 1 Las traducciones al castellano presentes en el artículo, de una fuente original en catalán, han sido realizadas por los propios autores.
- 2 Sobre el asunto de la poca relevancia del análisis académico de la música en la teoría cinematográfica, «el tema no parecía tener mucho interés con anterioridad; [...] quizá porque el campo de la imagen por sí sola arrastraba ya demasiado apego desde sus comienzos, originando un sinfín de estilos y corrientes» (Torelló, 2015: 9).
- 3 Formulamos y utilizamos el concepto «expresión cinematográfica» considerando que expresa correctamente la dualidad cinematográfica que contiene imagen y sonido y/o música. Creemos que *expresión cinematográfica* es un término que define la dualidad de lo fílmico y lo hace de una forma más diáfana que otros conceptos que expresan ideas parecidas, tales como «texto cinematográfico» o «imagen cinematográfica», a menudo citados en la bibliografía.
- 4 «tanto la música más compleja como la más sencilla melodía, una vez definidas sobre una escala y transferida luego a otras escalas conexas, debe retornar al tono de partida como rasgo estructurante de su lógica de clausura» (Téllez, 2013: 18).

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2007). *Composiciones para el cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.
- Bozal, V. (ed.) (2004). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (3a. ed., vol. 2 [2 vols.]). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (2008). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (6a ed.). Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Cubillo, I. (2007, diciembre 1). Mi narrativa rompe con los cánones tradicionales del cine. *El País*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2007/12/01/paisvasco/1196541609\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/12/01/paisvasco/1196541609_850215.html)
- Expósito, M. (coord.) (2001). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella*. València: Ediciones de la Mirada y Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- Fanés, F. (2008). *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya y Editorial Pòrtic.
- (2010). Portabella, Brossa, Santos; un Triangle Irregular. *Hispanic review*, 4, 469-490. Recuperado de [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/hispanic\\_review/v078/78.4.fanes.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/hispanic_review/v078/78.4.fanes.pdf)
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960-1980)*. Barcelona: Paidós.
- (2012). *Cuerpo a cuerpo: radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fraile, T. (2005). Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen. En M. Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 295-314). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/18374>

- (2016). Música de cine en España. Crecimiento y consolidación de una disciplina. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 9, 11-30. Recuperado de [http://www.albolafia.com/trab/LaAlbolafia\\_N9%28octubre2016%29.pdf](http://www.albolafia.com/trab/LaAlbolafia_N9%28octubre2016%29.pdf)
- Hernández, R. (2008). *Pere Portabella: hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata naturae.
- Infante del Rosal, F., Lombardo, M. (1997). Teorías de la música de cine. En C. Colón, F. Infante del Rosal, M. Lombardo, *Historia y teoría de la música en el cine (Presencias efectivas)* (pp. 205-263). Sevilla: Alfar.
- Nietzsche, F. W (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quintana, À. (1996). *El projecte didàctic de Roberto Rossellini*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://tdx.cat/handle/10803/4153>.
- Téllez, J. L. (2013). *Paisajes imaginarios (Escritos sobre música y cine)*. Madrid: Cátedra.
- Torelló, J. (2015). *La música en las Maneras de Representación cinematográfica*. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius (Colección Transmedia XXI). Recuperado de [http://www.lmi.ub.es/transmedia21/pdf/8\\_musica.pdf](http://www.lmi.ub.es/transmedia21/pdf/8_musica.pdf)

## **LA MÚSICA Y LA SUBVERSIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DIEGÉTICO EN LA OBRA DE PERE PORTABELLA (1967-1976)**

### **Resumen**

En el presente artículo se describe parte de la filmografía que el director catalán Pere Portabella (Figueres, 1927) realiza entre 1967 y 1976 y se analiza cómo la música se articula en su obra. Portabella desarrolla una forma cinematográfica que se puede considerar bajo el epígrafe de *cine de la modernidad*, con la que pretende subvertir los fundamentos del Modo de Representación Institucional. En general, la presencia de la música en los filmes define parte de los mecanismos con los que el lenguaje cinematográfico crea su diégesis. Nuestra aproximación teórica se centra en cómo la articulación de la música permite subvertir el Modo de Representación Institucional, especialmente su narración y la definición de su espacio-tiempo diegético. El autor ofrece un corpus cinematográfico vanguardista que se caracteriza por sus subversiones formales y estéticas, así como por la presencia de una fuerte temática política. Sus películas permiten centrar nuestro estudio en las relaciones estéticas entre imagen y música en la construcción del lenguaje cinematográfico moderno.

### **Palabras clave**

Pere Portabella; teoría de la música; cine de la modernidad; vanguardia.

### **Autores**

Josep Torelló Oliver (Barcelona, 1982) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Comunicación Audiovisual. Durante el curso 2015-2016 ha realizado una estancia de investigación posdoctoral en la Saint Petersburg State University (Rusia). Colabora con el Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM) de la Universitat Politècnica de Catalunya y ha publicado el libro *La música en las Maneras de Representación cinematográfica* (Colección Transmedia XXI, 2015). Es también compositor y guitarrista.

Jaume Duran Castells (Barcelona, 1970) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Filología, en Lingüística y DEA en Historia del Arte. Es profesor de la Universitat de Barcelona, y colabora con Enginyeria i Arquitectura La Salle-Universitat Ramon Llull y con la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Ha impartido cursos, seminarios y conferencias nacionales e internacionales y ha publicado diversas obras.

## **MUSIC AND THE SUBVERSION OF DIEGETIC SPACE-TIME IN THE WORK OF PERE PORTABELLA (1967-1976)**

### **Abstract**

This article examines work in the filmography of the Catalan director Pere Portabella (1927-) made between 1967 and 1976, analysing the use of music in these films. Portabella developed a cinematic form that could be placed in the category of *modern cinema*, with which he sought to subvert the basic premises of the Institutional Mode of Representation. In general, the presence of music in films defines a part of the mechanisms through which cinematic language articulates its diegesis. We focus our theoretical approach on how music can facilitate the subversion of the Institutional Mode of Representation, especially in term of narration and the definition of space-time. Portabella offers an avant-garde film corpus characterised by its formal and aesthetic subversions, as well as the presence of clearly political themes. His films allow us to focus our study on the aesthetic relations between image and music in the construction of modern cinematic language.

### **Key words**

Pere Portabella; Music theory; Modern cinema; Avant-garde.

### **Authors**

Josep Torelló Oliver holds a PhD in Audiovisual Communications from Universitat de Barcelona. During the academic year 2015-2016 he held a postdoctoral position at Saint Petersburg State University in Russia. He collaborates with the Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM) at Universitat Politècnica de Catalunya, and has published the book *La música en las maneras de representación cinematográfica* (Colección Transmedia XXI, 2015). He is also a composer and guitarist.

Jaume Duran Castells holds a PhD in Audiovisual Communications from Universitat de Barcelona, and a degree in Philology, in Linguistics and a M.A.S. in Art History. He is a professor at Universitat de Barcelona and collaborates with Enginyeria i Arquitectura La Salle-Universitat Ramon Llull and with the Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). He has given national and international courses, seminars and lectures and has a wide range of publications to his name. He is member of

Es miembro de la junta directiva de la Societat Catalana de Comunicació.

#### **Referencia de este artículo**

Torelló Oliver, Josep, Duran Castells, Jaume (2017). La música y la subversión del espacio-tiempo diegético en la obra de Pere Portabella (1967-1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 185-200.

the Board of Directors of the Societat Catalana de Comunicació.

#### **Article reference**

Torelló Oliver, Josep, Duran Castells, Jaume (2017). Music and the Subversion of Diegetic Space-time in the Work of Pere Portabella (1967-1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 185-200.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---

