

ONA BALLÓ

El pensament musical de Carles Santos en el cinema de Pere Portabella

Les pàgines següents són el resultat d'una preocupació doble: d'una banda, com l'imaginari d'un músic pot impregnar l'obra d'un director de cinema, i de l'altra, quin impacte narratiu genera en els films la posada en escena de l'instrument musical. El cas del binomi Pere Portabella (1927) i Carles Santos (1940-2017) és un dels més exemplars per analitzar la trobada d'aquestes dues qüestions. Portabella ha sabut integrar el pensament musical del compositor i dramaturg de Vinaròs durant una llarga etapa de treball conjunt en la qual Santos s'ocupava de la composició de les bandes sonores i de la direcció musical, fins a guanyar també una presència escènica per a dissenyar el so en les imatges. Un so més o menys integrat en el relat, tractat sobretot com un espai de llibertat per a la composició i l'autoria, on l'actuació musical esdevé un element impulsor d'un missatge narratiu.

Podríem considerar aquesta relació activa i intensa d'amistat, de conviccions polítiques compartides i de cooperació artística com la consagració d'un moviment

Ona Balló Pedragosa ha estudiat a la Universitat Pompeu Fabra i a la Sorbona. S'interessa pels entrecruaments narratius entre música i imatge. Les seves recerques se centren en la representació de l'espai sonor en la pintura i en el tractament de la música diegètica en el cinema. La seva tesi de llicenciatura, presentada a la Sorbona en col·laboració amb l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), tracta de l'impacte de Carles Santos en l'obra fílmica de Pere Portabella. Escriu regularment textos sobre art i cinema i s'encarrega de l'enregistrament del so en els rodatges

experimental forjat durant el franquisme. Davant l'opressió i censura de moltes formes d'expressió artístiques, l'únic camí possible és la desconstrucció. La llibertat anirà lligada a la necessitat mironiana d'«assassinar» el cinema.¹

Quan en una escena veiem la font musical, per exemple algú que toca un instrument o bé que escolta una *jukebox*, parlem de «música diegètica». Per a Portabella i Santos és un terme fonamental, el punt de partida per a començar a treballar. Va ser introduït el 1951 pel filòsof francès Étienne Souriau en un assaig sobre el cinema.² El terme s'inspira en un passatge de *La república*, llibre III [392d-398b], de Plató. Tanmateix, el filòsof grec no en parla des d'un punt de vista estètic, sinó des d'un propòsit completament polític, lligat a l'aprenentatge d'un esdevenir com a ciutadà. Oposa la *διήγησις* (diegesi) i la *μίμησις* (mimesi), que significa «mim» o «imitació». A través d'aquests dos conceptes, Plató explora el significat de la ficció. Els ciutadans, sobretot els més joves, poden discernir què és ficció? Conté o reflecteix la realitat? Quan algú narra una història posant-se a la pell dels personatges que la viuen, s'utilitza la imitació. En canvi, quan el poeta parla directament a l'audiència, no hi ha cap màscara, topem amb la diegesi. Són dues maneres de transmetre un missatge, i també dues maneres de treballar la intensitat dramaturgica: parlar a través d'un altre jo o parlar d'allò que es viu amb els propis ulls.

Amb el temps, el concepte ha sofert algunes modificacions, i avui, com hem dit, parlem de música diegètica quan en una pel·lícula un personatge escolta o interpreta una melodia durant l'escena. És una música que participa en l'acció, un component intrínsec que fa progressar la narració del film. L'acció esdevé musical. La música esdevé acció.

Des dels orígens del cinema mut, les pel·lícules han estat acompanyades fonamentalment per una orquestra o un pianista. Es tracta d'una música anomenada «de fossa», clarament externa al rodatge, que serveix per a facilitar la comprensió de les imatges, acompanyar la continuïtat de la història i accentuar les emocions dels espectadors. A l'obertura del primer film sonor comercialitzat, *The Jazz Singer* (1927), d'Alan Crosland, la música arriba abans que la paraula: el protagonista, Al Jolson, toca i canta al piano, justament per indicar-nos que s'ha produït el canvi tecnològic. La pantalla ha absorbit l'orquestra de la fossa, el cinema avança una

¹ Joan Miró, durant l'etapa de ruptura amb el surrealisme, defensava la seva voluntat d'assassinar la pintura, d'allunyar-se'n. Pensar el radicalisme des dels mitjans plàstics va ser una gran inspiració per a Pere Portabella i Carles Santos. Vegeu Georges HUGNET: «Miró ou l'enfance de l'art», *Cahiers d'Art*, 7-8, 1931

² «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», *Revue Internationale de Filmologie*, 7-8, 1951

mica més cap a l'art total. Més endavant, els motius per introduir una escena de música diegètica aniran augmentant: forma part de l'argument, genera un moment compartit, porta un missatge premonitori o que mira cap al passat... Molts cineastes hi recorren per la seva força escènica i emocional, ja que permet crear un vincle entre el públic i el personatge en el moment en què viuen la mateixa experiència d'escolta. La música diegètica, a diferència de moltes bandes sonores, no il·lustra: crea. Per exemple, en la cultura cinematogràfica contemporània, personatges de ficció com Indiana Jones o James Bond mai no han escoltat les melodies-*leitmotiv* que els espectadors hem sentit tantes vegades. Melodies de reconeixement que es reproduïxen cada vegada que l'heroi apareix a la pantalla. Ens preguntem si la manca d'una experiència d'escolta compartida no els allunya emocionalment dels espectadors. Un personatge de ficció que té l'oportunitat d'emetre, escoltar i reaccionar davant d'una escena musical tindrà probablement una riquesa interior, un grau d'emoció i una profunditat psicològica molt més forta.

Per a Santos i Portabella tots els sons, inclòs el silenci, són músiques que necessiten espai escènic i que es treballen com a material narratiu i artístic. Insisteixen que més que un art visual, el cinema és un art sonor.³ La utilització de la diegesi és clau, doncs, per a la construcció d'aquest treball a quatre mans. Es van conèixer per primera vegada gràcies a Joan Brossa (1919-1998), que va convidar Santos a interpretar al piano la música del primer film de Portabella, *No compteu amb els dits* (1967), composta per Josep Maria Mestres Quadreny (1929). Santos, per la seva banda, havia seguit una formació clàssica de piano en la qual fou considerat un alumne brillant. Uns anys més tard es va dirigir cap a la composició musical, i el 1963 va entrar en contacte amb l'ambient avantguardista de Barcelona, primer en el camp musical, i després també en altres gèneres artístics, passant per una estada a Nova York, on va conèixer personalment figures de l'avantguarda musical en ple cor del moviment Fluxus, com John Cage, Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley o Philip Glass, dedicats al desenvolupament del minimalisme i a la transversalitat de les arts. Joan Brossa també tindrà un paper fonamental en aquest moment, i li recordarà que cal interessar-se per la transgressió musical. En retornar de Nova York, Santos abandona el concert tradicional i considera que el piano és un «moble inútil».⁴ Aquesta perspectiva obra un nou camp de possibles, ja que la «inutilitat» permetrà que el piano pugui servir per a qualsevol altra cosa.

³ Entrevista a Pere Portabella amb motiu de la projecció d'*El silenci abans de Bach* a Torroella de Mongrí, agost de 2018

⁴ Manuel GUERRERO: *Carles Santos: Visca el piano!*, Barcelona, Actar, 2006, p. 14

Durant aquest període, s'anima a prendre la càmera. Realitza alguns curtmetratges experimentals: *Espectador*, *Llum*, *Rellotge*, *Habitació amb rellotge*, *Conversa* (1967) i *Cadira* (1968), entre d'altres. Són el resultat d'un entusiasme creixent per explorar el món del cinema, així com el desig d'explorar de primera mà les possibilitats que el so pot oferir. El primer film de Portabella, *No compteu amb els dits* (1967), participa clarament d'aquest procés d'obertura. Els interessos de Santos concorden amb el que el cineasta comença a experimentar. Una reunió prolífica que no els separarà gairebé mai: la seva col·laboració s'estén fins a un total de dotze films, en quatre dels quals Santos apareix tocant el piano o dirigint una orquestra. Tot i això, sovint no participarà en els rodatges; es trobaran en l'etapa de preproducció, per tal d'imaginar la posada en escena i compartir idees. Portabella dirà: «No escrivim guions amb en Santos, només idees ingrates i tangibles. A partir d'aquestes ocurrències visuals i sonores, elaborem l'esquelet del film».⁵

Aquesta relació fèrtil ens fa obrir els ulls cap a l'estudi de la música diegètica, i segurament *Acció Santos* (1973) és un dels exemples de col·laboració que revela els poders d'aquest recurs. Hi apareixen elements que acabem retrobant en pel·lícules posteriors que els dos creadors faran junts: la *performance* de l'instrument musical, el tractament de la matèria sonora en el context de l'experimentació, la gènesi de diferents procediments musicals... Es conjuga el pensament cinematogràfic amb l'interès pel material sonor. El mateix títol de la pel·lícula ho evidencia, fusiona «diegesi» (Acció) i «música» (Santos).

El film mostra què és escoltar: en la primera escena observem com es preparen els micròfons per començar la gravació d'una actuació musical. A continuació, la càmera ens condueix cap a Santos, que assaja al piano una obra de Johann Sebastian Bach. «Acció!»: Santos comença a interpretar un dels preludis de Frédéric Chopin, la nostra sensibilitat d'escolta es desperta. Els plans mostren diverses perspectives i distàncies, la interpretació musical s'integra en el procés de filmació i enregistrament.

La peça de Chopin dura gairebé sis minuts. Un cop acabada, es produeix una pausa. Santos s'aixeca, surt fora de camp i la imatge es talla. Nova seqüència: ens trobem en una habitació, Santos s'asseu i engega un magnetòfon. És el moment d'avaluar l'actuació musical. Tornem a escoltar l'obra que Santos acaba d'interpretar, però aquesta vegada emesa a través d'un aparell analògic. El pla dura de nou el mateix temps que la peça, sis minuts, excepte que aproximadament a la meitat es

⁵ Entrevista a Pere Portabella amb motiu de la projecció d'*El silenci abans de Bach* a Torroella de Mongri, agost de 2018

desvetlla un darrer gest magistral: Santos es col·loca uns auriculars, l'enregistrament es posa en mode *input* i l'espectador ja no sent res més. Una imatge silenciosa però plena de signes musicals; veiem el músic escoltar una peça que ja ens és coneguda.

La càmera s'apropa cap a Santos a poc a poc, fins a distingir el reflex de la cinta magnètica al vidre de les seves ulleres. Aquest efecte no és fruit de l'atzar; la música diegètica connecta amb la mirada de Santos, que escolta música en un espai no audible. En resum, l'espectador visualitza l'escolta, sense ser-ne ell mateix oient. Aquesta separació entre imatge i so sembla beure del mètode d'interpretació proposat pel teòric Pierre Schaeffer en el *Tractat dels objectes musicals* (1966), en què cos sonor i objecte sonor se separen: percebem la música com un fenomen independent de la seva procedència. No obstant això, més que una escena silenciosa, ens trobem davant d'una escena d'imaginació auditiva: l'espectador sap que es tracta del preludi de Chopin, i segurament encara té la memòria fresca per recordar com sona. És, per tant, un silenci actiu, molt proper de l'experiència que podem viure davant d'una pintura que representa la iconografia musical. La música no passa necessàriament per les orelles dels espectadors per ser escoltada; també sorgeix quan es genera una empatia amb la figura de l'oient, com ens demostra Santos en aquest cas.

El film revela una contradicció entre l'escolta directa i l'escolta del so enregistrarat. Com hem dit, la música diegètica permet a l'espectador i al personatge compartir la mateixa experiència auditiva. A la darrera part de la pel·lícula, aquesta experiència compartida no existeix. Però, de fet, no és un joc introduït per Santos i Portabella per fer-nos percebre el significat fonamental de la música diegètica? Podem extreure'n un tríptic conceptual, que Santos farà prevaldre al llarg d'aquests anys de col·laboració amb Portabella. Filmar la música al cinema és tenir en compte el procés que necessita i l'impacte que genera. *Acció Santos* s'interessa per aquesta distinció entre filmar l'actuació musical però també l'enregistrament i l'escolta de la música.

En aquest sentit, quan Portabella i Brossa van escriure el guió de *No compteu amb els dits*, ja mostraven un interès pel treball de la matèria sonora. Una de les escenes converteix una visita al barber en una sorprenent simfonia contemporània. Cada so creat per l'acció d'afaitar produeix un ritme que l'espectador acaba percebent com una peça musical. L'escena apel·la al concepte d'*objecte sonor*, definit per Schaeffer com un fenomen sonor entès en la seva unitat total, sigui quin sigui el seu origen, musical o no.⁶ D'aquesta manera, l'*objecte sonor* pot ser llegit com una nota

| ⁶ Pierre SCHAEFFER: *Traité des objets musicaux*, París, Éditions du Seuil, 1966, p. 34

musical, en aquest cas extensible a tots els sons audibles durant l'acció del barber. Al llarg de la seqüència de *No compteu amb els dits* es produeix així una composició construïda, que no és fruit de l'atzar, i que per tant podríem transcriure en una partitura, amb els diferents utensilis del barber identificats com a instruments musicals. Segurament Santos s'adona en aquell moment de què vol dir considerar tots els sons com a música, de com el cinema permet convertir-se també en un espai que guia una manera determinada d'escoltar, de com es pot crear un camp acústic que ens aporta informació nova.

Santos continuarà la seva participació en el primer llargmetratge de Portabella, *Nocturn 29* (1968). El film es construeix totalment desproveït de línia narrativa. Les escenes són autònomes; se succeeixen i donen lloc a situacions aparentment deslligades, però organitzades al voltant d'una mateixa temàtica, d'una unitat històrica, a la manera de Serguei Eisenstein. Cada vegada que s'estableix un nou fil narratiu, la seqüència canvia. La pel·lícula ens convida a una reflexió sobre el caràcter obsolet, decadent, del relat cinematogràfic clàssic, així com a una crítica a la hipocresia de la societat burgesa. En una de les escenes, Santos irromp en la narració com una tempesta de nit, tot interpretant una peça al piano. En el moment en què la figura del músic se'ns fa palesa, entenem la metàfora emmagatzemada en el títol, *Nocturn 29*: el gènere musical i una al·lusió als vint-i-nou anys de dictadura franquista.

Per a Santos, el pensament de Brossa i l'experiència amb *No compteu amb els dits* i *Nocturn 29*, així com la seva estada de sis mesos als Estats Units, seran fonamentals per a despertar unes inquietuds cap a allò no convencional. L'esperit de renovació impulsat per Arnold Schönberg uns anys abans també hi ressona, en la pràctica dodecafònica i en les teories escrites per Theodor Adorno al voltant de la Neue Musik (nova música). L'avenir de Santos en l'obra de Portabella seguirà l'empremta de Mestres Quadreny en la recerca del contrapunt dramàtic: la música, en lloc de romandre en la imitació —*mimesis*— d'allò que s'està representant, donarà lloc a un sentit nou generat per l'efecte de contrast. Santos ho portarà encara més cap a la presència escènica, s'apoderarà dels instruments musicals per irrompre també en l'àmbit visual.

Portabella fa cinema dins del cinema, filma pel·lícules sobre d'altres pel·lícules. Una *mise en abyme* singular que el porta de la protesta a la modernitat. És el que succeeix amb *Vampir-Cuadecuc* (1970), realitzada durant el rodatge d'*El comte Dràcula* (1970), de Jesús Franco. En el terreny de la música diegètica, Santos procedeix de la mateixa manera. L'any 1970 conceben plegats *Play Back*, rodada durant

la preparació d'un documental sobre la vida d'Antoni Gaudí. Ja hi trobem proporcions conceptuals que toquen la qüestió de la matèria sonora. De quina manera el compositor treballa la música com una forma de transgressió i com el realitzador hi respon des de l'experimentació. Els cantants del Cor del Liceu dicten melodies extretes de fragments de *Tannhäuser*, *Lohengrin* i *Les valquíries*, de Richard Wagner, tot pronunciant en veu alta els noms de les notes escrites a la partitura. Santos dirigeix l'orquestra a la vegada que fa atenció a l'enregistrament.

El resultat és el desordre total, una cacofonia de sons que es barregen. La càmera improvisa els moviments i l'equip tècnic es deixa veure; els micròfons i les càmeres esdevenen alguna cosa més que simples accessoris de rodatge. La pel·lícula pren així la mateixa forma que el tema filmat, un assaig. Santos segueix el mateix camí que Portabella des de la música: entra en contradicció amb els temes convencionals, es distancia de tota sensibilitat melòdica i posa així de manifest una estreta relació amb la protesta política. Els nous canals artístics instal·lats de ple en l'avantguarda proposen una nova forma de comunicació que ignora l'associació entre el fenomen artísticocultural i les formes d'organització social. En definitiva, *Play Back* representa un paper polític que posa a prova l'esquizofrènia d'un sistema destructiu a través de la incoherència dels sons.

La repetició musical és un tema cabdal dins de l'obra compositiva de Santos i apareix retreballada en els films de Portabella. Al final d'*Umbracle* (1972), film fet d'escenes fragmentades en una Barcelona de somni i amb Christopher Lee com a convidat d'honor, la repetició musical apareix com una desconstrucció plàstica de la imatge sonora. La protagonista, encarnada per Jeannine Mestre, arriba a casa i engega el vinil: comença a sonar el tercer moviment de la *Pastoral* de Ludwig van Beethoven, en la versió accelerada dirigida per Arturo Toscanini. A continuació, Mestre es dirigeix cap al telèfon i se l'apropa a l'orella. Aquesta acció quotidiana s'acaba convertint en un gest repetitiu, com un disc ratllat. L'actriu refà el moviment diverses vegades, i forma així un ritme al mateix *tempo* que la música. El moviment del telèfon sembla introduir un moment suspès en el temps de l'acció, provocant un efecte de *loop* que contagia el fragment de la *Pastoral* i els ulls de Mestre, que es tanquen en cada pulsació.

Com a *Play Back*, els sorolls accidentals es reuneixen amb un univers melòdic enregistrat. El cinema utilitza aquesta idea de la repetició d'un so per explorar l'irreal, l'instant inesperat que condueix a una ironia envers la comunicació i les melodies automàtiques i deshumanitzades compostes a partir de temes clàssics que s'han popularitzat. El final minimalista d'*Umbracle* ens fa pensar també en un

film realitzat per Santos, *La-Re-Mi-La* (1979), que parteix de la repetició en bucle d'una melodia composta per ell mateix, a la manera de les *Vexations* d'Erik Satie, les quals Santos admirava, i que va interpretar l'any 2012 amb motiu del centenari de John Cage.⁷

En resum, la música diegètica es converteix moltes vegades en un mitjà de confrontació amb la narració. L'ús del piano, del tocadiscs, de la gravadora i dels micròfons, de cançons dictades, muntatges dialèctics i temes dissonants... Tots aquests elements accentuen una voluntat d'independència de la música, de dissociació entre la imatge i el so.

OCUPAR L'ESPAI PÚBLIC

Després de la dictadura, Santos s'interessa per les actuacions musicals que tenen lloc al carrer. El 1982 va dirigir *Anem, anem, anem a volar*, on Santos arrossega un piano per les Rambles de Barcelona. El 1988 interpreta a la platja de Vinaròs *Minimallet sur mer*, on toca el piano sobre un rai enmig del mar. Les pel·lícules següents de Portabella s'impregnen de l'evolució creativa de Santos. *El pont de Varsòvia* (1989), per exemple, proposa una reflexió sobre la transversalitat de les arts des del punt de vista d'un escriptor que es pregunta com adaptar la seva novel·la al cinema. La pel·lícula aprofita aquest tema més aviat convencional per posar en qüestió el mateix llenguatge cinematogràfic. La història transita entre el documental i la *performance*, va d'un ambient literari a la ficció onírica. En la primera escena, Carles Santos apareix vestit de director d'orquestra. Camina pels carrers de Barcelona fins a una plaça del barri Gòtic. Puja a sobre d'una bastida i la càmera el segueix: es prepara per dirigir els músics. En aquell moment, la càmera fa una panoràmica i ens adonem que no hi ha cap instrumentista al seu voltant, només el públic transeünt que, sorprès per l'esdeveniment, espera amb impaciència el concert.

Tot i l'absència de músics, Santos dona l'entrada amb la batuta. Una música d'orquestra comença. A continuació, la pel·lícula revela, gràcies al muntatge, l'efecte performatiu creat especialment per a l'escena: els músics es troben en diversos balcons, mentre veuen Santos dirigir-los en directe a través d'una retransmissió televisiva. És un moment en què Santos utilitza sovint les pantalles en els seus espectacles i en destil·la una reflexió sobre les tecnologies de la comunicació, la manera en què els mitjans de masses interfereixen en l'experiència musical del directe.

⁷ Amb motiu de les jornades d'homenatge a John Cage, el concert va tenir lloc a l'Arts Santa Mònica durant la nit del 9 al 10 d'octubre



Podríem pensar en Glenn Gould, qui pocs anys abans també elaborava un procés de validesa i singularitat dels directes enregistrats. El missatge narratiu que evoca aquesta escena de la pel·lícula no necessita diàlegs, la *performance* assumeix una funció enunciativa: la composició de la banda sonora que sentirem a continuació ha anat a càrrec de Carles Santos, i aquesta és l'orquestra que l'interpreta. A partir de llavors ja no els veurem més, la música serà extradiegètica. Jean-Marie Straub i Danièle Huillet faran el mateix a *Von Heute auf Morgen* (1997), basada en l'única òpera composta per Schönberg. L'inici del film també ens presenta els músics i el director d'orquestra. És una manera d'evidenciar-nos que estaran presents en el mateix moment que els personatges canten en escena, a través d'una panoràmica inicial on la càmera viatja per l'espai fora del set d'acció, on tothom està preparat per a donar entrada a l'acció. D'aquesta manera, com a espectadors, entenem que durant tota la pel·lícula la música estarà sincronitzada amb la imatge. En els dos casos es tracta de composicions contemporànies, que possiblement necessiten confrontar-se amb una manera també contemporània de ser filmada.

Podem analitzar l'actuació musical de Santos a *El pont de Varsòvia* des de diferents nivells de percepció. El primer nivell és el d'un temps real, a la plaça, amb Santos davant el públic, en el punt de mira i envoltat per un equip tècnic, però sense música. Un director d'orquestra, per tant, extret del seu context habitual, la sala de concerts. Una segona mirada que hi podríem aplicar seria la de la retransmissió, Santos visible a través de les pantalles de televisió. Gràcies als mitjans de comunicació, l'acció pot tenir lloc sense la seva presència física. L'orquestra pot seguir la direcció a distància, dispersar-se tot mantenint la possibilitat d'interpretar una peça comuna. Finalment, hi ha el *temps cinematogràfic*, que ofereix una lectura que reuneix tots els nivells. Només l'espectador pot apreciar-ho; l'edició permet fer una síntesi dels tres nivells de percepció i construir una escena de música diegètica.

En algunes escenes d'*El silenci abans de Bach* (2007), a l'espai públic també s'utilitza música diegètica. Aquesta és una pel·lícula crucial per a la qüestió de com filmar la música. Portabella evoca diverses escenes de la vida de Johann Sebastian Bach, a la feina i amb la família, sense cercar una continuïtat cronològica o històrica. Parteix del fet que no tenim gairebé cap document sobre la vida del compositor. Per això, la vida d'un camioner apassionat per la música, d'un estudiant de violoncel que viatja a Leipzig i d'un guia que descriu el llegat de la família Bach, o bé la història del carnisser de Mendelssohn, formen part d'aquest *biopic* insòlit.

El film debuta amb un gest artístic en què la música vol omplir un espai doblement buit de vida humana i de pintura. Ens trobem enmig de les sales de la Fundació Miró, completament desposseïda d'obres, desmuntada, però oberta a

l'experimentació. A continuació, una pianola, un piano amb un mecanisme de lectura pneumàtica que permet la reproducció automàtica de la música gràcies a una partitura perforada, apareix silenciosament entre les parets buides, i comença a tocar l'«Ària» i la «Variació núm. 1» de les *Variacions Goldberg*, al mateix temps que la càmera la segueix en un llarg pla seqüència. Aquest tràveling fascinant representa literalment el títol de la pel·lícula, tot «fent escoltar» el silenci que precedeix la música de Bach, que serà interpretada a continuació per la pianola, girant sobre ella mateixa, movent-se al ritme de la música. L'escena ja no necessita el músic, la interpretació és purament mecànica. Quina diferència amb la versió de les *Variacions* pràcticament subjectiva interpretada per Glenn Gould! Santos i Portabella troben en la *performance* d'una dansa mecànica l'oblit del virtuosisme; invoquen el compositor de Leipzig com un personatge eternament contemporani, universal i accessible per a tothom.

Cal recordar que uns anys abans, Santos s'havia interessat en el treball amb les pianoles per al seu espectacle *La pantera imperial* (2001). L'obra descontextualitza l'obra de Bach, mitjançant una escriptura seqüencial, plena de símbols, que es guia sobretot per l'estètica de cada petit gest. És un homenatge al compositor de Leipzig, al seu caràcter d'alguna manera també basat en la repetició de les formes, en una música a la vegada compulsiva i festiva. El món canviarà, però la seva música romandrà autònoma. D'aquí la seva utilitat.

Una altra de les seqüències inoblidables d'*El silenci abans de Bach* té lloc a l'interior dels vagons del metro de Barcelona. Vint violoncel·listes interpreten a l'uníson el «Preludi núm. 1» per a violoncel de Bach. Santos veia la imatge: s'havien de col·locar tants músics com es pogués en renglera dins del vagó en moviment. Una tasca tècnicament complexa, amb la càmera que realitza un tràveling enrere entre els músics. Aquest gest performatiu sintetitza les idees creuades dels dos autors i també de Xavier Albertí, que per a aquest projecte es va encarregar d'imaginar la direcció d'escena. Des del punt de vista de la matèria musical, la concentració de vint músics en un espai reduït i en moviment permet escoltar aquesta peça mundialment coneguda des d'una acústica inèdita, comprimida, amb un timbre a la vegada homogeni i polifònic. Pel que fa a la posada en escena, ens trobem en un lloc que tothom coneix, i pel qual tothom transita. Els músics travessen el paisatge urbà, la música de Bach es converteix en un viatge en metro determinat per la durada del preludi, es tracta d'una *música en moviment*. Finalment, el rol de la imatge és el de fusionar el temps de la peça amb el moviment dins de l'espai. La càmera, lleugera i flotant, segueix el mateix ritme que la interpretació musical.

Durant el procés d'escriptura d'*El silenci abans de Bach*, Portabella, Santos i Albertí tenien al cap filmar la destrucció d'un piano. Santos va proposar que un camió n'arrossegues un per la carretera.⁸ Però Portabella cercava una imatge poètica d'aquesta destrucció: un piano de fusta que es precipita al mar en un pla zenital. Per tal de realitzar l'escena, era necessari comprar sis pianos! La càmera, en un pla força ajustat, segueix el piano que cau en ralenti, fins a esclafar-se al mar. A l'escena precedent, dos personatges en una llibreria parlen d'*El silenci del món abans de Bach* (1982), escrit per Lars Gustafsson. El llibre tracta de l'Holocaust i l'experiència als camps de concentració. L'escena finalitza amb una citació de Simon Laks pronunciada per un dels personatges: «La música fa mal». És en aquell precís moment que veiem el piano caure a l'aigua. Gràcies al muntatge, les dues escenes dialoguen i converteixen el conjunt en una imatge de violència. Pensem en un segon cas paradigmàtic de música dolorosa en el film *Shoah* (1985), del recentment desaparegut Claude Lanzmann. La pel·lícula comença amb un genèric sense so que explica el context històric: «L'acció comença avui a Chelmno nad Ner, Polònia...»; i a continuació, llegim la tràgica història d'un dels supervivents, el jove Simon Srebrik, que sovint es veia obligat a treballar fora del camp de concentració. Durant les seves sortides, sempre acompanyat per un soldat de les SS, pujava en un vaixell que recorria el riu Ner. Srebrik era conegut per la seva veu melódica i el soldat li demanava que durant el viatge cantés una cançó tradicional polonesa. Després d'aquesta introducció, els crèdits donen pas a la primera seqüència de la pel·lícula, en què veiem Srebrik en l'actualitat, de nou en un vaixell que navega pel riu Ner: el supervivent comença a cantar. La música, com a *The Jazz Singer*, és el primer so que s'introdueix després del silenci. Aquesta primera escena musical de *Shoah* significa un viatge cap al passat i un xoc radical per al present. La cançó concentra la violència de l'extermini dels jueus. Com a *El silenci abans de Bach*, el contrast entre dues seqüències provoca una lectura concreta de la imatge sonora.

Per a Portabella i Santos, l'espai públic és un lloc de creació i destrucció. L'art esdevé un mitjà de reivindicació que permet descontextualitzar el museu, l'escena teatral i la sala de concerts per tal de retrobar-se amb espais oberts i compartits, per alliberar-se dels llenguatges clàssics. La música diegètica juga un paper fonamental en la manera d'expressar-ho, i per això el pensament musical també és important en la fase d'escriptura, per a estimular idees que condueixin un canvi en l'estètica i les narratives cinematogràfiques.

⁸ Entrevista a Pere Portabella amb motiu de la projecció d'*El silenci abans de Bach* a Torroella de Mongrís, agost de 2018

Els films fruit de la col·laboració entre Santos i Portabella ens conviden a concentrar-nos en detalls sonors que estableixin una connexió dialèctica entre imatge i so. «La pintura es fa escoltar per la precisió calculada dels seus detalls», escriu l'historiador de l'art Daniel Arasse.⁹ Aquest «fer-se escoltar» de la pintura correspon a les qüestions que ens posem en el terreny del cinema: cal pensar minuciosament el tractament del so en relació amb la imatge i utilitzar el muntatge per fer percebre allò que altrament seria tan sols inaudible o invisible. El treball de la matèria sonora en una escena de diegesi equival a la minuciositat del pinzell, li dona expressivitat i col·loca la música en un primer pla. Tanmateix, com a espectadors, estem més aviat acostumats a «llegir» un primer pla visual que un primer pla sonor. Justament, Santos i Portabella evolucionen en relació amb aquesta submissió tradicional del so cap a la imatge. Si de tot plegat en fem hipèrbole, podríem considerar que el treball dels dos creadors ens convida a ser vist amb els ulls tancats, a fixar-nos en la diferència de fer valer allò que normalment queda en un segon terme. En definitiva, visualitzar l'invisible, a través d'una voluntat poètica i transgressora feta d'una combinació entre música clàssica i contemporània, de detalls subtils i situacions inesperades. ◀

⁹ Daniel ARASSE: *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion, 2008, p. 211